Flavie TREY

Cotutelle internationale de thèse

Université de Pau et des Pays de l'Adour, France
École Doctorale 481 Sciences Sociales et Humanités
CICADA, Centre intercritique des arts et des discours sur les arts

Université d'Ottawa, Canada
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Département de Philosophie, Faculté des Arts

« HOMO FUGIENS » *via* LES ARTS DE LA FUGUE :

TRAJECTOIRES DU SUJET, ESPACES DE FUGUE.

VERS UNE THEORIE MUSICALE DU SUJET.

Thèse pour l'obtention
du Doctorat en *Esthétique et Sciences de l'art* et du PhD en *Philosophie*
dirigée par Mme Isabelle Thomas-Fogiel et M. Bertrand Rougé
présentée et soutenue publiquement le 28 juin 2014.

Membres du jury

M. Vincent BERGERON, Professeur, Université d'Ottawa
Mme Catherine COLLOBERT, Professeur, Université d'Ottawa
M. Pierre-Henry FRANGNE, Professeur, Université Rennes 2
Mme Marie-Noëlle MOYAL, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour
M. Bertrand ROUGÉ, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Mme Isabelle THOMAS-FOGIEL, Professeur, Université d'Ottawa

Remerciements

Cette thèse de doctorat voit le jour grâce au contexte très favorable d'une Cotutelle internationale de thèse entre la France (Université de Pau et des Pays de l'Adour) et le Canada (Université d'Ottawa, département de Philosophie). Cette chance qui m'a été offerte a eu des conséquences très positives sur ce travail. J'ai également bénéficié d'un soutien financier important, sous la forme d'une allocation de recherche (du Ministère français de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche) versée tous les mois pendant les trois premières années (de septembre 2008 à septembre 2011). D'autre part, j'ai été récipiendaire d'une bourse d'admission en cotutelle pour étudiant international octroyée par l'université d'Ottawa, qui a consisté en une exemption des frais d'inscription pour la première année de mon séjour dans cette université (année scolaire 2010-2011). Par la suite, j'ai pu compter sur le soutien matériel et financier de ma famille.

Je remercie vivement tous ceux qui m'ont fait confiance et qui m'ont aidée dans la mise en œuvre de ce projet de doctorat, en particulier Danièle Caquineau et Martine Rivet de l'école doctorale de l'UPPA, et Johanne Bruyère de l'université d'Ottawa, mes interlocutrices privilégiées pour toutes les démarches administratives et scolaires. Qu'il me soit permis de remercier les responsables et le personnel des départements de philosophie et de musique ainsi que des bibliothèques Morisset et Perez, de l'université d'Ottawa. Je tiens bien sûr à rendre hommage au personnel administratif et aux professeurs de l'université de Pau, qui m'ont permis de mener à bien ces dix années de scolarité qui s'achèvent.

Je remercie les membres du comité qui s'est réuni à l'université d'Ottawa à l'occasion de la présentation de mon projet de thèse, en janvier 2013. Je salue particulièrement Dineen Murray, Vincent Bergeron et Jean-Gérard Lapacherie pour leur gentillesse, le temps qu'ils m'ont accordé et leurs précieux commentaires. Enfin, ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans mes deux directeurs, Isabelle Thomas-Fogiel et Bertrand Rougé, qui m'ont suivie tout au long de ce parcours et m'ont permis de mener un cursus international.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes plus fervents collaborateurs, je veux bien sûr parler de mes proches, qui m'ont encouragée et épaulée au cours de ces années, dans les moments difficiles et pour certains, au quotidien. Dario, Elodie, Sophie et Anaïs : merci pour votre soutien moral et affectif sans faille. Ma profonde gratitude va aussi à ma famille : ma mère, mon père, mon frère, ma sœur et mes grands-parents. Vous tous m'avez permis, parfois par votre simple présence, souvent de mille autres façons, d'arriver au terme de cette aventure et c'est au milieu de vous que j'en sors grandie, vous qui savez toute l'ardeur et la passion que j'y ai mis.

Résumés

L'hypothèse d'une théorie musicale du sujet postule que l'on peut éclairer certaines problématiques de l'existence humaine à la lumière de la fugue musicale, et inversement. A partir du sens technique et musical du « *sujet* de fugue », nous opérons dans la première partie une relecture (étymologique, sémantique et historique) de la fugue et du fait musical en lien avec l'émergence de la conscience européenne moderne, au tournant du 16ème siècle. En retour, les enjeux culturels, psychologiques et sociaux de la fugue s'éclairent grâce à l'injonction éthique de faire de sa vie une œuvre d'art - une fugue, dans la vie comme dans l'art. Cette hypothèse, énoncée au terme de la première partie, est explorée dans la troisième partie. La deuxième partie est consacrée à une esthétique comparée des arts de la fugue visant à faire apparaître la transversalité des enjeux et des principes de cette forme particulière. La prégnance de ces manifestations artistiques renforce l'hypothèse selon laquelle la subjectivité de fugue peut fonctionner comme un modèle de compréhension du sujet humain. La troisième partie s'ouvre sur une analyse de la psychopathologie de fugue. Ainsi la description de l'*Homo Fugiens*, figure anthropologique de l'homme en fugue, s'adosse *in fine* à une axiologie du sujet : le sujet humain, aux sens psychologique, social et éthique, évolue entre le sens positif (esthétique) de la fugue (œuvre d'un sujet absolu, créateur, en quête de lui-même) et le sens passif (voire pathologique) de la fuite (appauvrissement du sujet, qui peut aller jusqu'à la perte).

The hypothesis of a musical theory of the subject postulates that the musical fugue partly explains human existence, and conversely. Considering the technical and musical significations of the « fugue *subject* », in the first part we reassess the musical fugue (through etymology, semantics and history) in its relation to the emergence of modern consciousness in Europe, at the turn of the sixteenth century. On the other hand, what is at stake with the cultural, psychological and social aspects of the fugue can be explained through the ethical injunction of making your life a work of art – a fugue, in life, as in art. This hypothesis emerges at the end of the first part and is directly addressed in the third part. The second part is dedicated to a comparative aesthetics of the arts of the fugue aimed at underlining the transversality of the principles specific to this artform. The omnipresent manifestations of the fugue in art reinforce the idea that the subjectivity of / in the fugue can operate as a model of understanding of the human subject. The third part develops from an analysis of the psychopathology of fugue. Accordingly, we show that the description of the *Homo Fugiens* (the anthropological figure of « man in (the) fugue ») rests on an axiology of the subject : the human subject, psychological, social and ethical, evolves between the positive (aesthetic) meaning of the fugue (the human subject, absolute, in quest of himself, creating his life) and the passive meaning of fugue-as-flight (ranking from the impoverishment to the loss of the subject, which is the pathology of the fugue).

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos……...…..……viii

Introduction…….1

PARTIE 1 Institution d'un « sujet de fugue » : de l'histoire des mots à la problématique esthétique……..…….….12

A. Hypothèse étymologico-grammaticale : la fugue, de la métaphore de la chasse à la conquête du « sujet »……...……13

a) Histoire des mots et de leurs significations : de la « fuite » à la « fugue »……..13
b) Origines latines d'une signification musicale de la « *fuga* » : *fugare* et *fugere*, « chasse » et « fuite » ……..…….……19
c) De la transitivité à l'intransitivité : vers une focalisation sur le « sujet » ……28
d) Hypothèse : le subjectivisme musical et la fugue comme rapport transitif à soi……...……..……35

B. « Sujet » musical : la construction européenne de la fugue……43

a) Profane ou sacrée, vocale ou instrumentale : le principe musical d'imitation…..43
b) Premières théories de la fugue : « *punto* », « *soggetto* », « *point* », ancêtres du « sujet »……...…….....46
c) Le sujet ou la naissance de l'esthétique musicale : les enjeux d'un dialogue européen……52
d) L'expansion du sujet à la fugue : le *sujet* porteur d'une *forme*…….60
e) Bilan du parcours historique : le « sujet », ou la transition du « style fugué » à la « forme fugue »……...…….……...…66

C. Esthétique du « *fuge* » : vers une poétisation de soi……70

a) « *Fuge* » en allemand, ou l'art de la *composition*.……..…70
b) Fugue musicale, contrainte et liberté : perspectives historique et esthétique……81
c) « Sujet » philosophique et « sujet » musical : une convergence esthétique ?.....99

Bilan. La fugue ou la convergence esthétique de l'œuvre d'art et du sujet humain...….116

PARTIE 2 Mises en œuvres du « sujet » : une problématique transartistique. Poïétiques du sujet, poétiques de fugue…….…….127

A. La transdisciplinarité en art : cadres théoriques et outils d'analyse……..130

B. Théorie cinématographique du « montage à contrepoint » : poétique de l'image et expression de l'idée chez A. Pelechian……..…..……141

C. Sur le mode du « pluriel en un » : film choral et contrepoint romanesque……...153

D. Le roman choral : excentricité, sujet collectif et dialogisme dans *La Colmena*……175

E. L'autobiographie fuguée : la fugue d'un sujet unique ou les dérives du sujet ishigurien.……..……183

F. *Fugue, biographie* : écrire la vie de l'écriture, ou la fugue comme réflexivité du langage……..198

G. « *Fuge* », « je » et « jeu » de l'art : l'irréductible écart entre présentation et représentation…….……...206

H. Échec de la chasse ou la mobilité musicale : fugues littéraire et picturale……219

Bilan. L'horizon d'une axiologie de la fugue et du sujet……..……...231

PARTIE 3 La fugue, entre le sujet et le monde : socio-psychologies et perspectives éthiques….……239

A. Aux confins de l'individu et du social, l'horizon pathologique : la fugue comme disparition du sujet……244

a) Problématique et vecteurs d'une « épidémie de fugue » : France, 1887-1909…244
b) Les « niches écologiques » d'une *trans-fuge* : fugue en musique, psychiatrie, peinture, littérature…….…….255

B. Histoires de fugue au 20ème siècle : du diagnostic médico-légal à l'univers littéraire……..271

a) Un sujet américain : « *fugito* » et « *semiosis* », double sens de la fugue……271
b) Philosophies de l'existence : de la métaphore de la fuite, à la fugue……..284
c) Fugue à l'européenne, ou la quête de soi : de la folie à l'art de vivre……...297

C. Les perspectives d'un *sujet* éthique : la fugue, des poétiques de l'espace social à l'espace pour une relation……..……..315

a) *Fuge* / *Fug*, fondations lexico-philosophiques : esthétique et éthique……....318
b) Le rapport de l'œuvre à elle-même comme intériorisation d'un espace éthique…….330
c) L'œuvre et le romancier dans le monde : « diagnostiquer » le malaise moderne et « rendre la vie possible »…….341
d) Expérience de la fugue musicale : sujet esthétique ou sujet éthique ?……354

Bilan. Extension du domaine de la fugue : l'écoute musicale, une *poéthique* de la relation ?……..378

Conclusion……...…….……..390

Liste des illustrations……...……...403

Annexe 1. Après comme avant Bach : l'art de la fugue « dans tous ses états »……404
Annexe 2. Principales monographies sur la fugue musicale, de 1750 à 2000 : *Comment New York vola l'idée de fugue*……406
Annexe 3. Emergence de la fugue musicale : les grands noms (15ème-18ème)……408
Annexe 4. Théories de la fugue : un dialogue européen……410
Annexe 5. Théories et théoriciens de la fugue musicale……411
Annexe 6. Terminologie selon les théoriciens : canon, fugue, sujet……...416
Annexe 7. Étymologie……418
Annexe 8. Musique. Eléments techniques et illustrations…..……..…432
Annexe 9. 18ème siècle : moquerie et hostilité à l'égard de la fugue et du contrepoint……..437
Annexe 10. « Fugue States : Music, Dissociation, and Ethical Implications »…..……440
Annexe 11. Peinture et Littérature……..441
Annexe 12. Psychiatrie / Psychologie……445
Annexe 13. Florilège de citations……...452

Bibligraphie……463

Musique……...……463
Musique / littérature……467
Musique / peinture…….……..……469
Musique / cinéma……....470
Autres travaux de référence…….……471
Thèses consultées (non publiées)……475
Principaux dictionnaires utilisés…….……476
Expositions, catalogues……..…….476

Avant-propos

L'idée d'entreprendre un travail de recherche sur la fugue est née de la rencontre avec un film - ce qui peut paraître surprenant quand on sait que le terme « fugue » renvoie au domaine musical. *Détruire dit-elle* est le premier film que Marguerite Duras a entièrement réalisé, en 1969 : elle désirait, selon ses propres mots, « connaître mieux »[1] le texte du même nom qu'elle avait écrit plus tôt dans l'année (et publié aux Éditions de Minuit). A la fin du film surgit une musique au milieu des bruits de bombardement : tous deux, incongrus. Une musique pleine et violente à la fois : une musique qui parle. Une fugue. « La musique du final est de Jean-Sébastien Bach. Il s'agit précisément de la fugue n°15 de l'*Art de la Fugue* (numérotée 18 ou 19 - d'après la classification de Graeser - selon l'édition disquaire) », écrit Duras, dans la « Note pour les représentations » apposée à la fin du livre (*Détruire dit-elle*, Éditions de Minuit, 1969). On peut s'étonner de la précision de cette prescription : lubie passagère, choix par défaut, hommage, complaisance, préférence ou goût personnel, détail anecdotique ou symbole, voire clef de lecture de l'œuvre ? Peu importe. J'étais déjà pleinement convaincue du caractère signifiant de cette référence particulière. Les premières interrogations, attisées par le caractère étrange et unique d'une œuvre hybride, ont signé l'entrée dans la recherche. Finalement cette œuvre, qui avait suscité tant d'émotion et de curiosité, conservera sa part de mystère : nous avons choisi de ne pas en parler dans cette étude. Néanmoins cette expérience constitue le terreau d'une première intuition de notre problématique d'aujourd'hui : « l'art de la fugue » a-t-il quelque chose à dire sur cette « destruction de l'être personnel » dont parle Duras à propos de *Détruire* ?

[1] *Marguerite Duras : à propos de « Détruire dit-elle »*. Documentaire réalisé par Jean-Claude Bergeret. Production : office national de radiodiffusion française, 1969.

L'« interchangeabilité des personnages » ou plutôt, ce « glissement des rôles »[2] qui semble appartenir en propre à la fugue musicale, avec son « sujet » qui circule de voix en voix, serait-il le signe d'une « révolution d'ordre intérieur » ?

Prendre « la fugue » comme *thème* de recherche, même en se limitant à ses manifestations dans le domaine de l'art, c'est vouloir se confronter, sans surprise peut-être, à quelque chose de fuyant par nature : musique, peinture, littérature, danse... C'est ne saisir, d'abord, qu'un ensemble hétéroclite d'*objets* : des objets artistiques de toutes natures, des objets discursifs auxquels ces œuvres donnent naissance et qui présentent des statuts et des champs d'application des plus variés, allant du discours scientifique aux métaphores les plus lointaines. Ce constat d'une multitude foisonnant tous azimuts attise, avec la curiosité, un désir de recensement (qui faisait par ailleurs défaut en ce qui concerne la fugue « dans tous ses états »[3]). Choisir « la fugue », c'est accepter de se trouver face à un ensemble extrêmement varié que parfois rien ne semble rassembler sinon le maître mot : « fugue » qui, dans sa diversité la plus généreuse, désigne un ensemble d'objets a priori incohérent. Et affolant. Appréhender la fugue comme *sujet* de recherche, c'est faire l'expérience de pérégrinations qui nous *assujettissent* à elle. C'est être soumis à une collection d'opinions souvent antithétiques.

Dans un deuxième temps, l'ampleur de la recherche conduit à interroger notre propre statut de sujet et la volonté de domination qui caractérise la posture objectivante. Appréhender la fugue, c'est alors une invitation à nous questionner nous-même non pas face à, mais *avec* elle. C'est devoir non seulement déclarer irréductible le caractère multidimensionnel de l'être - irréductibles réalités des œuvres, discours, représentations,

[2] Marguerite Duras, « La destruction, la parole », propos recueillis par Jacques Rivette et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma* n°217, novembre 1969, p.56.
[3] Voir Annexe 1 : « *Après comme avant Bach : l'art de la fugue dans tous ses états* ». Ce tableau présente les résultats d'un recensement d'œuvres non-musicales intitulées « fugue ».

pratiques, phénomènes et imaginaires de fugue(s) – mais aussi affirmer notre implication dans toutes ces réalités de fugue(s). C'est donc pénétrer dans des dimensions de l'entreprise scientifique qui ne peuvent feindre d'ignorer la nature propre de cet objet littéralement *en fuite*. Finalement, entrer dans une telle relation, c'est confiner aux limites de la connaissance : comment aborder cette prolifération des usages et l'hétérogénéité flagrante du matériau disponible quand on demande : « fugue » ? Ainsi, conformément à la nature même de cette dernière, nous avons choisi, pour guider notre recherche, d'affronter ce redoublement de l'intérêt thématique par une réflexion qui nous engage sur la problématique du « sujet » : ne parle-t-on pas en musique de « sujet de fugue » ?

> « Parfois, le monde entier **lui paraissait en forme de fugue**[4] : la façade d'un immeuble qu'une autre imite et multiplie dans la perspective de la rue, le **sujet** d'un écho de fanfare, la réponse d'un carillon, le stretto du vent dans les feuillages, le pas des chevaux et le rythme des roues en voiture, la conversation dont les thèmes vont, viennent, reviennent et se mêlent, les couleurs des vitraux tournant selon l'heure dans les églises, la spirale des coquilles et celle des escaliers, les arêtes des cristaux, les rides de la neige ou du sable lorsqu'il vente, les feuilles décharnées, la ramification des troncs…Il s'intéressait moins à la matérialité des objets et des faits qu'à leur formule ou à leur signe : la réalité offre-elle rien d'aussi parfait que la musique, qui rend sonore l'ordre de l'univers ? »[5]

La qualité impressionniste de ces phrases d'ouverture du récit intitulé *Bach, dernière fugue* témoigne de l'imprégnation puissante que peut exercer la fugue chez certains initiés à l'esprit entraîné. C'est évidemment Jean-Sébastien Bach, autour de qui se

[4] C'est nous qui surlignons dans les citations (sauf mention contraire).
[5] Armand Farrachi, *Bach, dernière fugue*, éd. Gallimard, Paris, 2004, p.8.

polarise l'histoire de la fugue, qui fait l'objet de cette « rêverie biographique »[6] entre biographie fictionnelle et récit subjectif. Le monde est ici décrit comme une fugue. Si avec la théorie de la *mimesis*, l'imitation d'un « réel » éclipse l'action proprement artistique, ici au contraire, ce n'est pas l'œuvre qui imite le monde mais le monde qui, aux yeux du compositeur, semble se couler dans le moule d'une forme archétypale ou prototypique, de nature musicale : il est un modèle abstrait et universel de la fugue qui confère un *sens* à l'univers. L'usage du pronom « lui » et d'un verbe modalisateur, dans la première phrase, signalent avec la présence humaine, la singularité de l'acte d'interprétation et de la signification : le sens de la fugue renvoie à la subjectivité. Si la fugue est avant tout dans le regard que l'homme porte autour de lui, ne peut-on pas envisager la possibilité qu'elle soit fondamentalement ce mouvement réflexif du regard que le sujet porte sur lui-même et sur le monde, qui lui confère un certain « sens de soi »[7] ?

La citation du texte de Farrachi fait office d'avertissement mais aussi d'encouragement : il s'agit dans notre travail de louvoyer entre deux extrêmes. D'un côté, la tentation est grande de se lancer dans un panégyrique de la fugue et de céder à une sorte de *pan-fuguisme* lyrique qui cherche à nous persuader que la fugue est tout, que tout est fugue, et même, que la fugue explique ce « tout » : « Perhaps superstring theory will eventually inform us that the origin of the (…) universe was a fugue too »[8]. S'il est certain que la fugue questionne les fondements même de la création (artistique), il nous faut mesurer les dangers de ce pan-fuguisme qui, pour être très séduisant, ne convient certainement pas à la démarche scientifique. En effet, le panfuguisme s'accompagne

[6] C'est ainsi que se définit la collection *L'un et l'autre* dirigée par J.-B. Pontalis, dans laquelle est publié l'ouvrage de Farrachi.
[7] L'expression est employée par Daniel Stern en psychologie du développement, à partir de l'observation de la « musicalité » des conduites interactives entre la mère et son enfant. Cf Leroy, 2003 : 151.
[8] Marvin Bram, « The art of fugue », revue *Semiotica* vol. 141(1), 2002, p.79. Voir d'autres exemples de pan-fuguisme dans le dossier « annexe musique ».

d'une tendance fortement préjudiciable à la dispersion, ce qui peut conduire à une dissolution de la notion et du sens rigoureux que lui confère pourtant le contexte musical d'origine. Il est donc nécessaire de réfléchir aux limites de l'extension du terme « fugue » et de mesurer la dimension métaphorique de nombreux emplois.

Il nous faut nous garder de ces écueils, mais également dépasser l'attitude protectionniste qui voudrait que, la fugue étant issue du domaine musical, tout contexte de signification extérieur à cette sphère relève de l'impropre, de la récupération insignifiante ou de la métaphore abusive. Ce serait là un réductionnisme improductif. Entre ces deux extrêmes, entre l'ouverture inconditionnelle, illimitée, et l'attachement passéiste et borné à une idée préconçue de la fugue reconduite avec, en prime, ses apories séculaires, se joue l'enjeu particulier de notre étude : pour être codifiée de façon très rationnelle en musique, la fugue ne s'impose pas moins comme forme hyper-symbolique et c'est ce potentiel qui caractérise peut-être au mieux la nature de notre objet. La fugue s'est révélée être, en soi, un sujet épistémologique qui questionne notre rapport aux mondes, aux objets et aux sujets qui les peuplent. C'est ainsi que la thématique de la fugue rejoint la problématique et le défi méthodologique de cette étude : la fugue est à la fois structurée et fuyante. Dès lors, s'il y a un problème de définition de la fugue, ce n'est peut-être pas uniquement parce que l'on admet que le concept renvoie à un univers hétérogène d'objets, mais justement parce qu'il rend possible cette interpénétration des œuvres et des discours. *Le musical* dans la fugue encourage peut-être à revoir les modes de relation entre expériences, discours et représentations et les modalités de communication entre les disciplines - artistiques mais aussi scientifiques.

Introduction

Qu'est-ce que « la fugue » ? Sa définition pose déjà problème en musique. En outre, la difficulté s'accroit lorsque l'on découvre que la fugue, qui désigne aussi un type de comportement humain, est un « modèle » que l'on retrouve en littérature, en peinture, en danse[9]. Depuis sa genèse au cours de l'Europe musicale de la Renaissance, on observe des migrations transartistiques de la fugue : la question dépasse donc le contexte musical pour rejoindre l'histoire des arts. C'est par l'examen de ces interactions que nous tenterons de clarifier le mystère de la fugue musicale. Certes, la faible extension des notions musicales qui la caractérisent en propre (sujet, réponse, contre-sujet, exposition de la fugue, épisodes, strette) est loin d'accommoder les divers usages du terme « fugue » que l'on recense à travers les arts. On se demande alors sur quelles bases concrètes se fondent de telles analogies et quel est leur sens. Qu'est-ce que des auteurs, peintres, cinéastes, chorégraphes, poètes ou sculpteurs, qui se sont intéressés à la fugue, y ont perçu qui dépasse les limites de sa forme strictement musicale ? La réponse ne se situerait-elle pas même au-delà de la question artistique ? Nous postulons en effet qu'entreprendre une recherche sur la fugue suscite un champ unifié de réflexion et d'analyse sur l'art et, plus globalement, sur les modes de pensée et de comportement humains tels qu'ils se manifestent à travers l'art[10]. Inversement, c'est en interrogeant l'humain derrière l'art que l'on peut jeter un nouveau regard sur cette pratique artistique particulière qu'est la fugue.

[9] Soit que les œuvres portent le titre de « fugue » (voir recensement Annexe 1), soit que l'exégète découvre la présence ou l'influence du modèle de la fugue dans une œuvre littéraire (voir Annexe 11 doc.3, « La fugue : un topos littéraire »).
[10] C'est une des problématiques du CICADA (Centre InterCritique des Arts et des Discours sur les Arts).

Qu'est-ce que la « fugue musicale » ? Dans son acception spécifique, la fugue désigne un ensemble de procédés musicaux et une technique d'écriture très codifiée - preuve en est le chapelet d'ouvrages, études et surtout traités musicaux qui lui sont consacrés[11]. « Technique » plutôt hermétique donc, malgré les efforts de vulgarisation notamment au 20ème siècle, « forme musicale » particulière, « structure », pour les partisans dix-neuvièmistes du « plan d'ensemble » de la « fugue d'école », à peine un « style », qualifié de *fugato*, ou au contraire si l'on est ambitieux, véritable « genre » musical, « texture », ou encore « procédure », pour les plus imaginatifs… Depuis les premières manifestations musicales de la « *fuga* » dès le quatorzième siècle, la question de sa catégorisation et de sa définition fait l'objet de débats séculaires et en partie irrésolus. Une première approche possible consiste donc à rester prudent, comme le musicologue Alfred Mann qui introduit ainsi son étude de 1958 : « [fugue] suggests the essence of polyphony, the most intricate expression of the complex language of Western music. Where did it originate, what is its **true meaning** ? »[12]. Au-delà du jugement de valeur à propos de la complexité raffinée de l'écriture polyphonique occidentale dont la fugue cristallise les qualités essentielles, cette citation permet une mise en contexte : la fugue remonte aux sources mêmes de l'art musical européen. Elle tient une place particulière dans cette histoire, au sein de laquelle elle doit être interrogée. Et parce qu'aujourd'hui encore on compose des fugues, l'histoire de la fugue au cours des siècles est aussi l'histoire de la musique occidentale. Les questions à la fin de la citation d'Alfred Mann semblent même suggérer que l'origine de la fugue rejoint le passé immémorial de la musique.

Cependant, dans *Les formes musicales* (un ouvrage didactique de vulgarisation

[11] Voir Annexes 3 et 5 (traités et théoriciens de la fugue) et le tableau de l'Annexe 2, « Monographies sur la fugue » (période après Bach).
[12] Alfred Mann, *The Study of Fugue* [1958], W.W. Norton & Company Inc., New York, 1965 : préface.

qui est aussi un ouvrage de référence), le musicien et musicologue français André Hodeir observe à propos de la genèse musicale de la fugue que « l'évolution du *ricercar* à la fugue est la conséquence de la recherche toujours plus poussée de l'**Unité** »[13]. L'existence du « *ricercar* » comme ancêtre de la fugue irait donc à l'encontre de l'idée d'une coïncidence des origines de la fugue avec celles de l'art musical même. La fugue peut-elle à la fois être à l'origine et avoir un ancêtre ? Mais de quelle origine, de quelle musique, de quelle fugue parlons-nous au juste ? Le plus sage est peut-être de partir d'une définition minimale et de parler du principe d'imitation, sur lequel reposent de nombreuses formes musicales ancestrales écrites selon un contrepoint en imitation : « la fugue n'est en fait qu'un procédé de développement contrapuntique basé sur l'emploi généralisé de l'imitation, à partir d'un thème principal **ou sujet** »[14]. Si cette citation présente l'avantage d'ancrer le problème dans une réalité musicale, en revanche, il est probable que celle de Hodeir nous laisse sur notre faim : à quoi au juste correspond l'« unité » poussée de la fugue ? Il faut reconnaître que ce concept est difficilement opérationnel pour rendre compte d'une stratégie musicale particulière[15]. Dans son ouvrage *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, Jean-Luc Leroy montre que l'« unité » représente, dans le livre d'Hodeir, la clef de voûte du réseau conceptuel « perfection – pureté – équilibre – Unité »[16]. Il est donc important de noter que cette « unité » proclamée est l'expression d'un absolu qui s'insère dans un ensemble de valeurs caractéristiques d'un système de pensée.

Mais pas plus que l'enquête musicologique ne peut réduire la musique à l'objet partition, elle ne peut en rester à des concepts esthétiques considérés à la fois comme

[13] André Hodeir, *Les formes de la musique*, collection « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 1951 (treize fois réédité) : p.53.
[14] M.Bitsch, J.Bonfils, J-P Holstein, *La fugue*, collection « Que sais-je ? », PUF, 1981, p.33.
[15] Signalons néanmoins l'ouvrage de Xavier Hautbois, *L'unité de l'œuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques*, l'Harmattan, 2006.
[16] *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, l'Harmattan, 2003, p.79.

premiers et indépassables : symétrie, équilibre, architectonique de l'œuvre ou organicité de la fugue… Si la fugue musicale fait figure de référence normative, on est loin d'avoir tout dit en brandissant le sceau de l'« Unité ».

Précisément, à la même époque que les ouvrages de Mann et Hodeir, dans les années 1950, le philosophe Adorno engage des réflexions profondément novatrices sur le sujet, dans son article intitulé « Bach défendu contre ses amateurs ». Il y affirme que la fugue est l'« **art de dissoudre l'être instauré comme thème**, ce qui est incompatible avec l'idée courante selon laquelle cet être se maintient, statique et invariable, au cours de la fugue développée »[17]. Ainsi Adorno distingue le « sujet » de l'« être », et décrit un processus de décomposition qui semble s'opposer à la fameuse unité de la composition. Comment la fugue répond-elle à l'écart qui semble s'être creusé entre l'être et le sujet ? Plus loin, Adorno précise que dans la fugue il y a « désintégration des données thématiques par une réflexion subjective ». Un « effet sujet » (terme de Louis Marin) travaille le thème : celui-ci n'est pas entièrement donné, il *se* travaille. Ainsi, non seulement la modernité de la fugue chez Bach est décrite comme une émancipation vis-à-vis des techniques d'imitation canonique issues de la polyphonie médiévale mais, de plus, pour la première fois, un pont est jeté entre les deux sens du mot « sujet » : sous quelles conditions peut-on parler de « sujet de fugue » au sens d'« individu » en fugue, et non plus simplement de sujet musical ? C'est toute la vision de la fugue qui pourrait s'en trouver renouvelée. L'unité de l'œuvre questionne fondamentalement la « forme musicale », expression qui renvoie à la fois au produit de l'activité de composition et à l'expérience d'une œuvre : la forme est avant tout un vécu esthétique et subjectif. **Il s'agira donc d'offrir une relecture du fait musical de l'émergence de la fugue centrée non plus simplement sur le principe d'imitation comme répétition de l'*objet***

[17] *Prismes. Critique de la culture et société*, Theodor W. Adorno, Payot, 1986 : p.119. Article écrit et publié pour la première fois en 1951.

musical, mais sur le *sujet* et l'idée de subjectivisme musical – le *sujet* étant porteur d'une certaine idée de la *forme*.

D'autre part, il est évident qu'écouter une fugue de Bach aujourd'hui n'a pas le même *sens* qu'écouter cette même fugue à l'époque où elle a été composée. Poser la question du *sens* renvoie à la pluralité des expériences musicales, des sujets musicaux ainsi que des contextes de réception et d'évaluation - de la même façon que n'importe quelle activité discursive, la nôtre comprise, naît d'un contexte qui lui confère ses présupposés particuliers, des référents d'analyse, une méthodologie et un vocabulaire spécifiques. Jean-Luc Leroy en appelle à une refonte des présupposés de la science du musical. Il s'agit de penser le musical à partir du sujet et non simplement à partir de l'objet : l'expérience musicale est alors intégrée à l'« économie générale de l'être vivant » et elle repose sur la considération de « son être fondamentalement temporel »[18].

Face au constat de la prégnance de la fugue dans notre culture européenne et à celui d'une polarisation qui semble aller crescendo au sein de l'univers discursif qui gravite autour d'elle, il faut bien questionner ce qui semblerait être la portée heuristique du concept de fugue en termes d'anthropologie de notre propre culture : si la fugue est omniprésente depuis six siècles, on peut penser qu'étudier l'évolution du regard que l'on porte sur elle permettra de révéler des enjeux pertinents de notre culture. La fugue est un miroir où le sujet se réfléchit : dis-moi quelle est ta fugue, je te dirai qui tu es.

Enfin nous montrerons que la fugue ne se contente pas de révéler le sujet, elle l'institue. Ainsi elle remplit la fonction de ces « arts de soi » dont parle Dénètem Bouam[19] : des « processus de subjectivation » par lesquels on devient sujet. Cette notion d'« art de soi » répond également à l'observation que chaque époque, chaque idéologie,

[18] Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, 2003, p.9 (introduction).
[19] « L'espace d'une fugue… Ethique et esthétique du marronnage », Dénètem Touam Bona, revue *Drôle d'époque* n°17, automne 2005.

chaque média artistique recrée la fugue à son image, selon sa nature propre et ses besoins.

Nous ferons donc fructifier le lien fugue / sujet afin de rendre compte de divers phénomènes « de fugue » dans des domaines en apparence très différents et éloignés. Par exemple, n'est-il pas étonnant de voir le nom d'une forme musicale figurer dans une nomenclature médicale ? Étonnant mais peut-être surtout signifiant. Si dans la vie, la fugue se manifeste comme une force d'émancipation et dans l'art, comme une forme d'innovation, nous affirmons également sa portée heuristique pour les sciences humaines, en termes de méthodologie et d'épistémologie. Dans notre approche transdisciplinaire c'est, sinon un objet musical, « le musical » lui-même qui permet de faire communiquer différents niveaux de réalité par-delà les ruptures de plans et ainsi d'approcher la complexité de la fugue : « la musicalité n'est pas une qualité ajoutée, elle est l'être-temps lui-même dans sa dimension subjective, et l'homme, l'univers entier est, d'un point de vue subjectif, musicalité »[20].

Redéfinir le statut du musical dans la réflexion sur « l'homme » entraîne une redistribution des savoirs et de leurs présupposés y compris, voire en priorité, ceux de la discipline musicologique. Admettre la qualité musicale de l'existence ou les liens d'influence réciproque entre musiques et sociétés (alors que l'on considère habituellement que la musique n'est qu'un reflet, ou une expression, de la société) représente une position relativement peu assumée par le discours musicologique traditionnel. Mais si l'on admet, ou que l'on démontre, le pouvoir de transformation de la musique, alors on découvre une des facettes de la fascination pour la fugue et de l'omniprésence de ce modèle dans notre culture occidentale.

Notre thèse est donc que la fugue musicale, relue à travers la notion de sujet,

[20] Jean-Luc Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, 2003 : 181. La dernière partie de cette phrase éclaire la vision exprimée la citation de Farrachi citée dans l'Avant-propos.

constitue un paradigme et une grille de lecture permettant de générer un champ de découvertes qui dépasse le domaine de la musique : la fugue a quelque chose de singulier à nous dire sur la création artistique en général et, au-delà, aussi sur l'humain. C'est ce que nous allons tenter de démontrer.

Pour cela, il faudra tout d'abord questionner précisément la notion musicale de fugue, à travers une étude étymologique et historique. Cela nous permettra de poser les fondements de la problématique esthétique de la forme fuguée, et de constater qu'elle correspond à l'émergence d'un subjectivisme musical. En outre, de la convergence historique des conceptions musicale et philosophique du « sujet » naîtra l'idée de poétisation du soi, dans un premier rapprochement entre l'art et la vie. Le développement musical du sujet institue le soi de l'œuvre, qui permet d'envisager aussi le soi comme œuvre. La fugue est-elle fondamentalement une poétique du sujet ?

Pour répondre à cette question et à partir du constat de l'omniprésence de ce modèle musical à travers les arts, nous poserons l'hypothèse d'un genre transartistique de la fugue. Pour valider ce postulat, nous interrogerons des œuvres issues de différentes disciplines artistiques : cinéma, peinture, et surtout littérature. Il ne s'agit pas de limiter l'éventail des cas de figure aux fugues extra-musicales qui portent le titre de « fugue », car la problématique ne se résume pas à l'auto-désignation de l'œuvre comme telle : nous interrogeons les manifestations, implications et bénéfices de cette métaphore au regard des procédés de mise en forme et des dispositifs de signification spécifiques à chaque œuvre, par-delà les différents arts. Qu'est ce qui peut *faire fugue* dans le roman ? Qu'est-ce qui tient la place du « sujet » dans l'œuvre cinématographique ou littéraire ? Le sujet est-il défini par son *action* au sein de l'œuvre ? S'il y a une « fonction sujet » ou un « effet sujet » dans le dispositif de l'œuvre, quelles en sont les conséquences observables au niveau de la forme de l'œuvre ?

A travers ces idées de poétisation du soi et de style fugué, la fugue apparaît comme la recherche de la forme tout autant que le refus de la fixité et du conformisme. Nous serons alors portés à interroger les faits et phénomènes psycho-sociaux de fugue, à la lumière de la problématique esthétique. En effet, la problématique d'une identité de l'œuvre subjectivement manipulée ne renvoie-t-elle pas à la question de l'identité de l'être social ? La fugue de l'adolescent relève d'une quête identitaire et d'une difficulté à se reconnaître dans un environnement qui l'aliène, c'est-à-dire où il ne se sent pas exister en tant que sujet libre. Quand on l'observe chez l'adulte, la fugue est associée à d'autres signes (dont une amnésie plus moins temporaire) qui font que, selon le discours psychiatrique, elle relève de la pathologie. Il y a là **deux regards portés sur le sujet humain, qui opposent deux idées de la fugue** : si l'une affirme un pouvoir d'être créateur, voire maître de sa vie, le diagnostic posé sur l'autre appauvrit son image et le sujet humain n'est alors plus agent de sa vie, mais patient. Dans ce cas, la fugue en tant que *fuite* de soi et non plus *quête* de soi correspondrait au phénomène de « dissolution de l'être » et de « désintégration » qu'Adorno opposait déjà à la fallacieuse permanence du sujet musical. Ainsi, la problématique sociale et psychologique de la fugue n'enrichit-elle pas la réflexion esthétique, et inversement ? Si la fugue est un modèle transartistique, ou une métaphore qui circule à travers les arts, en tant que métaphore de l'existence même (la fugue médiatisant l'analogie entre œuvre d'art et existence humaine), ne peut-elle pas nous éclairer sur le(s) mode(s) opératoire(s) de l'*Homo Fugiens* ou sur les différents regards que l'homme peut porter sur lui-même et sur sa vie ?

La complexité de toute notre démarche découle de notre ambition d'adhérer à la posture transdisciplinaire :

« La transdisciplinarité n'est pas concernée par le simple transfert d'un modèle

d'une branche de la connaissance à une autre, mais par l'étude des isomorphismes entre les différents domaines de la connaissance (…) Son objectif est de mettre à nu la nature et les caractéristiques de ce flux d'information et sa tâche prioritaire consiste en l'élaboration d'un nouveau langage, d'une nouvelle logique, de nouveaux concepts pour permettre l'émergence d'un véritable dialogue entre les spécialistes des différentes branches de la connaissance »[21].

Comment traduire ce regard, cette intuition transdisciplinaire en une démarche véritablement démonstrative et scientifique ? Nous proposons d'affronter, par le biais de notre problématique du sujet de fugue, le vide existant en lieu et place d'une théorie globale du sujet humain. Quel meilleur moyen d'unir les différentes branches de la connaissance sinon en s'attaquant au problème de celui-là même qui prétend connaître - le sujet humain - et à un moyen de connaissance - la fugue - qui, admettant la fuite et l'écart dans son dispositif même, permet non pas la clotûre mais la circulation *entre, à travers* et *au-delà* des disciplines particulières ? La fugue exprime une conception singulière de la vie, un mode particulier d'être au monde fondé sur une double dimension qui semble répondre à ces aspirations, peut-être contradictoires, au fondement du sujet moderne - cet *Homo Fugiens* qui oscille entre composition et décomposition, affirmation et disparition.

Il s'agira d'esquisser, dans une démarche philosophique, *une théorie musicale du sujet* qui puisse contribuer à l'ouverture de nouvelles perspectives pour les sciences humaines et sociales. Ainsi la pluralité des domaines abordés est une conséquence de ce postulat transdisciplinaire qui nous encourage à considérer, avec toutes les richesses du mot « fugue », les dimensions plurielles du « sujet de fugue » comme *être en fugue*. Nous

[21] « Projet moral » du CIRET (Centre International de Recherche et Etudes Transdisciplinaires), alinéa 3. Ensemble du texte rédigé en 1987 : http://ciret-transdisciplinarity.org/moral_project.php
Voir aussi, sur le site du CIRET, la « charte de la transdisciplinarité » adoptée en 1994 et rédigée par Lima de Freitas, Edgar Morin et Basarab Nicolescu.

voulons montrer que l'ouverture et l'induction *trans*-disciplinaire comme point de départ *in*-discipliné ne s'opposent pas forcément à la rigueur d'une thèse qui tentera de **démontrer que la fugue, comme ensemble de phénomènes et de pratiques situés à la frontière entre l'art et la vie, participe des processus de subjectivation par lesquels on *devient* sujet**. Ainsi l'art de la fugue apparaîtra comme une figure positive de l'errance - ce qui permet de renouer avec le statut mythologique du voyage et de souligner la portée anthropologique de la fugue. En outre, la valeur « positive » de cette figure ouvre vers une axiologie de la fugue qui réside à la jonction de l'esthétique et de l'éthique, de l'art et de la société. Dans la mesure où la fugue est discutée à la fois dans le cadre de l'art et de la psychopathologie, nous postulons qu'à travers elle, il est possible d'accéder au sens fort du « sujet » mais aussi à son impensé - impensé du sujet qui est à l'image de l'impensé de l'art : sa portée éthique. Autant d'enjeux impliqués dans ces arts de la fugue qui révèlent l'existence d'un *Homo Fugiens* tantôt en fuite, tantôt en quête de lui-même, entre poursuite et évitement.

Dans la première partie, nous aborderons le problème musical d'une définition de la fugue en interrogeant la notion de « *sujet* de fugue ». Nous mènerons tout d'abord une analyse étymologique, lexicale et grammaticale, dans le but d'assoir notre hypothèse de l'importance de la construction de l'idée de « sujet » au regard de l'évolution de la forme fugue. Ainsi nous présenterons un parcours historique de la fugue musicale orienté vers l'émergence d'une « fonction sujet ». Ensuite, nous élargirons la problématique au point de vue esthétique, en introduisant la question du sujet humain : après avoir affirmé le lien de détermination entre la « forme fugue » et l'action de son « sujet », et à partir d'un postulat du « soi » de l'œuvre, nous considèrerons la fugue comme un processus de « poétisation de soi » lié à l'expérience d'une subjectivité moderne, dans un premier

rapprochement entre l'art et la vie.

Dans la deuxième partie nous questionnerons un corpus *des arts* de la fugue, en analysant des œuvres concrètes. Il s'agira de tester le concept d'opérativité du sujet en lien avec le « soi fugué » de l'œuvre, pour rendre compte des migrations transartistiques de l'idée de fugue. Nous illustrerons des cas de figures très variés : nous pourrons remarquer que des fugues appartenant à des disciplines artistiques différentes peuvent se ressembler davantage que deux fugues littéraires, par exemple. Nous pourrons alors dresser un tableau récapitulatif de ces polarités qui dessinent un système de différences : les arts de la fugue illustrent la tension fondamentale qui réside au cœur de la fugue et du sujet, entre fuite et poursuite. Il faudra alors nous ouvrir à des discours autres pour découvrir les enjeux plus larges soulevés par le paradigme de la fugue.

Dans la troisième partie, nous envisageons la fugue à partir non plus de la sphère artistique, mais d'un questionnement sur le sujet humain. Nous emprunterons des voies de communication reliant les multiples dimensions de l'existence (psychologique et sociale, éthique et esthétique) dans le but d'interroger le *sens* des pratiques de fugue pour le sujet. L'hypothèse psychopathologique nous permettra de reformuler la distinction entre fuite et fugue tout en envisageant, à l'inverse, la portée esthétique de la fugue au regard de l'existence humaine. Nous analyserons ainsi plusieurs modes de relation entre l'art et la vie. Nous introduirons la question éthique tout d'abord pour montrer que le sujet humain « utilise » le modèle de la fugue de manière symbolique. D'autre part, les implications éthiques qui découlent de l'expérience musicale de la fugue décrite d'un point de vue cognitif illustreront la fugue comme processus de subjectivation par lequel on s'éprouve en tant que sujet. Ainsi, nous montrons que les phénomènes psycho-sociaux de fugue, tout comme ses manifestations artistiques, révèlent des subjectivités *de* ou *en* fugue et un sentiment de soi caractéristiques de l'*Homo Fugiens*.

Première partie

INSTITUTION D'UN « SUJET » DE FUGUE :

DE L'HISTOIRE DES MOTS

À LA PROBLÉMATIQUE ESTHÉTIQUE

A. Hypothèse étymologico-grammaticale :

la fugue, de la métaphore de la chasse à la conquête du « sujet »

a) Histoire des mots et de leurs significations : de la « fuite » à la « fugue »

Le mot « fugue »[22] vient du latin *fuga*, nom féminin (pluriel *fugae*) qui transmet l'idée de fuite, de poursuite, d'évasion ou encore d'exil[23]. La forme substantive donne naissance à l'expression verbale « *fugam facere* », qui prend deux sens différents. D'un côté l'expression renvoie à *fugere* (forme infinitive de *fŭgĭo*, verbe intransitif employé comme absolu[24] et transitif) qui signifie « fuir » au sens de « s'enfuir, aller vite » (emploi intransitif) ou au sens de « chercher à éviter, se dérober à » (emploi transitif : fuir quelqu'un, des lieux, des cérémonies). D'un autre côté, « *fugam facere* » renvoie à *fugare* (infinitif de *fŭgo*) qui signifie « faire fuir », « mettre en fuite » ou « poursuivre » (une personne, des animaux) : ce verbe est uniquement transitif. On a donc une forme nominale pour deux formes verbales qui scindent la notion de « fuite » en une signification active (« fuir », de *fŭgĭo*) et une signification causative ou factitive[25]. Dans le cas du « faire fuir », le sujet du verbe est la cause (le causateur) du procès de fuir mais pas l'agent du procès (ce n'est pas lui qui fuit).

La première apparition du mot « fugue » en français remonte au Moyen-Age : dans un manuscrit attribué au moine Aimé, qui vécut au Mont-Cassin en Italie

[22] Nous renvoyons au dossier « Annexe étymologie » qui figure à la fin de cet ouvrage. Il s'agit d'une compilation de sources étymologiques : principalement des entrées de dictionnaires (latin, français, italien).
[23] « Annexe étymologie » : *Dictionnaire latin-français* de F. Gaffiot, entrée « fuga ».
[24] « Annexe étymologie » : *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Ernout/Meillet, entrée « fugio » : « fuir (transitif et absolu) ». NB. Un verbe transitif en emploi absolu se construit sans complément : « Il fuit » sous-entend de fuir « quelque chose », mais le complément d'objet n'est pas exprimé. Exemple fourni par le TLFI : « Il lit ».
[25] Verbe causatif ou « factitif » : indique que le sujet *fait faire* ou *cause* l'action, mais ne la fait pas lui-même (source : *Trésor de la Langue Française* informatisé, en ligne).

probablement au 11ème siècle, « *par fugue* » désigne la fuite (le texte relate la conquête méridionale de Robert Guiscard, issu du duché de Normandie). Cependant, le TLFI affirme qu'il s'agit d'une attestation isolée, tirée d'une traduction française d'un texte latin écrit par un italien[26]. Effectivement, dans la mesure où le manuscrit n'est publié qu'en 1835, la traduction (à partir du mot « *fuga* » en latin et italien) fait probablement un usage anachronique du mot « fugue ». Il n'y a apparemment pas d'autres apparitions du mot « fugue » en français avant 1598 : le mot a alors acquis une signification résolument musicale. Entre ces deux attestations, les mots « fuite » et « fougue », apparus en français vers la fin du 13ème siècle, sont d'un usage courant. Tous deux sont issus du latin *fuga* : le mot « fuite » a transité par l'ancien français *fuie,* alors que le mot « fougue » est issu de l'italien « *foga* », qui tire sa signification du latin *fuga* au sens de « fuite, course rapide »[27].

La première attestation musicale du mot *fuga,* en latin, date de 1330. D'après nous, il est possible qu'en Italie, l'emploi musical du terme *fuga* ait bénéficié de la proximité étymologique entre *fuga* et *foga* : si *fuga* désigne unanimement une *technique* d'écriture (en contrepoint imitatif, nous allons le voir), le mot « *foga* », qui apporte une coloration particulière en transmettant l'idée de rapidité, semble approprié pour caractériser un *style* fugué. Nous pourrons mesurer l'influence de la musique italienne sur la fugue de la fin de la Renaissance quand nous approfondirons la question de la construction européenne de l'art de la fugue du point de vue de l'histoire de la musique. Pour l'instant nous suggérons que non seulement la signification ordinaire des mots éclaire et justifie leur emploi musical, mais qu'en outre, les réseaux sémantiques et les modes de pensée propres à chaque langue peuvent influer sur la musique même en

[26] Voir annexe étymologie : *TLFI*, entrée « fugue », section « Étymol. et Hist. ». Voir aussi le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXème au XVème siècle*, qui cite le texte original (*L'Ystoire de li Normant et la chronique de Robert Viscart* par Aimé, moine du Mont-Cassin, 102?-110?).
[27] Voir annexe étymologie : entrée « fougue » du TLFI, section « Étymol. et Hist».

donnant naissance à des spécificités locales (que l'on regroupe par « école » ou « tradition »). Cette hypothèse sera confirmée quand nous montrerons que la revendication, plus tardive, d'une étymologie allemande basée sur la signification ordinaire du mot allemand « *fuge* » représente un facteur d'infléchissement de l'évolution historique de la fugue : la « grande fugue », la fugue « mature », n'est-elle pas le symbole musical de la « pensée allemande » ?

La notion de « fuite », déjà complexe en latin, s'est enrichie sous le coup de l'apparition des langues modernes : de là naîtra la signification musicale de la « fugue ». A partir de l'observation que la première publication de Pietro Aaron (1523) est, contrairement à ses travaux ultérieurs, encore écrite en latin, Alfred Mann affirme : « The rise of fugal theory coincides with the appearance of modern languages[28] in theoretical literature ; both reflect the spirit of the Renaissance »[29]. L'analyse lexicale de la « fugue » témoigne donc aussi bien de l'évolution historique du concept de « fuite » et de sa liaison avec différentes conceptions musicales de la fugue, que de la richesse du dialogue qui s'établit entre la signification originelle, remontant au grec et au latin, et les apports des langues européennes modernes – avec les différents modes de pensée qu'elles traduisent et structurent. Ce sont là les enjeux du colinguisme[30] et surtout, de la construction d'une identité culturelle européenne : si la notion de « fugue » cristallise ce passage des langues anciennes aux langues modernes (par l'entremise du latin dit « tardif », « vulgaire » ou latin « du Moyen-Age »), la « fugue » comme réalité musicale n'est-elle pas également le fruit d'une convergence de genres musicaux issus de traditions, styles, mentalités différents ? Dès lors, la fugue ne questionne-t-elle pas les enjeux liés à cette Europe

[28] Walker, *Theories of fugue*, 2004 : la Table 4.1 (p.132-133) montre qu'entre 1591 et 1703 l'allemand remplace peu à peu le latin comme langue privilégiée dans les écrits musicaux, même ceux destinés aux *Lateinschule*.
[29] Mann, *The Study of Fugue*, 1958 : note 10 page 12.
[30] Voir les travaux de Renée Balibar : *Que sais-je ? Le colinguisme*, PUF, Paris, 1993.

nouvelle, cosmopolite ? C'est une hypothèse qu'il nous faudra vérifier.

Nous avons résumé au moyen d'une frise les interactions et le chemin parcouru depuis le mot *fuga* en latin classique jusqu'aux différentes versions modernes du mot « fugue » employé dans le domaine musical. Cette frise, très simplifiée, vise à faire apparaître non pas toutes les dérivations (par exemple, du latin classique *fugere* à *fugire* en latin tardif, qui donne d'un côté *fuggire* et *fuga* en italien, de l'autre *fuir* et *fuie* en ancien français) mais plutôt l'hypothèse d'une signification d'origine latine fertilisée par un mot italien caractérisant le tempérament « fougueux » des premières fugues instrumentales en Italie. Pour les détails de cette histoire des mots, nous renvoyons aux divers dictionnaires et documents rassemblés dans l'« annexe étymologie » qui figure à la fin de ce volume.

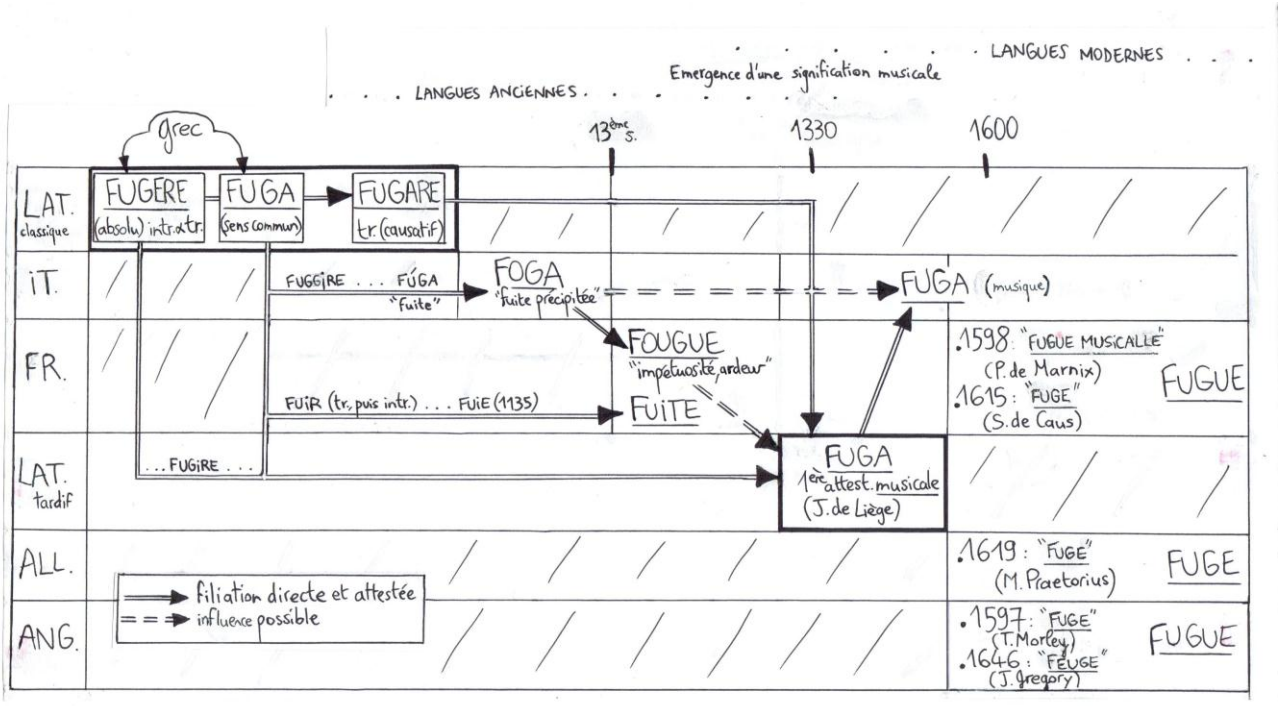


Fig.1 *Genèse d'une signification musicale du mot « fugue » à partir de l'héritage latin*

L'hypothèse d'un enrichissement sémantique de la « fuite » par la « fougue » permet d'envisager une première distinction (qui reste à étoffer) entre « fuite » et « fugue », à partir des suggestions suivantes : « la fougue n'est pas une « fuite » mais un « feu » » (*Robert historique de la langue française*) ; ou, dans une interprétation de Vitruve : « *fugue, fuga,* qui vient du celtibère *fuego,* qui signifie encore, en langue castillane, l'élément du feu, ainsi notre mot, *fuite* ou *fugue,* ne signifie autre chose que l'effet de l'aspect du feu sur les premiers hommes » (*Dictionnaire de la langue d'Oc, ancienne et moderne,* par Simon-Jude Honnorat)[31]. Dans le récit mythologique de Vitruve, la conquête du feu conduit au développement des premières sociétés : le feu représente d'abord ce qui effraie et fait fuir les hommes tels des bêtes sauvages, puis ce qui permet de développer l'habitat et le langage. Sur cette base, qui distingue l'homme de l'animal, on peut postuler un surplus de sens de la fugue par rapport à la fuite. Voici une distinction plus largement développée :

> « La notion de « fuite » renvoie essentiellement à deux choses : 1) l'idée d'une lâcheté, d'un refus de l'action ; 2) l'idée d'une simple réaction, d'un instinct « animal » de survie vis-à-vis d'un danger imminent ou d'une violence subie. Dans les deux cas, la fuite apparaît toujours comme un phénomène passif et second. De par ses renvois musicaux, la notion de « fugue » rend bien mieux compte de la dimension créatrice des « lignes de fuite » : « c'est toujours sur une ligne de fuite qu'on crée, certes pas parce qu'on imagine ou qu'on rêve, mais au contraire parce qu'on y trace du réel, et que l'on compose un plan de consistance » »[32].

Selon nous ce surplus de sens dans la fugue, c'est précisément ce que nous attribuons au « sujet ». En effet la fugue représente ce sens plein que la modernité philosophique

[31] Voir « Annexe étymologie » : les entrées de ces dictionnaires et un extrait plus long du texte de Vitruve.
[32] « L'espace d'une fugue…Ethique et esthétique du marronnage », Dénètem Touam Bona, revue *Drôle d'époque* n°17, automne 2005. pp.179-180. La citation est de Deleuze.

voulait offrir au « sujet » : son émancipation et sa liberté – son existence, singulière, et son pouvoir de création.

Après cette introduction générale à l'histoire des mots et aux résonnances anthropologiques de la notion de « fuite », il s'agit à présent de nous intéresser plus précisément aux origines latines de la fugue et notamment aux deux verbes qui lui sont apparentés. L'objectif de ce premier chapitre est d'assoir, sur des bases lexicales et grammaticales, notre hypothèse de l'importance du « sujet » dans la fugue. Puis, à partir d'un double visage de la fuite (« fuir » et « faire fuir ») ainsi qu'en faisant jouer deux conceptions différentes de la causalité (liées à la transitivité ou à l'intransitivité des verbes), nous chercherons à distinguer *musicalement* la fugue de la simple fuite : **tout au long de notre étude et dans de multiples contextes, nous montrerons que le « sujet de fugue » ne se réduit pas à un sujet « en fuite ». Dans le cas de la « fugue », il y a *à la fois* fuite *et* poursuite.** Le « sujet de fugue » tient un double rôle d'agent (il fugue) et de patient (il fuit quelque chose). Dans sa fuite il cherche à être, sinon la cause première de sa mise en mouvement, du moins l'agent (au sens plein) de son développement et le *créateur de ses trajectoires de fugue*. Ainsi la fuite (ré-action) n'en est plus une, il y a action mais aussi création : il y a *œuvre* de fugue[33].

[33] Ainsi fuguer n'est pas fuir : « Fuguer, verbe intrans. Construire, développer une fugue » (*TLFI* : entrée « fugue ») ; voir aussi l'emploi intransitif de l'italien « fugare » relevé par le dictionnaire *Il Sabatini Coletti* (2008) : « v.intr. (aus. *avere*) [sogg-v] mus. Comporre una fuga ». Sources : voir « annexe étymologie ».

b) Origines d'une signification musicale de la *fuga* : *fugare* et *fugere*, « chasse » et « fuite »

Dans l'ouvrage qui rend compte de ses nombreuses recherches sur les théories musicales de la fugue, Paul Mark Walker affirme que le compositeur et théoricien **Johannes Nucius**, né dans l'Est de l'Allemagne autour des années 1550, est parmi les premiers théoriciens à répondre à la question « *Quid sunt Fugae ?* » en retraçant l'étymologie du mot. Par ailleurs, si l'explication de Nucius est inaugurale, notons qu'elle a aussi été largement reprise dans les manuels d'éducation musicale de l'époque et, du fait de la publication de la plupart de ces ouvrages, qu'elle s'est perpétuée jusqu'aux premiers dictionnaires allemands de musique, qui sont apparus dès la fin du 17ème siècle[34]. Voici un extrait du texte de Nucius, tiré de son volume *Musices poeticae* publié en 1613 à Neisse, dans l'actuelle Pologne :

> *Fugae nihil sunt aliud, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictae sunt autem a* ***fugando****, quia vox vocem* ***fugat****, idem melos depromendo.*

Paul Mark Walker traduit de la façon suivante :

> « Fugues are nothing more than repeated echoes of the same theme on different degrees [of the scale], succeeding each other through the use of rests. **They are so-called from the act of chasing, because one voice chases the other while producing the same melody** »[35].

La deuxième phrase de cette définition concerne directement la question de l'étymologie. Nucius fait état d'une analogie avec la chasse : une voix « chasse » l'autre en produisant

[34] Walker, 2004 : 107.
[35] Il s'agit de la traduction anglaise la plus récente. Il n'existe pas de traduction française. La version latine est également tirée de l'ouvrage de Walker, 2004 : 106-107.

la même mélodie. Ici, l'usage du terme musical renvoie au verbe *fugare* (on trouve le gérondif « *fugando* » et la 3ème personne du singulier de l'indicatif « *fugat* ») : une voix *fait fuir* une première voix en l'imitant. L'analogie avec la chasse décrit le procédé musical d'imitation : imiter c'est répéter, et donc poursuivre.

Si Nucius s'appuie sur le verbe *fugare*, au contraire **Johannes Magirus**, un théoricien contemporain de Nucius, Calvisius et Burmeister moins célèbre qu'eux, explique l'emploi musical du terme *fuga* par le verbe *fugere*. Son livre *Ars musica* est publié pour la première fois en 1596 mais c'est seulement dans la deuxième édition revue et augmentée de 1611, publiée également à Frankfurt en Allemagne, que l'on trouve, dans la partie consacrée à la fugue, un ajout concernant l'étymologie du mot (les parenthèses signalent les portions qui n'apparaissaient pas dans la définition de 1596) :

> *Fuga est, cum voci pr(a)ecinenti voces pot tactus alia(s) plures alia(e) pauciores simili sono succinunt, (ut vocum altera que praeire, eamque insequentem* ***fugere*** *videatur : unde & Fuga appellata est)*
>
> « Fugue is when voices [entering] after varying intervals of time sing with the same sounds as a preceding voice, (**the one voice that precedes the others seeming to flee from the following ones.** Whence it is called fugue) »[36].

Si Walker note la parenté de cette définition avec celle de Nucius, nous remarquons que Magirus emploie le verbe « *fugere* » quand Nucius lui renvoie à *fugare*. La nuance peut paraître exagérément subtile ou anecdotique mais selon nous, c'est une distinction qui engage deux rapports différents à la musique. La focalisation sur la « fuite », transmise par le verbe *fugere*, et non plus sur la « poursuite », semble encourager un usage moins contraint du procédé musical d'échange entre les voix : la « fuite » est une porte ouverte vers la possibilité de se libérer d'un schéma musical de réplication exacte.

[36] Magirus, *Ars musica*, 1611, p.116. Cité par Walker (2004) : 124.

Les écrits musicaux du début du 17ème siècle commencent à s'interroger sur l'étymologie du terme « *fuga* » comme titre de pièces musicales. Dans ces écrits, *fugere* et *fugare* sont-ils équivalents au point que l'on peut les intervertir pour dire la même chose ? Nous pensons plutôt qu'à travers deux mots, deux conceptions s'opposent. Le fait même que les auteurs commencent à questionner l'origine du mot « fugue » reflète, non pas une indétermination, mais une divergence latente caractéristique d'une période de transition.

Dans son *Opusculum* publié en 1624 à Berlin, **Joachim Thuringus** convoque à nouveau le verbe *fugare* :

> *Quid est fuga ? Est (…) Unde dicuntur ? A* ***fugando****, quad una vox propter similitudinem notularum alteram quasi* ***fuget*** *& insequatur.*
>
> « What is a fuga ? It is (…) Whence comes the name ? **From *fugare,* because one voice appears to chase and follow the other voice due to the similarity of their notes** ».[37]

Thuringus renvoie au verbe *fugare* (« *fugando* », gérondif, et « *fuget* », subjonctif présent) c'est-à-dire à l'analogie avec la chasse : à juste titre, l'auteur de la traduction anglaise réfère à la (pour)suite (« *to chase and follow* »). Comparons avec ce qu'écrit l'italien Pietro Cerone dans *El melopeo y Maestro,* publié à Naples en 1613 :

> « Se dize Fuga a **fugiendo**, y ansi Fuga quiere dezir **huyda**, esto es que vna voz va **huyendi**, y otra voz va tras ella **siguiendola** ».[38]

Pour Cerone, « *fuga* » signifie « fuite », puisqu'il renvoie au verbe « fuir » (« *fugiendo* » et « *huyda* », « *huyendi* », du verbe « *huir* », « fuir » en espagnol) : une voix fuit et l'autre la suit (« *siguiendola* », du verbe « *seguir* », « suivre »). Ce texte est

[37] Dietrich Bartel, *Música Poética : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music,* University of Nebraska Press, 1997 : 287.
[38] Citation tirée du dictionnaire allemand de musique, *Handwörterbuch der musikalischen terminologie,* Hans Heinrich Eggebrecht (ed.), Wiesbaden : F. Steiner, 1995. Entrée « fuga/fuge » (article de M.Bieche, 1990), p.3.

révélateur d'un renversement : il ne s'agit plus simplement de *poursuivre* mais de *fuir*, pour une voix, et de *suivre*, pour l'autre.

La nuance entre les deux types d'explication (par *fugare* ou *fugere*) est signifiante au regard de l'évolution des formes symboliques. Nous allons souligner les enjeux principaux en commentant l'extrait de Nucius à partir d'une comparaison entre la traduction de Walker, que nous rappelons,

> « They are so-called from **the act of chasing**, because one voice chases the other **<u>while</u> producing the same melody** »

et celle de Bartel, qui rendait ainsi le même extrait :

> « *Fugae* are nothing else but frequent, successive repetitions of the theme in diverse voices, separated by pauses. This definition refers to **flight**, because one voice chases the other, **<u>thereby</u> producing the composition** »[39].

Certes l'analogie avec la chasse est reprise dans les deux traductions, mais celles-ci présentent d'autres différences qui permettent de soulever un certain nombre de questions, voire de problèmes, qui justifieraient le fait que Paul Mark Walker ait pris la peine de fournir une nouvelle traduction[40].

Tout d'abord, il apparait dans la traduction de Bartel un souci d'ordre formel et non plus simplement technique. Il s'agit de produire « la composition » : l'intérêt porte sur le produit fini au détriment de la production, c'est-à-dire de l'activité même de composition. Ceci ne reflète pas le contexte originel de la fugue, alors que l'on commence à peine à *écrire* la musique. En outre, si la traduction de Bartel ne reflète pas le contexte originel des premières manifestations de la *fuga*, surtout, elle s'éloigne du

[39] Bartel, *Música Poética*, 1997 : 285.
[40] Outre le fait que Walker semble vouloir répercuter l'emploi que Nucius fait du terme *resultatio* en soulignant que ce dernier se démarque de ses prédécesseurs Dressler et Calvisius, qui eux utilisaient dans leurs définitions le terme *repetitio*.

texte de Nucius. En effet selon le texte latin, il ne s'agit pas de « produire la composition » mais plutôt de générer une harmonie d'ensemble au moyen de la répétition de la figure : ainsi Walker traduit par « producing the same melody », au plus près du « *idem melos depromendo* » du texte de Nucius. Les deux traductions anglaises ne disent donc pas la même chose : d'un côté la chasse désigne la technique de composition (la dynamique fuguée d'imitation par des voix qui reproduisent la même mélodie), de l'autre, elle vise le produit de l'acte de composition (la fugue comme composition). Par ailleurs, on peut relever la différence de préposition pour introduire la forme « *producing* » qui, pour être certes présente dans les deux traductions, n'y apparaît pas moins selon deux modalités différentes : « ***while*** *producing* » (Walker) nous projette au cœur des forces productives et de l'action portée par le verbe, tandis qu'avec « ***thereby*** *producing* » (Bartel) l'action est soumise à une finalité, l'œuvre.

Or la métaphore, ancestrale, de la chasse, institue le musical comme une *dynamique*. Il s'agit donc pour Walker de traduire, en choisissant la forme aspectuelle en *–ing* (« the **act** of chas**ing** »), un regard particulier sur l'évènement qui soit à même de rendre le gérondif latin (« *depromendo* ») instituant cette dynamique de chasse (« *fugando* »). On dit en linguistique anglaise, que l'aspect progressif permet de faire porter l'accent sur la dynamique de l'acte *exprimé* par le verbe plutôt que, avec la forme infinitive, sur un évènement qui serait *représenté* par le verbe (l'aspect du verbe est alors dit « global » ou distancé, comme dans la forme conjuguée « chases » employée par Bartel). Ainsi, non seulement la traduction de Bartel paraît influencée par une conception anachronique de la forme musicale parce qu'elle implique une chosification du musical (« la composition » instaurant la pièce de musique comme *res facta*, pièce composée c'est-à-dire écrite et non improvisée) alors que l'imitation est avant tout une technique, mais surtout on perd, quand Bartel a recours au substantif « *flight* », le sens profond de

l'idée de « chasse » mise en avant par Nucius à travers la signification factitive du verbe *fugare*.

Ainsi nous avons voulu montrer, en comparant les deux traductions, que « *the act of chasing* » (traduction de Walker) rend mieux compte des enjeux de l'art musical dans l'Europe du Moyen-Age. La métaphore cynégétique convient à un art qui se donne comme dynamique (mise en forme) avant d'être forme (forme finie). En effet dans *The study of fugue* (1958), Alfred Mann montre que les premières phases du développement de l'histoire de la fugue musicale sont guidées par un souci de *texture* davantage que de forme. La pensée texturale n'implique pas de penser la structuration de la pièce dans son entièreté : elle s'occupe seulement des rapports immédiats de contiguïté entre les voix (*punctus contra punctum*), en termes de figure et d'identité. Et pour cause : à cette époque formative de la musique européenne, dans le contexte de la musique vocale, c'est sur le texte que repose la structuration de la pièce : c'est à lui qu'incombe la responsabilité d'établir les rapports de longue distance qui font que la pièce est conçue comme une *unité*.

Dans le contexte des débuts de l'écriture musicale à plusieurs voix, l'analogie entre la dynamique de la chasse et l'échange des motifs musicaux renvoie à l'établissement de figures musicales sur le modèle des figures de rhétorique (quand Nucius parle d'« *abundat & referta est fugis* », Walker traduit par « *overflowing* », en référence à l'ornementation). Il s'agit donc d'une *poétique des figures musicales* (la *fuga* étant la figure la plus répandue, voire la figure générique) et non pas encore d'une *rhétorique du discours musical*[41]. Ainsi jusqu'à la fin de la Renaissance, les seuls

[41] Sur la question de l'ornementation, du symbolisme musical, des figures et du discours musical, voir : « Eléments d'une sémiotique rationnelle du discours musical : Bach prédicateur », Marie-Danielle Audbourg-Popin, *Revue de musicologie*, Tome 70 n°1, 1984. pp.86-94.

rapports de nature strictement musicale qui régissent l'ensemble d'une pièce sont des rapports tout / parties très simples, primitifs ou mécaniques : il s'agit de l'imitation dite « canonique », où la répétition procède par intervalles de temps et de ton fixes. Selon Mann, la procédure d'imitation canonique est « *an early form-giving element* » : un des premiers procédés formels que se réappropriera la musique instrumentale afin de pallier l'absence de support du texte.

Il est apparu que le verbe *fugare*, parce qu'il est directement lié à la métaphore de la chasse, décrit la dynamique de l'imitation entre les voix, et que celle-ci est liée au sens ancestral de la « *fuga* » musicale. En effet, un siècle avant les premières sources que nous avons présentées, Pietro Aaron, dans son *De institutione harmonica III* publié en 1516 à Bologne, affirme clairement l'analogie entre *fugare* et imiter :

> *Est autem ideo dicta* ***imitatio*** */ siue* ***fugatio*** *: quia subsequens : uel antecedens praecedentis uoces partis / uel subsequentis easdem nomine / sed locis diuersas repetit : & uel quasi* ***imitando*** *pronunciat / uel quasi subsequendo* ***fugare*** *uidetur.*[42]

A moins que l'on trouve dans les écrits musicaux l'emploi de *fugere* avant cette date, selon nous cette citation est une preuve de l'antériorité du recours à *fugare* (avec tout ce que cela implique pour notre hypothèse). Par ailleurs notons que le verbe « imiter » avait été introduit pour la première fois dans le traité de Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica*, en 1482. Ce dernier affirme : « *This* ***manner*** *is called* ***fuga*** *by practising musicians* »[43]. Ici encore, le mot « fugue » renvoie au procédé musical d'imitation.

Par ailleurs, on peut noter qu'à cette époque, dans la sphère musicale, le mot « *fuga* » se décline couramment : cette flexibilité grammaticale reflète peut-être une

[42] Tiré du dictionnaire allemand de musique *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*, Hans Heinrich Eggebrecht (ed.), Wiesbaden : F. Steiner, 1995. Entrée « fuga/fuge » (article de M.Bieche, 1990), p.3.
[43] Mann, 1958 : 5 et 11.

conception dynamique de la musique, comme des *manières* musicales. De la même façon que le principe d'imitation apparaît chez Ramos sous forme verbale (« *imitari* »), on trouve dans les écrits les verbes *fugare* et *fugere* sous différentes formes conjuguées. Mais surtout, le substantif *fuga* se décline dans les titres : par exemple à l'accusatif avec la « *Missa ad fugam* »[44], où la fugue apparaît clairement comme un procédé et non comme un genre (messe écrite *au moyen de* la fugue, ce qui signifie en l'occurrence : au moyen de la technique d'imitation canonique).

Plus tard, c'est le verbe *fugere* qui décline, comme dans le titre « *Atalanta fugiens* » (1617) de M. Maier, où « *fugiens* » (participe présent de *fugere*) désigne la fuite d'Atalante[45]. La description de la scène de chasse ou de poursuite comprend un sens littéral (le texte et les emblèmes décrivent une scène de course où Hippomène pourchasse Atalante) et allégorique (Atalante étant une figure mythologique du Grand Œuvre). En outre Maier choisit de représenter musicalement ce double récit de chasse et de quête au moyen de pièces musicales intitulées « *fuga* » (« *50 fugis musicalibus trium vocum* »), qui sont en réalité des « *fuga per canonem* » avec deux voix en canon au-dessus d'un *cantus firmus*[46]. Ainsi dans cet exemple, la réalité musicale reflète l'usage canonique, déjà presque archaïque, lié à *fugare*, mais l'imaginaire de la « fuite » prend une signification plus moderne : la quête alchimique signale que quelque chose s'échappe, ou échappe à notre volonté.

[44] Attribution incertaine : Josquin des Près ou Palestrina.
[45] La traduction intégrale du titre est : « Atalante fugitive ou nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la nature ». Voir *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, J. van Lennep, 2ème édition revue et augmentée, Crédit communal, 1985. pp.181-195.
[46] Publiée en 1617, cette œuvre alchimico-musicale adopte une technique d'écriture plus ancienne que les derniers développements musicaux que connaît son époque, puisque *fuga* prend ici le sens ancestral de canon. Concernant les liens entre la *fuga* ancestrale (le canon) et la quête alchimique, voir l'article « Alchemy and counterpoint in an age of reason », David Yearsley, *Journal of the American musicological society*, vol.51 n°2, 1998.

D’après ces premiers exemples, il est certain que l’on ne peut considérer le substantif *fuga* comme une notion univoque. Nous avons suggéré que la richesse de la notion latine permet de mettre en lumière la complexité d’une réalité musicale changeante. En effet, si chaque construction verbale est liée à un schème actantiel spécifique (en termes de répartition des rôles entre les actants et le verbe), alors potentiellement « faire fuir » et « fuir » correspondent à deux conceptions différentes de la musique : nous postulons qu’autour de la transitivité / intransitivité du « fuir » se joue la première innovation de l’histoire de la fugue musicale. Selon nous, la double dimension de fuite et de poursuite éclaire l’évolution de la fugue musicale en tant que forme symbolique.

Nous avons émis l’hypothèse qu’il y a à l’origine musicale de la « fugue » une signification causative, marquée par la préséance de l’étymologie de *fugare* sur *fugere*. On peut interpréter la causalité d’un point de vue intra-musical (dynamique antécédent / conséquent comme réplication d’une mélodie à l’identique par une autre voix) mais aussi du point de vue de l’économie du musical, en observant la dépendance fonctionnelle (causale) de la musique vis-à-vis du texte et/ou de la danse, ou même d’un point de vue extra-musical, d’après les connotations religieuses des notions de « cause » et de « canon » (qui signifie « règle ») : l’origine profane du principe d’imitation musicale est-elle à rapprocher de l’idée que la fugue accompagne l’émancipation d’une musique « de servitude » vers une musique « autonome » ? Il est certain que la genèse de la fugue remonte à une période formative de l’histoire de la musique classique européenne. Aussi la question de l’origine de la fugue musicale rejoint un discours de la fugue comme origine, ce qui peut être interrogé, comme nous l’avons fait, à partir des fondements étymologiques et anthropologiques de la notion commune de « fuite ».

c) De la transitivité à l'intransitivité : vers une focalisation sur le « sujet »

L'apparente interchangeabilité des verbes *fugare* et *fugere,* dans les théories musicales autour des années 1600, témoigne d'une période transitoire et de l'avènement d'une nouvelle ère de l'histoire de la fugue musicale et de la musique. Notre hypothèse est que le verbe *fugere* se fait l'écho de nouveaux développements : le fait que ce verbe évoque non plus la « chasse » comme « cause » de la fuite, mais la « fuite » comme « suite » (voir la citation de P. Cerone) nous permet d'appréhender les enjeux d'une réalité musicale nouvelle dont participe également, c'est notre hypothèse, une nouvelle façon de penser la musique. L'emploi dit « absolu » du verbe *fugere* met l'accent sur l'agent de la fuite comme *sujet*, alors qu'avec le sens factitif de *fugare*, l'agent de la fuite était l'*objet* du procès : nous dirons qu'avec *fugere,* à travers la fuite, il y a focalisation sur le « sujet » de / en fuite, et non plus sur le causateur. En outre la « fuite », renvoyant à la qualité du « fugace », semble assumer la nature éphémère de l'énonciation musicale : que fait le son sinon fuir, nous échapper, c'est-à-dire se refuser à notre volonté ordonnatrice ?

Au cours de l'évolution de l'art musical européen, la *fuga* se frotte à la *chace,* qui était populaire dans la France du 14ème siècle, et à son équivalent italien, la *caccia*[47]. Ces pièces vocales de musique profane, rythmées et colorées, décrivent souvent des scènes de chasse - mais pas systématiquement. Dès lors, la résonance entre la signification des mots utilisés pour désigner ce type de pièces (*chace, caccia*) et l'univers évoqué par les paroles n'est-elle qu'une *coïncidence* ? Si Richard Hoppin affirme que la description

[47] Voir l'article de Virginia Newes : « Chace, caccia, fuga : the convergence of French and Italian traditions », *Musica Disciplina,* vol. 41 (1987), *1380-1430 : An international Style ?,* pp.27-57.

d'une scène de chasse n'était « qu'une caractéristique secondaire de la chace »[48], c'est parce que l'idée de « poursuite » renvoie avant tout à la technique musicale :

> « Des cas d'écriture canonique ont été cités déjà ci-dessus lors de l'étude des techniques polyphoniques de l'organum, du conduit et même du motet ; on y a noté la **relation étroite entre le canon et la technique de l'échange des voix**. Pourtant, à part *Sumer is icumen in*, aucun canon ne forme une composition complète avant les quatre chaces du codex d'Ivrea[49]. Une de ces pièces est appelée chace dans les instructions d'interprétation qui l'accompagnent ; le terme a probablement été choisi **pour décrire la façon dont les voix se pourchassent l'une l'autre dans un canon musical. Une terminologie un peu postérieure a mis l'accent sur la voix poursuivie, plutôt que sur celle qui pourchasse, et a nommé ce type de composition *fuga*** (fugue, fuite). La double signification du mot chace, indiquant une simple poursuite ou une chasse, a certainement suggéré l'utilisation de la technique du canon pour dépeindre en musique des scènes de chasse. C'est le cas d'une des pièces d'Ivrea. Les trois autres traitent de sujets différents et fournissent la première preuve – il y en a d'autres – que **c'est bien la technique qui a donné son nom à la chace, et non la description de scènes de chasse** ». [50]

Si le choix d'un thème littéraire peut inspirer au compositeur le recours à un genre musical particulier (c'est probablement le cas des canons musicaux qui illustrent la philosophie exposée par les emblèmes dans l'*Atalante fugitive* de Maier), d'après le

---

[48] Richard H. Hoppin, *La musique au Moyen Age* vol.1, 1991 pour la version française, éd. Mardaga [1978]. Chap.15, « L'Ars nova en France » ; plus précisément sur la *chace*, pp.422-427. Citation p.427.

[49] D'après Hoppin, le codex d'Ivrea (Iv), où figurent quatre *chaces*, a été copié vers 1360 dans l'environnement musical de la cour papale d'Avignon.

[50] Hoppin, 1991 : 422. Plus loin, l'auteur réaffirme le caractère secondaire de la description de la chasse en prenant l'exemple de textes de caccia : « Au vu de tout ceci, on ne peut plus prétendre que la description de scènes de chasse soit à l'origine du nom de la caccia. Comme dans le cas de la chace française, le nom a désigné plutôt une technique musicale, le canon, qui pouvait servir à mettre en musique des poèmes très différents de forme et de contenu. On peut donc identifier comme caccia toutes les pièces canoniques du répertoire italien, de la même manière que Machaut identifiait comme chaces toutes les strophes canoniques d'un lai » (p.506).

raisonnement de R.Hoppin, l'emploi musical des termes « *chace* » et « *fuga* » n'impose pas en soi un contenu extra-musical particulier : ces mots sont utilisés comme titres musicaux parce qu'ils décrivent la dynamique, c'est-à-dire le style, d'un type de pièces caractérisées par la technique de l'échange des voix - ce qui constitue une réalité proprement musicale.

Par ailleurs, s'il y a une origine commune (la technique de l'échange des voix) aux premières formes de canon (*chace* ou *caccia*) et à la fugue (*fuga*), que signifie l'évolution de la terminologie ? L'accent ne porte pas sur le même pôle de la relation chasseur / chassé : selon Hoppin, le terme *chace* fait porter l'accent sur la voix « qui pourchasse » alors que par la suite, avec la *fuga*, l'accent est mis sur « la voix poursuivie ». Pour aller plus loin, nous proposons de reformuler ce que Hoppin identifie comme une différence d'ordre aspectuelle entre voix active (qui pourchasse) et voix passive (qui est poursuivie). Conformément à ce que nous avons montré précédemment (la préséance du renvoi à *fugare* dans les premiers écrits musicaux), derrière la *chace* ancestrale nous lisons en filigrane la dynamique causative du « faire fuir » (transitivité de *fugare*). Au contraire, derrière la *fuga* pointe l'intransitivité du « fuir » : nous préférons parler de voix *qui fuit* (voire qui fugue) plutôt que de voix *poursuivie*, afin de mobiliser le sens actif de *fugere,* au lieu d'invoquer le passif de *fugare* pour désigner une voix « mise en fuite ». Grâce à cette reformulation nous faisons apparaître deux conceptions différentes de la causalité, ce qui permet de faire émerger d'une part l'idée de poursuite de l'*objet* musical (relation transitive au sein des voix et de l'œuvre qui recherche l'unité) et d'autre part, l'idée de fuite signalant l'effet d'un *sujet* musical (dimension intransitive du « fuir », qui n'implique pas la mise en fuite par une cause extérieure). Que traduit cette double conception ?

En latin, *transit-* renvoie à l'idée de passage. Ainsi la transitivité instaure une relation d'inclusion, par contagion de proche en proche au sein d'un ensemble continu, stable et cohérent : d'après notre interprétation la transitivité correspond musicalement au principe d'imitation considéré comme une dynamique de poursuite, répondant à la loi mécanique de la communication du mouvement (poursuite / fuite ou cause à effet). La transitivité renvoie à l'existence d'une *cause efficace* qui préside à la totalité musicale et qui confère à cette totalité le caractère de l'absolue nécessité. On passe alors facilement de l'*in*-clusion à l'*im*-manence : les formes musicales canoniques sont une hypostase de l'Un spirituel. Aussi nous envisageons la poursuite de l'*objet* musical comme l'expression d'une volonté ordonnatrice qui semble vouloir s'opposer à la nature fuyante et éphémère du son musical (« fuite »). Aux sources de la pensée formelle en musique, la transitivité impliquée dans la métaphore de la chasse correspond à la recherche (« poursuite ») du maintien de la figure c'est-à-dire de la stabilité de l'objet musical, à l'image d'un processus éternel qui ne connaît pas la dégradation des formes. Autrement dit dans le cas de la *fuga* ancestrale, tout le développement est *assujetti* à l'énonciation première (qu'on l'appelle cause, ou en musique *antecedens, dux, clausula*) et par conséquent la forme est prédéterminée (notons que le terme « *clausula* », qui désigne le matériau de départ, signifie aussi « fin, conclusion »[51]). Par la suite au contraire, la notion de « sujet » laisse place à une certaine incertitude : l'énonciation première du « sujet » représente un potentiel formel qui reste à développer.

En grammaire, dire que l'action intransitive ne porte pas sur l'objet signifie que seul le verbe exprime l'action : on dit alors de cette action qu'elle est limitée au sujet. Ceci a plusieurs implications pour notre propos. La relation prédicative de nature intransitive met en avant l'*action* de fuir et l'*agent* plutôt que la cause à laquelle cette

[51] Voir « Annexe musique », document « Terminologie selon les théoriciens, 16ème -18ème siècle ».

fuite est assujettie : il y a alors en quelque sorte perte de l'origine au profit d'une centration sur le sujet, c'est-à-dire sur le devenir, sur le possible. Nous ne sommes plus tournés vers une cause séparant le sujet de l'objet, mais plutôt vers la recherche d'une unité qui n'est pas donnée, celle d'un sujet affecté d'un état de fuite. Les notions d'état et d'action remplacent donc celle de cause. Conformément, si les voix musicales sont fuyantes, si elles (se) fuient, c'est parce qu'il y a du *jeu* entre les voix (de l'écart mais aussi de l'articulation), et que la totalité n'est pas donnée d'avance : l'œuvre de fugue est une totalité en devenir, une *unité virtuelle portée par le sujet*. Ainsi la fugue est fonction du sujet. D'autre part, la nature de la pièce musicale est alors proprement esthétique, et non plus simplement mécanique[52]. Ce qui s'oppose au mouvement mécanique, c'est d'une part la considération de l'expérience (plaisir et surprise de l'écoute) et d'autre part, l'horizon d'une finalité, d'un but à atteindre : ce but, c'est la forme ou le sujet, c'est-à-dire la prétention de l'œuvre à pouvoir se saisir comme une unité, en se représentant elle-même – ce qui est le propre du sujet (humain), et peut-être de la « forme fugue ».

Il est possible que parler en termes de transitivité et d'intransitivité éclaire également l'évolution de la terminologie musicale qui gravite autour de l'idée de fugue. En effet, si la terminologie canonique reflétait une conception duale, conforme au schème actantiel transitif (on a les couples « antécédent » / « conséquent » et *dux,* « chef de file » / *comes,* « suiveur »), elle s'oppose à la triade « sujet / réponse / contre-sujet », spécifique aux formes ultérieures de la fugue. Cette triade implique une relation tripolaire de différenciation (ou logique du « tiers inclus ») et ainsi le dynamisme agit non plus simplement au niveau des voix, mais également de la forme même. Pour résumer, nous associons le schème transitif à une pensée musicale qui conçoit la forme d'ensemble

[52] « Lorsque quelqu'un dit, par exemple, qu'un travail est « mécanique », cela ne veut pas dire que ce travail ne peut pas être fait par des êtres humains, mais plutôt que seule une machine pourrait l'exécuter et le répéter indéfiniment, sans se plaindre, ou sans se lasser » : Hofstadter, *GEB*, 1985, p.42.

comme immobile, non évolutive, parce que déterminée par une cause : ici la poursuite est orientée vers le même, le connu (poursuite ou cause : ce qui vient *avant* la fuite). Au contraire, dans le cas du schème intransitif avec centration sur le sujet, le mouvement de la forme ne relève pas de la simple « conséquence » (réplication mécanique, à l'identique), mais plutôt de l'approfondissement, de l'invention, de la « suite » (ce qui vient *après*) : le « sujet » donne naissance à la « réponse », à laquelle se superpose un « contre-sujet », signes d'évolution et de conflit possible, dans un dialogue contrapuntique du sujet avec lui-même - sujet porteur du mouvement autogène de la forme.

A partir d'une enquête sur l'étymologie latine du mot « fugue », le couple « poursuivre / fuir » nous a permis de préciser l'hypothèse du « sujet » comme enjeu de transition entre différentes conceptions de la *fuga*. L'interprétation grammaticale que nous avons proposée, en termes de transitivité et d'intransitivité, a valeur heuristique pour notre recherche musicale : c'est un outil qui confère un sens à l'emploi de tel ou tel verbe latin dans les premiers écrits théoriques, en supposant une communication directe avec les enjeux d'une réalité musicale plurielle et changeante. Cependant, il ne faut pas voir ici une thèse rigoureuse sur la genèse historique de la fugue (perspective que nous adopterons au chapitre suivant). Il ne s'agit pas non plus de dire que telle pièce relève du « poursuivre » (de la métaphore de la chasse et d'un schème transitif) et que telle autre relève du « fuir » (de la métaphore de la fuite et de l'intransitivité) car d'une part, ces deux aspects peuvent coexister et d'autre part, nous cherchons à saisir l'évolution de la pensée formelle dans le contexte de la musique classique européenne. Ainsi, l'identification de configurations grammaticales à la fois différentes et apparentées permet une première formulation de la tension interne au concept de fugue qui, d'après

nous, réunit les deux tendances (à la fois poursuite et fuite).

Résumons par un schéma l'apport des métaphores successivement associées à la fugue :

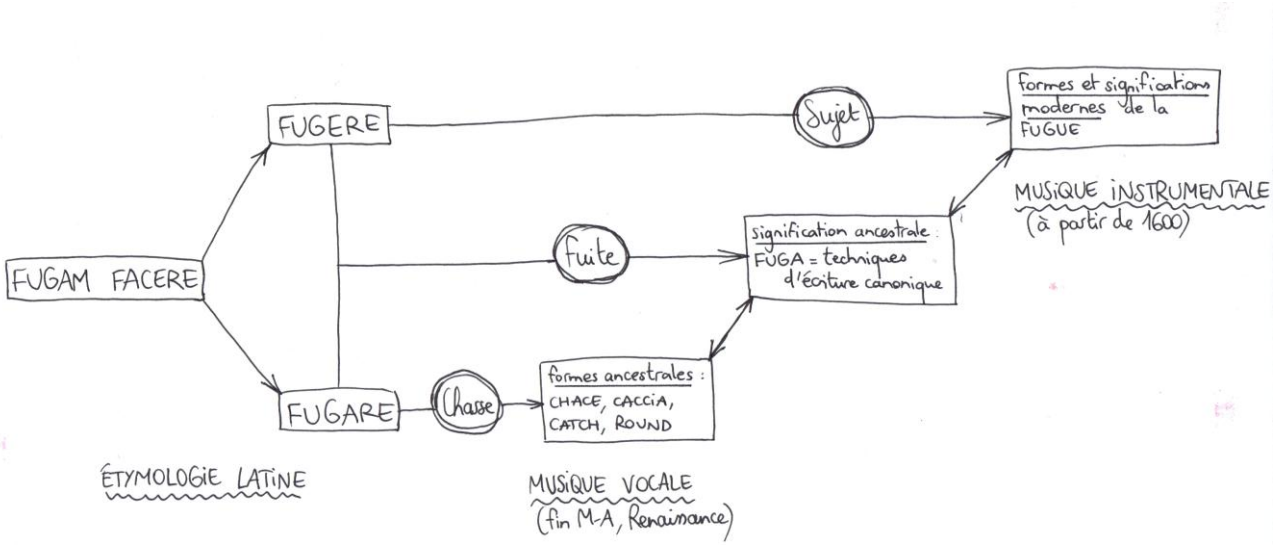


Fig.2 *Deux formes verbales, deux filiations : la tension fuguée du « sujet »*

Dans un article qui mobilise le modèle musical de la fugue pour l'interprétation d'une œuvre littéraire, Catherine Rainwater affirme la présence d'une contradiction au cœur de la fugue :

> « Fugue is both **a quest for unity and order** and **a concession to chaos and disorder**. This paradoxical nature of fugue is apparent even in the etymology of the word : *fugue* derives from two italian terms, *fugere* (to pursue) and *fugare* (to flee). Accordingly, a fugue is always simultaneously **in pursuit of**, and **in flight from**, the principles of unity that governs it »[53].

Derrière l'« unité » dont parle Rainwater, la conquête de la forme musicale se profile. Nous pensons qu'il est pertinent d'envisager cette question par le biais d'une enquête sur

[53] « The Fugal Procedure of *Music and Silence* », Catherine Rainwater, *Contemporary American Women Writers : Narrative Strategies.* Lexington : University Press of Kentucky, 1985, pp.68-86. Citation p.69. On peut relever une confusion entre l'origine des mots et l'évolution des formes musicales : si l'on parle des verbes, il s'agit de latin, mais si l'on parle des développements musicaux, effectivement l'influence de l'Italie est importante.

la genèse musicale du « sujet » : que signifie le fait de dire que la fugue à la fois poursuit et fuit l'unité, en ce qui concerne la « forme musicale » ?

d) Hypothèse : le subjectivisme musical ou la fugue comme rapport transitif à soi

> « Le nom de fugue (*fuga, fuite*) vient du caractère exclusivement imitatif de ce genre de composition, dans lequel **il semble que le thème *fuit* sans cesse de voix en voix**, chaque partie le reprenant lorsque la précédente a achevé de le faire entendre »[54] (André Gedalge, 1901).
>
> « Fugue, n.f. étym. lat. et ital., *fuga* = fuite. Forme de composition à plusieurs parties, entièrement basée sur le principe de l'imitation et dans laquelle **un thème principal, ou sujet**, et un ou plusieurs thèmes secondaires, ou contre-sujets, **semblent fuir sans cesse de voix en voix** »[55] (Michel Brenet, 1926).
>
> « La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale **dont le thème, ou sujet**, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, **semble sans cesse fuir** »[56] (Marcel Dupré, 1938).

Ces trois citations, tirées d'écrits musicaux du Paris du début du 20ème siècle, témoignent d'une inflexion de l'interprétation étymologique. Tout d'abord, elles renvoient au substantif *fuga* et non aux verbes. Mais surtout, alors qu'auparavant on considérait l'échange dynamique à l'échelle des voix, ici ce ne sont pas les voix qui se pourchassent en s'imitant : *c'est le thème qui « semble » fuir à travers les voix*. Le « sujet » semble

---

[54] *Traité de la fugue*, André Gedalge, Enoch and Cie Éditeurs [Paris, 1901]. 1ère partie : « De la fugue d'école ». Introduction, p.2.
[55] *Dictionnaire pratique et historique de la musique* par Michel Brenet, éditions Armand Coli [Paris, 1926]. Entrée « fugue », p.166.
[56] Marcel Dupré, *Cours complet de fugue*, Leduc [Paris 1938]. Cité dans l'article « fugue » de l'*Encyclopaedia Universalis*.

donc endosser la fuite des voix. Autrement dit, la métaphore de la fuite opère ici à un niveau supérieur, où les individualités sont unies au sein d'un ensemble contrapuntique qui fait corps - œuvre. On suggère ainsi que les voix, semi-autonomes, concourent à un projet commun : faire transiter le « sujet », à la fois opérateur et symbole d'une *poursuite* de l'unité poétique de l'œuvre.

Néanmoins la fuite signe l'écart, la différence, l'inverse de la coïncidence et de l'unisson. Aussi le *sujet* qui fuit est-il un *être* affecté de dédoublement et de fragmentation : son unité, et corrélativement celle de l'œuvre, n'est-elle pas dès lors mise en péril ? Nommons « topicalisation du sujet » cette diversification du matériau de base : l'*effet de fuite* généré par les trajectoires multiples qu'emprunte le sujet est contrebalancé par une « fonction sujet » de nature identificatrice. La fugue est alors l'exploration de l'identité musicale d'un « sujet ». La figure musicale du sujet fonde le devenir de l'œuvre et porte l'unité virtuelle de celle-ci : sa forme. Dire que l'œuvre est fonction du sujet c'est donc dire que la forme qui en découle est mouvante, dynamique – irréductible comme son sujet.

Tandis que le « sujet » questionne la forme de l'œuvre, la musique s'affirme comme art : le sujet porte l'auto-position de la fugue qui nous persuade de son être œuvre[57]. Corrélativement, la (ré)appropriation du sujet par les différentes voix institue la place de l'auditeur dans un rapport de reconnaissance du sujet dans l'œuvre, mais également de reconnaissance de l'œuvre en tant qu'œuvre. Est-ce encore la transitivité comme liaison, sous-jacente dans la métaphore de la chasse, qui établit une relation entre l'auditeur et l'œuvre s'offrant comme le lieu d'une expérience mentale de cache-cache

[57] Notre sujet musical tient le rôle de la figure dans le tableau : auto-présentation, auto-exposition et force persuasive de l'œuvre, voir « « La (per cosi dire) energia delle figure ». Transporter, figurer, ou l'*enargeia* / *energeia* des œuvres : pour une énergétique de l'art », B. Rougé, revue *Aisthesis*, 2 / 2011.

musical, comme le suggère le pianiste Stefano Greco[58] ? Contentons-nous de noter que le subjectivisme musical comme rapport de l'œuvre à elle-même instaure également un sujet musical extérieur à celle-ci : l'auditeur. Autrement dit, c'est tout le dispositif musical qui est affecté par le subjectivisme musical. On montre ainsi combien les dimensions poïétique et poétique de la forme artistique sont inséparables des questions relevant de l'esthésique, c'est-à-dire de l'expérience de l'œuvre (nous étudierons cette question à la fin de la troisième partie). Une preuve que la fugue a atteint un statut proprement esthétique (et non plus simplement technique) réside dans le jugement de Rousseau : « la fugue est une musique davantage bruyante qu'agréable »[59]. Est-ce étonnant, si la fugue naît de la fuite du sujet, que le désordre et le chaos nous guettent, et que le *sens* de l'œuvre semble nous échapper ? La perte est à l'horizon du sujet.

Au cours de ses expériences, quand il découvre la musique concrète, Pierre Schaeffer réalise des pièces intitulées « bidules », qu'il qualifie d'« auto-fugues en folie ». Sa démarche de composition, qu'il développe sur une *tabula rasa,* le conduit à revenir aux fondements de l'art musical. Ainsi quand il s'exprime dans son Journal, nous profitons de son épure conceptuelle :

> « Tout dépend, bien entendu, du fait que l'objet sonore initial, auquel on se propose de **fuguer avec lui-même**, est bien ou mal choisi »[60].

Fuguer *avec soi-même*, c'est-à-dire passer du statut d'objet musical au statut de sujet. Le pronom réfléchi « lui-même », qui apparaîtra également dans la citation suivante, indique que l'action de fuguer est tournée vers le sujet, dans un redoublement qui signale la capacité de celui-ci pour l'auto-référence et l'auto-désignation. En quoi consiste

[58] Voir Annexes : « Florilège de citations ».
[59] Voir la « Lettre sur la musique françoise » dans l'annexe musique.
[60] *A la recherche d'une musique concrète*, Pierre Schaeffer, Editions du Seuil, 1952, p.152-153.

musicalement l'action de cette fonction sujet par laquelle la fugue instaure un « rapport transitif à [elle]-même »[61] ? Considérons cette citation de Jean-Jacques Rousseau :

> « Il faut que la fugue soit dessinée **de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant**, afin qu'on entende en partie l'une et l'autre à la fois, que **par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même**, et que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté : cela mérite tout au plus le nom d'imitation »[62].

Ainsi le compositeur choisit le « sujet » selon sa capacité à être sujet *de fugue*, c'est-à-dire à se lier à lui-même, à se (re)plier sur lui-même ou à se réfléchir, pour donner naissance à une forme unique - subjective, à son image. Rousseau distingue ici clairement la fugue de la simple imitation : pour qu'il y ait fugue, il faut qu'il y ait non seulement succession mais également superposition (selon le procédé de « tuilage »), comme un dédoublement du sujet. C'est cette « liaison » du sujet à lui-même, qui semble vouloir parer une déliaison inévitable (car « fuguer avec soi-même », n'est-ce pas aussi « se fuir » ?) que nous nommons « rapport transitif à soi ». L'opérativité du « sujet » musical dans la fugue consiste donc en une dimension constructive (transitivité, liaison) opposée à un effet de fuite (intransitivité, déliaison), qui se combinent dans la perspective spéculaire (dédoublement, liaison à soi). Ce rapport du sujet à lui-même fonde la capacité de l'œuvre à contrer, par la fugue (composition), la fuite (dispersion) inévitable du son, qui mine l'œuvre dans sa prétention à la forme.

---

[61] Expression employée par V. Descombes dans *Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Gallimard, 2004. Voir le compte-rendu du livre : Jean-Pierre Cometti, « La fausse «Querelle du sujet» », *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Été 2004, URL : http://www.fabula.org/revue/document509.php

[62] *Dictionnaire de Musique*, publié à Paris en 1767, entrée « fugue », cinquième remarque. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes* V, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard Lettres, 1995. p.832.

Ainsi, la mise en évidence de la réflexivité du sujet au fondement de la fugue semble impliquer le « soi » de l'œuvre. Par ailleurs, si la métaphore de la chasse symbolise la poursuite de l'objet musical dans l'œuvre, ne renvoie-t-elle pas *in fine* à la puissance créatrice du compositeur dans sa (con)quête de l'œuvre ? **La focalisation sur le « sujet » dit la *recherche* de l'unité de l'œuvre à l'image de la quête de soi, la quête de l'œuvre comme sujet ou du sujet comme œuvre. Mais la fugue montre que l'unité de l'être comme de l'œuvre n'est peut-être que l'horizon insaisissable du sujet.**

Nous voudrions illustrer les enjeux du subjectivisme musical à partir de trois exemples[63] qui dessinent trois schémas actantiels différents :

***Conjicio aliquem** in fugam.* La transitivité et la causativité du « mettre en fuite » renvoient au sens de *fugare*. Selon les contextes, on met quelque chose (une voix, un objet) ou quelqu'un (l'ennemi, l'esclave fugitif, le fou) en fuite pour l'*assujettir*, c'est-dire pour s'en rendre maître. La transitivité représente selon nous cet instinct premier, totalisant, d'une pensée formelle immédiate. La volonté ordonnatrice de la forme renvoie éventuellement à une volonté de domination (on ne s'étonnera pas que les occurrences du « mettre en fuite », dans les exemples historiques, soient attribuées à César).

***Conjicio se** in fugam.* La forme pronominale (« se ») éclipse la relation transitive à un objet extérieur, pour laisser place à un sens « absolu » du sujet, qui a le statut d'agent et de cause du procès de fuir. On se limite donc au sujet (il y a centration sur le sujet et non plus sur la cause de la fuite), et si ce dernier « prend » la fuite, c'est parce qu'il « **se met** (lui-même) en fuite ».

[63] Exemples tirés de l'« annexe étymologie » : section latin, document « Constructions avec « fuga » ».

Fugae sese *mando* signifie « chercher son salut dans la fuite ». Le redoublement réflexif de « se » a valeur d'insistance : la liaison transitive réapparaît, tournée non pas vers un objet extérieur mais vers le soi. Le sujet est ici cause et *but*. C'est là le fondement de notre interprétation ultérieure de la fugue comme « quête de soi » : il s'agit aussi bien de « se (re)trouver » (tourné vers la cause immanente ou l'essence du sujet) que de « trouver le soi » (tendu vers le devenir du sujet). La fuite revêt ici une portée existentielle (« chercher son salut »).

Le troisième schéma illustre la modernité de la « fugue » et son sens profond : la fugue ne désigne pas simplement la fuite, mais la *quête* (musicale et existentielle, nous le verrons) d'un sujet qui *poursuit* son *unité* (son être profond, son salut, le bonheur ou la coïncidence à soi) en assumant, paradoxalement, son être *fuyant,* c'est-à-dire la négation (ou *fuite*) de cette unité.

De la « fuga » ancestrale, aux formes ultérieures de la « fugue »		
FUGARE Transitif factitif (« mettre en fuite »)	**FUGERE** Intransitif et transitif absolu (« fuir »)	**FUGUER** Intransitif réfléchi (« se fuir »)
CHASSE Poursuite de l'*objet* musical.	**FUITE** Fuite des *voix* musicales et/ou du sujet.	**SUJET** Poursuite **et** fuite. La fugue, c'est le *sujet*.
Voix(2) **chasse** Voix(1).	Voix(1) **fuit**. Voix(2) **suit** Voix(1).	Le sujet **se lie** **à lui-même**.
V2 > V1 (> renvoie à)	V1<V2<V3,… (< ouvre vers)	sujet < > sujet
Cause transitive	L'action ne porte pas sur la cause mais sur le **devenir**.	Cause immanente, mouvement **autogène**.
pluriel ⟩ **un** (répétition=*totalisation*)	un ⟩ **pluriel** (contrepoint=*différenciation*)	Rapport transitif **à soi** = forme *subjective*

Fig.3 *Détransitivation grammaticale qui conduit au « sujet »*
ou la fugue comme transitivité à soi

Ce tableau fait apparaitre un phénomène de « détransitivation » : du latin « *fugare* » (verbe uniquement transitif) au français « fuguer » (uniquement intransitif), le verbe s'affranchit progressivement de l'objet. Selon nous, la détransitivation permet de rendre compte des enjeux de l'évolution des *fuga* ancestrales vers les formes ultérieures de la fugue, parce qu'elle décrit l'émergence d'un « subjectivisme musical » : on passe de la « *fuga* » comme technique d'échange entre les voix, au « sujet » comme principe structurant la « fugue ». Puisque nous distinguons la détransitivation de l'intransitivité

(sens privatif), la détransitivation désigne la mise en forme de l'œuvre au moyen de rapports transitifs *à soi* associant liaison (transitivité) et déliaison (intransitivité).

Si la transitivité c'est la liaison, l'intransitivité, avec son suffixe privatif, ne désigne-t-elle pas la perte d'un lien, voire la déliaison radicale ? Il y a peut-être en effet de la déliaison dans le sujet de fugue (nous l'illustrerons dès le chapitre suivant) et par ailleurs, la possibilité d'une déliaison radicale dessine l'horizon pathologique et les problématiques existentielles du « fugitif » moderne, que nous discuterons dans la troisième partie : si à l'extrême, la fuite est accentuée au détriment de la poursuite (il n'y a alors plus de *sens*, plus de signification ni de direction), nous avons dit que la fugue relevait à la fois de la poursuite et de la fuite, de la transitivité et de l'intransitivité.

Les notions de subjectivité et de réflexivité, qui se profilent derrière ce subjectivisme musical que nous considérons comme intrinsèquement lié au développement de la fugue, nous permettront d'aborder un grand nombre de phénomènes artistiques à la lumière de la fugue. Elles permettront également de faire le lien avec les enjeux qui résident au cœur des significations extra-musicales du mot « fugue ».

Par ailleurs, notons que le « subjectivisme musical » ne renvoie pas au niveau de l'expression (subjectivisme du moi affectif) mais au niveau de la forme : il est un type de développement subjectif de la forme qui rejoint l'universel et les fondements de la création.

Outre l'hypothèse que l'idée musicale de la fugue est liée à la naissance du « sujet » musical, nous avons vu que la genèse du mot « fugue » est le fruit d'une dérivation des langues anciennes aux langues modernes. Dès lors, la fugue musicale ne naît-elle pas d'un dialogue européen ? C'est cette hypothèse que nous voudrions à présent confirmer par une lecture des faits historiques.

B. « Sujet » musical : la construction européenne de la fugue

Il s'agit à présent d'approfondir le rôle du « sujet » du point de vue de l'histoire de la fugue et de la musique : nous postulons que la genèse historique de la fugue est intrinsèquement liée à la notion de « *sujet* de fugue ». C'est donc à travers ce prisme que nous allons décrire les évolutions de la fugue et une période formative, aux sources de l'art musical européen. Il est entendu que le « sujet » dont nous parlerons ici ne renvoie pas au concept philosophique ni à un thème, au sens littéraire : la notion de « sujet » opère au niveau de la réalité strictement musicale. Dans cette perspective historique, nous nous reposons sur deux ouvrages de référence : *The Study of Fugue* par Alfred Mann (1958), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, par Paul Mark Walker (2004)[64].

a) Profane ou sacrée, vocale ou instrumentale : le principe musical d'imitation

La *fuga* est recensée dans le traité de Jacobus De Liège (1330)[65] parmi les principales formes vocales, à côté du motet, du conduit ou encore de la cantilène et du rondeau dans la musique profane. Elle y est présentée comme équivalent de la *caccia* italienne, mais De Liège la distingue du *round* populaire. Néanmoins, deux générations plus tard, le terme « *fuga* » apparaît dans les titres des rounds du minnesinger Oswald Von Wolkenstein. Ainsi à l'origine, les termes *fuga*, *chace*, *caccia*, *rondellus* (en anglais,

[64] Pour une mise en contexte de l'univers dont nous parlons et des personnages qui se sont illustrés dans cette histoire musicale de la fugue, il peut être profitable de consulter maintenant certains documents (annexes 3, 4, 5 et 6) figurant à la fin de cet ouvrage, et d'y revenir au fil de la lecture et des références particulières.

[65] Pour le nom des traités, voir les documents « annexe musique ».

catch et *round*) désignent, selon les pays, des pièces musicales où toutes les voix, ou une partie seulement des voix, fonctionnent en canon (*in fugam*). La technique de l'imitation s'était initialement développée grâce à la pratique de l'improvisation dans la musique profane. Alfred Mann émet l'hypothèse que la mention de la fugue reste d'abord marginale justement parce que la technique imitative était associée à la musique populaire, alors que les écrits théoriques sur la musique s'intéressaient avant tout à la musique sacrée. C'est dans les sept manuscrits du codex de Trente, qui compile la musique polyphonique du 15ème siècle et où figurent de nombreux canons musicaux, que le terme « *fuga* » est pour la première fois appliqué à des pièces aussi bien profanes que sacrées (Mann : 10). La « fusion » du style en imitation et de la musique sacrée est achevée par la génération qui succède à Dufay (Ockeghem et Obrecht) et elle est évidente dans le titre « *Missa ad Fugam* ».

D'après Walker, la fugue a commencé sa vie musicale comme désignation d'un genre (c'est le cas chez de Liège) mais à partir du milieu du 15ème siècle, le mot a pris d'autres significations. Dans le dictionnaire de Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musicae* (1475), où on lui réserve une entrée spécifique, la *fuga* désigne une technique de composition : celle qui garantit « the identity of rhythmic and melodic writing in various parts of a composition ». Parce que la technique de l'écriture canonique s'est invitée dans des pièces non canoniques, les musiciens ont continué à utiliser le même mot, mais pas pour désigner la pièce entière : ils nomment ainsi uniquement les voix qui fonctionnent en canon. Par conséquent, Walker affirme qu'à l'origine la fugue désigne un genre, avant d'être une technique de composition. En tant que genre, la fugue conserve sa signification originale : seule une pièce strictement canonique est appelée « fugue », alors que le terme « *ricercar* » désigne des pièces instrumentales précoces qui, comme le motet (composé lui sur des textes latins), procèdent par « points d'imitation ». Par contre, quant

à la désignation d'une technique musicale, l'utilisation du mot « *fuga* » apparaît de plus en plus équivoque à mesure que les pratiques se diversifient. C'est cette confusion terminologique qui aurait motivé Zarlino à élaborer sa théorie. « From the earliest period of its use, the term fugue held a curious double meaning of texture and form or genre that has bewildered musical theory ever since » (Mann, 1958 : 5).

Selon Mann, c'est l'association entre le principe d'imitation, qui combine de manière idéale l'identité et la diversité, et la technique polyphonique du mouvement contraire issue du déchant[66], qui donne naissance à la fugue. A l'origine, l'imitation de type canonique règne dans des pièces intitulées « *fuga* », « *chace* » (en France au 14ème siècle) ou « *caccia* » (en Italie). Ces trois termes sont d'abord utilisés de manière relativement interchangeable pour désigner un canon musical, puis au début du 15ème siècle, les deux termes vernaculaires sont abandonnés au profit du terme « *fuga* ». Le principe d'imitation apparaît pour la première fois chez Bartolomeo Ramos de Pareja, en 1482 : il écrit que cette technique est l'« *optimus organisandi modus* » de l'écriture à plusieurs voix et affirme que « This manner is called *fuga* by practising musicians ». Dès lors, selon Mann : « A texture for Occidental music was found. Now began the search for its form. It is here that the study of fugue originates » (Mann : 5). Mann identifie deux principes musicaux qui se dessinent à cette époque. Outre l'idéal de variété, le principe de simplicité (ou commodité) s'oppose aux artifices canoniques auxquels Adam von Fuldan, théoricien allemand contemporain de Ramos, est le premier à n'accorder ouvertement qu'une valeur limitée. Ainsi puisque dans le style en imitation selon Ramos de Pareja, on doit abandonner l'écriture stricte quand elle conduit à une trop grande difficulté, la *fuga* se lie au développement de potentialités imitatives plus libres :

« The attitude which places freedom of imitative writing above strictness,

[66] Déchant ou *discantus* : dans la musique occidentale médiévale, à la fois un style musical et un procédé d'écriture qui s'oppose à l'*organum* parallèle.

expressed in theoretical discussions as early as this [Fulda 1490, Glarean 1547], was to remain typical of theoretical thought, and we shall find it again and again as the key to decisive advances in the study of fugue » (Mann : 11-12).

Aux 15ème et 16ème siècles, la technique de clavier progresse et la texture imitative se développe non seulement dans la musique vocale mais aussi au sein de la musique pour orgue. Selon Mann, le *Fundamentbuch* (1525) de Hans Buchner, élève de Hofhaimer, témoigne d'une culmination précoce du style fugué dans l'écriture instrumentale ; le recueil de Fray Tomas de Santa Maria, *Arte de tener fantasia* (1565), prouve également que la technique de la fugue a gagné une importance considérable dans l'improvisation instrumentale (on observe le rapprochement entre les termes *fuga* et *fantasia*). Dans les écrits théoriques, à partir notamment du traité de Vicentino (1555), on commence à consacrer à la fugue des chapitres entiers.

b) Premières théories de la fugue : *punto*, *soggetto*, *point*, ancêtres du « sujet »

Dans son traité de 1555, Vicentino apporte un changement dans la façon de concevoir le rôle du *cantus firmus* qui représente une étape considérable dans la genèse du « sujet » de fugue. C'est le *punto*[67] qui devient la base de l'imitation et non plus l'intégralité du *cantus* : Vicentino, qui se fait l'avocat d'un *modo moderno*, préconise que dans une fugue les parties « s'imitent entre elles, mais pas le cantus firmus » (cité par Mann, 15) contrairement à ce qui était encore recommandé par Ramos moins d'un siècle auparavant. Cette nouvelle terminologie est à la base du concept moderne de thème et

[67] (de *punctus*) : c'est l'origine du mot « contrepoint » (*punctus-contra-punctum* ou note contre note) mais aussi de l'anglais « *point* ». On trouve « *maintening a point* » chez T. Morley, la technique du « *pointing* » chez Purcell, ou « *point-of-imitation technique* ».

elle représente une ouverture vers d'autres innovations : en effet si les parties *s'imitent entre elles*, il peut s'introduire *du jeu* (de l'espace) entre elles, c'est-à-dire qu'il y a des chances pour que la succession et l'imbrication des voix et des motifs soient plus flexibles. Vicentino prolonge l'argument de commodité chez Ramos, en faisant de l'usage plus libre de l'imitation un critère esthétique de distinction : « of common fugues the world is full » (Vicentino cité par Mann). Zarlino, dans son traité de 1558, sera le premier à relier le problème de l'existence de patterns stéréotypés à la question de la distance entre les entrées : il conseille au compositeur d'augmenter cette distance. Selon Mann, on peut voir dans cet argument le premier pas vers l'idée que la fugue est basée sur un thème individualisé, unique et caractéristique (« a single, highly individual theme »), conception qui a commencé à jouer un rôle important dans les écrits des théoriciens qui lui succèdent (Mann, 1958 : 22). Ce « point » n'est-il pas, à l'instar du « point-pli » de Klee, au commencement du Monde ? Ce point « non dimensionnel », « lieu de la cosmogénèse », « entre les dimensions »[68], qui préfigure le dé-pli d'un monde autonome (le dépli de la fugue), n'est-il pas le germe du « sujet » en son versant abstrait, impersonnel et objectif ?

Chez Zarlino, le matériau pré-compositionnel sur lequel se fonde la pièce est appelé « *soggetto* » ou « *subjectum* ». Pour lui, la fugue relève de la « *replica* »[69] : reproduction, répétition ou « réplique » d'une mélodie, d'un chant, par plusieurs parties. Cette définition générale ressemble à celle de Tinctoris qui, au siècle précédent, présente « l'identité des parties dans la composition » comme le trait caractéristique et définitoire de la fugue. Mais Zarlino établit une classification en quatre catégories, distinguant d'un

[68] Klee cité par Deleuze : *Le pli, Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze, les éditions de Minuit, 1988, p. 21.
[69] Walker, 2004, p.27 : « Fugue is a certain repetition of some voices in a composition » [« *[Fuga] è una certa Replica di alquante voci nella cantilena* »].

côté la *fuga* de l'*imitatione* (d'après l'exactitude ou non de la réplication et le critère des intervalles parfaits ou imparfaits) et de l'autre, *fuga* (ou *imitatione*) *legata* (« liée ») ou s*ciolta* (« souple », « détachée ») : dans le deuxième cas, si l'imitation canonique règne au début de la pièce, dans le reste de la composition, le contrepoint est plus inventif et le traitement du thème plus souple, « dé-lié ».

> « This free continuation of the imitative setting, which Ramos had mentioned and which Vicentino had recommended, is now recognized as an essential part of imitation or fugue. The mixture of free fugue and free imitation emerges in Zarlino's writing as the basis for all further developments in the history of fugue » (Mann, 1958 : 23).

En se colletant à des difficultés de nature terminologique, Zarlino se heurte aux problèmes inhérents à l'ambition d'établir un système classificatoire : dans la pratique musicale, il y a bien souvent des « entre-deux ». D'ailleurs, Zarlino ne nie pas l'existence d'un type de pièce « written partly in fugue and partly in imitation […] such a composition is commonly called fugue and is much used in writing for several parts »[70]. Néanmoins, le théoricien italien jette les premières bases d'une théorie de la fugue en fournissant matière à débat pour le futur. De plus, au-delà des questions strictement techniques et terminologiques, chez Zarlino la fugue commence à être érigée en véritable critère esthétique :

> « when there remains nothing in a composition that could be subject to criticism, when it is free from any error and shows nothing but refinement, beauty, and sweetness of harmony, it would still lack a certain element of grace and distinction if it did not contain what is by now universally known and practised – the process

[70] Walker p.14, exemple p.15.

which arises when the parts form a fugue » (Zarlino cité par Mann : 25)[71].

D'un autre côté chez Zarlino, au-delà du caractère systématique ou non de la répétition (*fuga* « *legata* » ou « *sciolta* »), la distinction entre « *imitatione* » et « *fuga* » limite cette dernière au procédé de réplication exacte, ce qui promeut le maintien de la figure à l'état initial : puisqu'il ne faut pas dépasser le mode, la figure initiale conserve une « identité » qui présente peu de résilience, si l'on peut dire. Nous dirons que le « soggetto » est une vision assez traditionnelle du « thème », encore largement *assujetti* au modèle établi lors de son énonciation initiale.

Chez Gallus Dressler, théoricien allemand contemporain de Zarlino, les *fugae* désignent la texture imitative propre aux « points d'imitation » (« *points of imitation* », d'où « *point-of-imitation technique* »). Cette pratique se développe à côté de la technique « stricte » de l'écriture dite « canonique », qui reflète plutôt l'usage du Moyen-Age. Dressler englobe sous l'étiquette de la *fuga* toute une gamme de phénomènes musicaux. Dans son traité de 1563, il distingue la *fuga « integra »* de deux autres types plus libres utilisés dans les motets : la *« semifuga »* et la *« fuga mutillata »*. Par le choix des adjectifs et leurs connotations, on voit que malgré la flexibilité dont font preuve ces déclinaisons du terme « *fuga* », le cadre de référence reste la technique canonique, dans la mesure où celle-ci représente la fugue « intégrale » par opposition aux fugues « mutilée » et « demi-fugue ».

La différence profonde entre les conceptions théoriques de Zarlino et de Dressler est reflétée dans le choix des compositeurs que chacun cite en exemple. Alors que

[71] Nucius se fera l'écho de cet éloge un demi-siècle plus tard en Allemagne : « this figure [fuga] is so much prized among musicians that a composition is not skillfully made which is not filled to overflowing with the most carefully worked-out fugues. And indeed by reason of this figure a musical genius must be considered greatest of all if, in accordance with the fixed nature of the modes, he knows how to bring to light suitable fugues and to join them properly in a coherent way. Therefore one must labor so that the harmony consists of elegant fugues ». Cité par Walker, 2004 : 107.

Zarlino s'appuie sur les œuvres de Willaert (dont il fut l'élève à Venise), qui favorise l'écriture canonique, Dressler renvoie aux pièces de Gombert et surtout de Clemens, qui eux utilisent la technique du « point d'imitation ». Walker affirme que chez Clemens, l'imitation libre semble être la manière idéale d'exprimer un texte, tandis que l'écriture canonique fait figure d'exercice (Walker : 28). « Ultimately, of course, it was the latter [Gombert et Clemens] rather than the former [Willaert] that represented the future of imitative counterpoint and that led eventually to Baroque fugue » (Walker : 25). Walker affirme également que la terminologie de Zarlino n'est pas adaptée à ce style plus libre du contrepoint imitatif. C'est pourquoi la position de Zarlino vis-à-vis de la fugue paraît davantage conservatrice (« *backward-looking* », Walker 2004 : 39, 77) et que Dressler, qui envisage la relation entre l'imitation et les modes de façon plus flexible, paraît plus progressiste. En effet ce dernier n'accorde pas grande importance à la note sur laquelle l'imitation doit débuter : ce qui importe c'est que le mouvement mélodique des parties en imitation évolue autour des notes importantes du mode, surtout au début de la pièce. On entrevoit la problématique du lien entre l'imitation et les modes et l'importance, pour le compositeur, d'établir le mode au début de la pièce.

> « Le mot Fugue (Fuga) est ancien. On le trouve employé chez les vieux compositeurs, mais ils ne lui donnaient pas le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Ils appelaient de ce nom les Contrepoints en imitation dont les Cantilènes du Plain-chant fournissaient les thèmes, et dans lesquels aussi se rencontraient parfois des Canons »[72].

Avec l'*Ars Nova*, la musique commence à se détacher du Mot (origine du « motet », selon Mann). Par un processus de sécularisation musicale, à mesure que la musique

[72] Cherubini, *Cours de contrepoint et de fugue*, édition bilingue allemand / français, partie « De la fugue », p.100.

s'élève à des tâches indépendantes, elle se constitue son propre langage et ainsis, les premières formes strictement instrumentales se développent. Leurs titres sont signifiants : d'après Alfred Mann le *ricercare* (« recherche ») italien et le *tiento* (« tâter » [le clavier]) espagnol décrivent une tentative d'appréhension de la forme musicale, tandis que la fantaisie, le *capricio* et l'*inventio* répondent de l'imagination, du caprice et de l'invention du compositeur. La quête de la forme musicale s'épanouira tout au long de l'époque baroque (avant d'aboutir à l'époque classique au triomphe de la musique instrumentale à travers la forme sonate) : « This quest for musical structure was associated in all its phases with the term fugue, for originally or eventually this term served each of the forms mentioned » (Mann : 6). Si la première signification de la *fuga* comme désignation d'un genre correspond au canon (*fuga* / *chace* / *caccia*), suit une nouvelle phase où le terme est utilisé comme équivalent de tous les descendants instrumentaux (*ricercare*, *tiento*, *fantasia*, mais aussi *canzona*, *toccata*,…), selon les pays, les compositeurs et les théoriciens.

A la fin de la Renaissance, le terme *fuga* est toujours, malgré les efforts de Zarlino, un mot fourre-tout (« *catchword* », Walker : 62) qui désigne des réalités très variées - aussi bien la technique canonique stricte que les différentes possibilités du contrepoint imitatif - ce qui somme toute reflète les usages en cours au 16ème siècle. Par ailleurs rappelons qu'à cette époque, les discussions théoriques sur la *fuga* sont ancrées dans le contexte de la musique vocale, qui présente des contraintes particulières : la flexibilité de l'imitation et la superpoisiton des motifs peuvent faire entrave à la clarté et à l'intelligibilité du texte (Walker attribue cette préoccupation pour l'intelligibilité du texte à l'humanisme et à la contre-réforme : 77). Par conséquent, c'est dans la musique instrumentale que le principe d'imitation s'introduit avec davantage de liberté, notamment en Italie : les compositeurs pour claviers et pour cordes y voient le ressort

idéal pour assurer la cohérence de la structure en l'absence d'une « *story line* » du texte (Walker : 54). En effet il règne en Italie au début du 17ème siècle un esprit d'innovation. Les compositeurs européens les plus entreprenants et influents sont les compositeurs italiens, et non plus ceux de l'école franco-flamande. Les musiciens allemands commencent à se former en Italie. Au contraire en Allemagne pendant la guerre de trente ans (1618-1648), on assiste à un déclin de la vie culturelle, ce qui rejaillit sur la théorie allemande de la fugue.

c) Le sujet ou la naissance de l'esthétique musicale : enjeux d'un dialogue européen

Alfred Mann considère le traité anglais de Thomas Morley (1597) comme la conclusion de la théorie de la fugue du 16ème siècle et la transition vers une nouvelle époque. Pour ce qui est de notre problématique, ce traité permet effectivement de mesurer l'évolution de la notion de thème. Morley exprime clairement l'idée que si un intervalle de temps restreint entre les entrées en imitation renforce l'intelligibilité et la reconnaissance de l'imitation, cela limite nécessairement l'originalité de la pièce. Il s'agit donc tout à la fois de « maintenir le *point* » et de jouer avec l'espacement entre les parties : permettre le silence pour mettre en valeur le retour du thème. Morley dresse une analogie entre le fonctionnement des voix musicales et l'importance du silence dans le dialogue intersubjectif : « « The odd rest giveth an unspeakable grace to the point (…) it is supposed that when a man keepeth long silence and then beginneth to speak, he will speak to the purpose » »[73]. En outre il apparaît clairement dans sa conception un souci d'ordre esthétique, car après avoir exposé le « *point* », le compositeur ne doit pas en

[73] Morley cité par Mann, p.29. Voir également l'exemple musical reproduit à cette même page.

rester là : il est conseillé de « look more earnestly how he may bring it more artificially about ». Ainsi c'est le critère d'invention qui révèle tout l'art du compositeur et qui permet de « maintenir » le « point » tout en le faisant évoluer : on voit ici poindre la complexification du sujet.

Ainsi Morley apparaît comme un penseur relativement progressiste, moins systématique que Zarlino. Cependant, il affirme sa préférence pour le style italien qui manie plusieurs thèmes (au détriment du principe monothématique dont les musiciens du Nord font selon lui un usage trop « laborieux »), ce qui prouve qu'au fond, Morley est un musicien encore fidèle à l'esprit du madrigal de la Renaissance. « On the contrary, we are so tedious that of one point we will make as much as may serve for a whole song, which, though it show great art in variety, yet is it more than needeth » (Morley cité par Mann : 30). Par ailleurs, Morley discute de la procédure de la « réponse tonale »[74], qu'il considère comme une spécificité de la fugue : « for if it were in *Canon* we might not rise one note higher, nor descend one note lower than the plain song did, but **in fugues we are not so straitly bound** » (cité par Mann : 31). Par conséquent, Alfred Mann considère que la théorie de la fugue à la Renaissance conduit à concevoir le traitement d'un thème orienté harmoniquement. En outre, l'espacement variable entre les entrées en imitation distingue l'écriture du canon de l'écriture de la fugue.

Il n'est pas dans notre intérêt de nous attarder sur les détails des nombreuses théories de la fugue aux 17ème et 18ème siècles. Nous renvoyons directement aux travaux de Walker et de Mann. Pour notre part, il s'agit de relever certains enjeux qui permettent d'approfondir notre compréhension de ce qui est impliqué dans la genèse d'un « sujet »

[74] Réponse tonale : l'enchaînement des degrés I-V à la tête du sujet (premier intervalle) devient V-I dans la réponse (et non pas V-II d'après une translation stricte) ; ou I-IV devient IV-I (et non IV-VII). Si l'on interprète a posteriori la théorie de la fugue chez Zarlino, on voit que la réponse tonale n'y a pas sa place, puisqu'elle ne respecte pas strictement la combinaison des intervalles. Pourtant, il est possible qu'en pratique, les musiciens l'employaient déjà dans leurs *fugae*.

musical. D'une part, il faut se demander comment on aboutit, à partir des discussions de la Renaissance axées principalement sur l'exposition (début de la pièce), à concevoir la fugue dans son ensemble : c'est la fonction du « sujet » dans l'économie de la fugue. D'autre part, nous allons voir comment se manifestent les enjeux d'une construction européenne de la fugue, d'une conception et d'une terminologie communes, à partir de l'existence de différents styles nationaux.

Paul Mark Walker affirme que c'est Praetorius qui, pour la première fois dans l'histoire des théories musicales, considère la fugue comme un genre instrumental à part entière : dans son traité publié en 1619, Praetorius la présente comme l'équivalent du *ricercar* italien. Par ailleurs, Walker engage une deuxième signification en établissant une filiation avec Thomas Morley : il affirme que Praetorius a traduit l'anglais « point » (« *when a musician taketh a point* »), qui désigne le « thème destiné à être traité en imitation », par « *fugue* ». Voici comment Praetorius présente la fugue :

> « Fugue : Ricercar
>
> As the Abbott D. Johannes Nucius says, « Fugues are nothing more than repeated echoes of the same theme on different degrees [of the scale], succeeding each other through the use of rests. They are so called from the act of chasing, because one voice chases the other while producing the same melody ». In Italy they are called ricercari. RICERCARE is the same thing as 'to investigate', 'to look for', 'to seek out', 'to research diligently', and 'to examine thoroughly'. For in constructing **a good fugue** one must with special diligence and careful thought seek to bring together as many ways as possible in which the same [material] can be combined with itself, interwoven, duplicated, [used] in direct and contrary motion ; [in short,] brought together in an orderly, artistic, and graceful way and carried through to the end.

« For by reason of **this figure** a musical genius must be considered greatest of all if, in accordance with the fixed nature of the modes, he knows how to bring to light suitable fugues and to join them properly and in a coherent way » » [75].

Dans cet extrait, on voit en effet que pour Praetorius, le mot « fugue » désigne l'ensemble de la pièce : puisqu'il s'agit de construire « a good fugue » (« einer guten Fugen » dans le texte original), c'est bien que la fugue est considérée comme un genre à part entière. Au contraire dans la citation de Nucius comme ailleurs chez Praetorius (dans sa définition du *capriccio* par exemple), le mot désigne un thème : la combinaison de « fugues » (« Fugas » dans le texte latin) relève plutôt d'une poétique des figures.

En effet tout au long de la Renaissance, dans le contexte de la musique vocale, la fugue s'était imposée comme l'ornement principal de la *musica poetica* (« poétique musicale »). Au début du 17ème siècle, cette signification du mot « fugue » se répercute dans la musique instrumentale : par exemple dans la collection de pièces de Giovanni Maria Trabaci (1603), on trouve un « *Ricercar primo tono con tre fughe* », où « trois fugues » (« *fughe* » étant le pluriel de « fugue » en italien) signifie trois « sujets », ou trois « thèmes » destinés à être traités en imitation. Parallèlement à cette signification ancienne, chez Praetorius, on aboutit à l'équivalence entre fugue et *ricercare*, ce genre italien de musique instrumentale. Walker explique que le contrepoint en imitation s'immisce dans tous les genres musicaux de l'époque, mais que seul le *ricercar* répond à la rigueur et à la scientificité[76] prisées par les théoriciens allemands de la fin de la Renaissance - ce qui justifie qu'on puisse l'appeler « fugue ». Walker indique qu'il ne s'agit pas pour autant d'une équivalence réciproque : un *ricercare* peut être une fugue mais l'inverse n'est pas nécessairement vrai, parce que le terme « *fuga* » continue à être

[75] Walker, 2004, p.117. Traduction anglaise de Praetorius, *Syntagma III*.
[76] Notons cependant que les premiers « *ricercars* », au 16ème siècle, étaient proches du prélude : plus libres, sans imitation (Walker, note 23 p.373).

appliqué à ses anciennes manifestations :

> « Loin d'altérer de manière drastique la signification de la *fuga*, Praetorius et les compositeurs pour claviers de l'Allemagne du Sud poursuivent simplement le processus d'expansion de ses significations, initié vers la fin du 15ème siècle, afin de refléter les avancées dans la technique compositionnelle et les changements en matière de styles musicaux. Depuis son origine comme canon au 14ème siècle, la *fuga* en vient à désigner à la fois la technique canonique et la technique d'imitation libre du 16ème siècle, et on l'évoque habituellement dans la discussion sur le style d'écriture des motets du 16ème siècle. A l'aube du 17ème siècle, ses manifestations s'étaient étendues jusqu'à englober non seulement les points d'imitation dans la musique vocale mais aussi instrumentale, les canons insérés dans le style du motet, les canons d'étude, **et maintenant des pièces entières écrites pour claviers et fondées sur les règles de la musique vocale du *stile antico***. Le mot *fugue* est utilisé avec toutes ces significations tout au long du 17ème siècle ».[77]

En effet dans sa dissertation intitulée *The fugue before Bach*, W. H. Presser affirme qu'avant 1700, il n'y a pas une seule caractéristique commune[78] à toutes les pièces intitulées « *fuga* ». Par contre, si au 16ème siècle les premiers compositeurs de musique instrumentale faisaient un usage relativement indéterminé des titres (par conséquent, plusieurs genres peuvent être considérés comme les formes originelles de la fugue), au début du 17ème siècle, certaines caractéristiques stylistiques commencent à leur être associées (du moins en Italie et pour ce qui est des titres comme « *ricercar* », « *canzona* » et *cappricio* »[79]).

[77] Citation Walker, p.119-120. Notre traduction en français.
[78] Walker, note 4 p.356.
[79] Walker p.114.

Selon Walker, l'usage du terme « fugue » pour désigner un genre est rare en Allemagne du Nord pendant la première moitié du 17ème siècle. Ainsi il s'étonne que les spécialistes contemporains en quête des origines instrumentales de la fugue s'intéressent aux fantaisies en imitation de Sweelinck, qui meurt en 1621 (Walker fait-il ici allusion à Alfred Mann, qui consacre une partie de son étude à « The Sweelinck school » ?) : selon lui, le terme « fugue » n'était pas vraiment utilisé dans cette région avant la *Tabulatura nova* (1624) de Samuel Scheidt. Par contre Walker montre que les manuscrits issus d'Allemagne du Sud et datés du début du 17ème siècle incluent des fugues qui sont indiscernables des *ricercars* et qui correspondent parfaitement à la description de Praetorius, en particulier chez Hans Leo Hassler et Christian Erbach[80]. Ceci prouve qu'en Allemagne du Sud, les titres *fuga* et *ricercar* étaient souvent utilisés de manière interchangeable[81], alors que dans le Nord, le terme était utilisé comme un équivalent, entre autres, du terme *canzona* (par exemple dans l'anthologie de Schmid, 1607, « *Fugen* » traduit le titre original « *Canzoni alla francese* »). Signalons par ailleurs que Leo Hassler, que Praetorius présente dans la préface de son *Syntagma III* comme le meilleur organiste de son temps, est le premier compositeur allemand d'importance à avoir étudié la musique en Italie (auprès d'Andrea Gabrieli, à Venise). Tout ceci montre l'influence évidente de la musique italienne chez Praetorius. Walker affirme que s'il est impossible de prouver que Hassler est le premier compositeur à utiliser le terme « fugue » comme équivalent du *ricercar* italien, par contre tout laisse à penser que c'est après Hassler[82] que Praetorius rapproche fugue et *ricercar*, et que c'est cette équivalence

[80] Walker : 118. Exemples : les fugues et ricercars des manuscrits Padua Ms. 1982 et Turin Ms. Giordano 7, dont la « Fuga di secondo tono » attribuée à Hassler, comparable à un ricercar qui est contenu dans ce même manuscrit en ce qui concerne les dimensions de l'œuvre et l'utilisation des techniques de contrepoint savant (« learned counterpoint »).

[81] Walker se fonde sur une analyse de seize manuscrits originellement copiés à Augsburg dans le sud de l'Allemagne et aujourd'hui conservés à Turin. Cf Mischiati, O. « L'Intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nationale de Turino », *L'Organo* 4, 1963.

[82] Walker s'appuie ici sur les recherches de Schierning (1961) qui établit une datation des pièces de Hassler

qui a par la suite influencé l'usage du terme « fugue » comme titre dans la *Tabulatura nova* (1624) de Scheidt.

Dans cette lecture de l'histoire des théories de la fugue développée par Walker, Praetorius apparaît bel et bien comme un passeur, comme un pont entre l'Italie et l'Allemagne du Nord. En ce sens nous pensons qu'il est représentatif de ce dialogue qui s'établit entre l'Italie et l'Allemagne dès le début du 17ème siècle et qui aboutit à une théorie européenne de la fugue. Par ailleurs, la complexité de l'opération de rassemblement, de nomination et de diffusion des pièces effectuée par Bernhard Schmidt, dans son anthologie publiée en 1607 à Strasbourg, est assez représentative des enjeux nouveaux de cette période, qui dépassent sûrement la sphère de l'art musical : l'idée de style national, qui répond à l'apparition de différences régionales, pointe vers l'enjeu nouveau d'appartenance à un ensemble culturel plus vaste, une communauté culturelle européenne avec son histoire commune et ses référents partagés.

Walker montre que la fugue « moderne »[83] se développe à travers une « extrême symbiose » entre les musiciens italiens et allemands, leurs idéaux et leurs penchants respectifs (Walker : 139). Ces liens prennent d'abord la forme d'une forte influence de la théorie italienne sur la théorie allemande. Notamment, dans les années 1640 Marco Scacchi, parti vivre dans l'actuelle Varsovie avant de retourner en Italie, introduit les musiciens allemands à la théorie des réponses tonales (théorie développée en Italie par Diruta et diffusée par Banchieri un quart de siècle plus tôt). Christoph Bernhard, dont le *Tractatus* est écrit entre 1657 et 1663, assume également l'influence italienne : entre autres, il réduit la portée de l'analogie musique / rhétorique au traitement de la dissonance, ce qui entraine l'abandon de la tradition allemande qui considérait la

intitulées « fugue » (qui n'ont survécu qu'en version manuscrite).

[83] Aussi : « fugue in the modern sense », p.165 ; « modern theory », p.176. Dans son compte-rendu du livre de Walker, D.Yearsley (2001) lui reproche son modèle évolutionniste. Rappelons que Yearsley s'intéresse aux liens entre la *fuga* ancestrale et l'alchimie.

fugue comme une figure, dans le cadre d'une poétique musicale (Walker : 139). Néanmoins, les positions théoriques de Bernhard peuvent être considérées comme « archaïques » parce qu'il met l'accent sur la technique canonique traditionnelle et sur l'imitation dans le *stile antico* de la musique vocale (héritage de Palestrina).

Selon Walker, l'histoire de la théorie de la fugue depuis Zarlino jusqu'à Bernhard est, fondamentalement, une histoire des diverses positions vis-à-vis de la technique de composition en imitation (« *pervading imitation* ») et dans une moindre mesure, vis-à-vis de l'écriture canonique telle qu'elle s'est développée au sein du style universel du 16ème siècle (« *universal style of sixteenth-century counterpoint* »). Pourtant durant cette période, qui s'étend d'environ 1550 à 1650 (fin de la Renaissance et début du baroque), ce n'est pas au sein de la musique vocale mais bien plutôt de la musique instrumentale, et particulièrement pour claviers, que l'on assiste aux développements les plus importants en direction de la fugue de la fin du Baroque. Ces contributions décisives sont l'œuvre des musiciens Gabrieli, Sweelinck, Hassler, Frescobaldi, Froberger, mais il n'y a pas de contribution comparable du côté des théoriciens qui leur sont contemporains. C'est seulement à partir du troisième quart du 17ème siècle que des traités reflètent les préoccupations actuelles des compositeurs de musique instrumentale en matière de contrepoint en imitation. Aucun de ces traités n'a été publié, mais Walker affirme que c'est dans ceux-là que la fugue est pour la première fois discutée en détail dans le cadre de la musique instrumentale. C'est à partir de là qu'émerge la première formulation théorique de la fugue « au sens moderne », avec déjà presque tous les aspects essentiels[84]. « The difference is that in the new « fugue », as opposed to the old « pervading imitation », the same theme forms the basis for every point of imitation » (Walker : 173).

[84] Le paragraphe qui précède reprend le début de l'introduction au chapitre 6, « Instrumental fugue and the emergence of fugal structure in the third quarter of the seventeenth century », Walker : 165.

d) L'expansion du sujet à la fugue : le *sujet* porteur d'une *forme*

Selon Walker, les manuscrits « Carissimi / Bertali » représentent une clef essentielle pour comprendre ce qui se joue dans la deuxième moitié du 17ème siècle. En effet si chez Bernhard, la *fuga* est encore associée au style illustré par Palestrina (où chaque point d'imitation a son propre thème), les manuscrits Carissimi / Bertali penchent vers le monothématisme, où c'est un seul et même thème qui sert de base à tous les points d'imitation. Walker y voit la preuve que vers 1670, une nouvelle vision de la fugue est née, dont la source réside dans les écrits théoriques de Adriano Banchieri (*Cartella musicale,* 1614, 3ème édition) de Bologne : à l'époque, les compositeurs pour ensembles instrumentaux s'étaient appropriés l'idée de fugue, entraînant de nouveaux développements qui se sont étendus au reste de l'Italie (sous l'effet notable d'une appropriation par les violonistes italiens[85]) avant d'acquérir une forme plus aboutie chez Bertali l'expatrié. En effet dès le début du 17ème siècle Bertali et ses collègues du Nord de l'Italie incorporaient la fugue dans la musique instrumentale et le *stile moderno* (Walker : 180, 184). A partir d'indices géographiques et en retraçant l'origine des idées développées dans plusieurs écrits, Walker soutient la thèse selon laquelle Bertali est l'auteur des trois manuscrits - ce qui lui permet d'affirmer que c'est Bertali qui a introduit l'idée du monothématisme en Allemagne.

Les manuscrits en question fournissent notamment des « observations » concernant le traitement du « thème » de fugue. On voit ici apparaître une orientation théorique nouvelle : celle qui consiste à guider l'étudiant vers la composition d'une pièce entièrement basée sur un « thème ». En effet dans les deux manuscrits officiellement attribués à Bertali, le contrepoint fugué, qui fonctionne comme le « *contrapunto fugato* »

[85] Walker : 139.

de Banchieri, est nommé « *contrapunctus com fuga* » : le mot « *fuga* » désigne ici un « thème » (contrairement à la suggestion précoce de Praetorius qui désigne par le mot « fugue » un genre musical). Outre les considérations liées à la nouvelle pensée harmonique, on voit apparaître pour la première fois des procédés qui régissent la pièce jusqu'à la fin, alors qu'à la Renaissance, les théoriciens s'intéressaient en priorité au début de la pièce : Walker y voit le germe d'une « modèle moderne tripartite de la fugue »[86]. Notamment, dans les observations 5 et 8 du « Berlin ms.170 » (dit « manuscrit Carissimi / Bertali), le principe de la strette est décrit comme un élément esthétique indispensable pour terminer la pièce « en beauté » (la strette ou « le meilleur pour la fin ») :

> « The more **the theme [fuga] is brought back upon itself [i.e., in stretto]** the more **beautiful** and **ingenious** the fugue [fuga] is. If it is not exactly according to the natural mode, this is allowed because of the **decoration** and **fullness** of the fugue » (observation 5 : Walker, 174).
>
> « When the theme has finally been led through four or five sections, one must endeavor if possible to **bring the theme back upon itself** in the best way at the final cadence. Thus will the general proverb, desired in all the arts, also be verified in this one : **Finis bonus** » (observation 8 : Walker, 176).

Ainsi Walker peut affirmer que mise à part la différence entre les systèmes modal et tonal, seuls deux traits structurels de la fugue « moderne » sont absents du modèle exposé dans le « Berlin ms.170 » : le contre-sujet et l'épisode.

[86] Walker : 169. Il n'est pas certain que la considération d'un « modèle tripartite » soit pertinente.

Johann Adam Reincken appartient à ce que Walker nomme le « cercle de Hambourg » : il s'agit de la deuxième génération d'élèves de Sweelinck[87], qui ne sont pas tous originaires d'Allemagne du Nord mais qui dans les années 1660-1670 vivaient tous à proximité, entre Hambourg et Lübeck. Ils adaptent les idées du contrepoint renversable, développées à l'origine par Zarlino, à la fugue (Walker voit là le « rôle final » de Zarlino dans l'histoire de la fugue : Walker, p.139). Leurs expérimentations conduisent aux notions de « contre-sujet » et de « fugue en permutation ». Reincken développe également l'idée des « *contrafugen* ». En outre comme Bertali, il est intéressé par l'idée nouvelle de la fugue monothématique (quand Bernhard conçoit encore une série de « points d'imitation »). Tous deux reconnaissent la forme d'ensemble de la fugue (« *the overall fugal "form"* » : Walker, p.203), alors que les discussions sur la *fuga* à la fin Renaissance et au début du baroque portaient avant tout sur la terminologie (la plupart des théoriciens conseillaient d'apprendre le reste en consultant les œuvres des grands compositeurs). Ces écrits novateurs développent l'idée que la fugue débute et termine par une forte affirmation du mode et du thème, avec des passages plus libres qui s'en éloignent, et des passages en strette[88].

Quant à l'idée d'« épisodes » comme on les nomme aujourd'hui, elle consiste à espacer les retours du thème et donc à s'éloigner du sujet initial. On trouve l'intuition de ce procédé déjà chez Zarlino. Walker nous apprend que Förtsch (auteur d'un manuscrit[89] daté des années 1680) est parmi les premiers théoriciens allemands à recommander que le thème (que Förtsch nomme aussi « *subjectum* ») soit occasionnellement absent et que

[87] La première génération (Heinrich Scheidemann et Jacob Praetorius de Hambourg, Samuel Scheidt de Halle) a reçu l'enseignement du jeu et de la composition à l'orgue.
[88] voir le résumé du plan d'ensemble du Berlin ms.170, Walker : 176.
[89] La plupart des traités allemands écrits dans la deuxième moitié du 17ème siècle ne sont pas publiés, mais leur circulation manuscrite leur confère une forte influence régionale. Selon Walker, les théoriciens d'Allemagne du Nord se sont appuyés sur les ressources du cercle de Hambourg, alors qu'en Allemagne du Sud on retient l'influence de Bertali et des Italiens du Nord ; les théoriciens du centre de l'Allemagne quant à eux ont pris pour point de départ la discussion autour de la réponse tonale / réelle dans le *Tractatus* de Bernhard. Cf Walker, chapitre 8.

« d'autres passages, et surtout s'ils sont syncopés » soient intercalés entre les retours du thème. Ainsi le thème pourra refaire son apparition de façon « inattendue »[90]. Autrement dit, **il faut en quelque sorte *perdre* le thème pour générer un effet particulier lors de son retour**. Le critère esthétique de surprise témoigne d'une conception nouvelle du dispositif musical : l'anticipation de l'effet sur l'auditeur semble guider la composition.

Walker note que Förtsch reprend les quatre catégories de Sweelinck. En effet, il désigne par « *freie fuge* », ou « *ungebundene fuge* », la « fugue libre » qui adopte l'écriture non-canonique à intervalle « parfait ». Cette catégorie est opposée d'un côté à la « *freie imitation* » (« imitation libre », ou imitation non-canonique à intervalle « imparfait ») et d'un autre côté aux « *gebundene fuge* » et « *gebundene imitation* », qui adoptent une écriture de type canonique, à intervalles parfaits (« *gebundene fuge* ») ou imparfaits (« *gebundene imitation* »). De manière générale, bien que Förtsch soit principalement un compositeur de musique vocale, sa conception de la fugue ne diffère pas fondamentalement du modèle de Bertali le violoniste et de Reincken l'organiste. Ainsi Walker considère qu'en 1680, la *fuga* dans le style du motet de la Renaissance a bel et bien disparu, et le modèle de la fugue monothématique, diffusé notamment à travers les manuscrits Carissimi / Bertali, a supplanté les traditionnels « points d'imitation ». Ainsi, si la fugue semble désigner à nouveau un type de pièce, et non simplement une technique d'écriture, cela conduit-il pour autant à un consensus autour de sa définition ?

Au 18ème siècle, Johann Mattheson réduira le nombre des catégories de Förtsch (terminologie que ce dernier a héritée de Sweelinck) de quatre à deux : chez lui, « *gebundene fuge* » désigne un canon musical et la « *freie fuge* », une fugue tout court (Walker : 337). Cette simplification apparaît au terme d'une histoire qui oppose la technique canonique à l'imitation non-canonique. Néanmoins, quand il veut désigner la

[90] Förtsch cité par Walker : 225-226. Traduit de l'anglais par l'auteur.

musique pour clavier fondée sur le contrepoint en imitation (ce qui peut englober des réalités musicales très différentes), Mattheson, comme la plupart de ses contemporains du 18ème siècle, choisit le terme « fugue » (Walker : 291). Ainsi selon Walker, la fugue désigne encore une technique de composition, comme pour les premiers théoriciens allemands du contrepoint imitatif. En bref, même les théoriciens de la fin du baroque refusent de définir la fugue en termes de structure. Mais en même temps qu'il continue à appliquer le mot « fugue » aux anciens points d'imitation *in stile antico*, Mattheson les qualifie de « *not completely worked out* »… Selon nous, la réticence à réduire la fugue à une structure déterminée est liée à la dimension fonctionnelle du « sujet » : dès lors qu'il porte lui-même la forme, celle-ci ne peut qu'être unique et irréductible.

Selon Walker, Mattheson peut être considéré comme le premier théoricien « moderne » de la fugue en Allemagne, grâce à sa connaissance unique des traités allemands (non publiés) après 1660 et parce qu'il est au fait du nouveau système tonal. Il englobe presque tous les éléments de la « théorie moderne » de la fugue (alternance plus ou moins régulière du thème / réponse tout au long de la fugue, exposition ordonnée, puis groupes d'entrées plus libres et séparés par des éléments non thématiques, strette). D'après Walker, son *Vollkommene Capellmeister* (1739) représente la culmination de la théorie allemande de la fugue à l'époque baroque.

Le célèbre *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, maître de chapelle à Vienne, est publié en 1725. Fux, en bon contrapuntiste, fait de l'égalité des parties le principe le plus important de son enseignement. Il néglige l'étude de la basse continue, qui préoccupe ses contemporains, au profit du style d'une autre période : son idéal ultime est porté par l'écriture qui préserve l'équilibre des voix. En outre, alors qu'à son époque la plupart des compositeurs et des théoriciens focalisent leur attention sur la polarité harmonique entre la tonique et la dominante, dans les deux premières énonciations du

« sujet », Fux retourne à la pensée linéaire du 16ème siècle, quand la seule raison pour écrire une réponse tonale était d'éviter de dépasser l'octave caractéristique du mode. Pour lui, le terme « *imitatio* » ne se limite pas aux intervalles imparfaits comme pour la plupart des théoriciens depuis Zarlino, parce que la mélodie est plus importante que le mode. Par ailleurs, il discute en détails de ce qui est souvent occulté par les autres théoriciens : la structure d'ensemble de la fugue. Cependant Walker note que les fugues qu'il compose ne se conforment pas au modèle qu'il fournit dans ses écrits. Par ailleurs, Fux tourne le dos à la terminologie du 17ème siècle (*dux*, *comes*[91], *repercusio*) au profit du terme « *subjectum* », qui était utilisé par Zarlino comme équivalent latin du « *soggetto* » : Fux l'utilise occasionnellement comme synonyme de « *thema* ». Le « *contrasubjectum* » désigne un deuxième thème. Bien qu'il ne soit pas le premier traité à adopter la terminologie du « sujet » et du « contre-sujet », selon Walker le *Gradus* est sans doute responsable du statut prédominant de ces mots dans la terminologie actuelle de l'analyse des fugues, du fait de la postérité de ce traité.

Après 1750 et la mort de Bach, qui signe probablement la culmination historique de la fugue avec son *Kunst der Fuge*, commence le déclin de cette forme de composition : pour certains, la fugue est morte[92]. Pour d'autres, plus légers et un tantinet ironiques comme Glenn Gould, « à l'âge de la raison, la fugue était devenue essentiellement déraisonnable »[93]. En effet, elle apparaît comme une musique trop sérieuse, archaïque, indéfectiblement liée à la musique d'église, alors que la musique classique prend une nouvelle orientation. La première monographie consacrée à la fugue est écrite par Friedrich Wilhelm Marpurg en 1753-1754, juste après la mort de Bach. Mais la pratique et l'appréciation de la fugue est à son niveau le plus bas. Alfred Mann

[91] C'est Calvisius qui, en 1592, avait traduit ainsi le couple *antecedens* /*consequens* issu de la terminologie de Zarlino.
[92] Voir Shedlock, « The Evolution of Fugue ». *Proceedings of the Musical Association*, London, 24ème session, pub. Taylor & Francis Ltd., 1897-1898.
[93] *Le dernier puritain – Ecrits I*, écrits de G. Gould réunis et traduits par Monsaingeon, p.126.

note un fait révélateur : dans son ouvrage sur le contrepoint paru en 1774, Johann Philipp Kirnberger, éminent élève de J-S Bach, n'inclut aucune instruction sur l'écriture de la fugue, alors qu'il confirme (ainsi que Forkel, le premier biographe de Bach) que c'était là l'évolution naturelle de tout l'enseignement de Bach. Au 19ème siècle, la fugue va se distinguer pour sa rigueur d'écriture et se figer en exercice d'école : on enseigne la « fugue d'école »[94] aux jeunes compositeurs du conservatoire de Paris. Les didacticiens qui y enseignent rejettent toute la tradition d'écriture fuguée[95] : ils considèrent ces pièces comme « irrégulières » et non adaptées pour servir de modèle en vue de l'instruction. L'analyse formelle se substitue ainsi à l'analyse stylistique. Chez Marpurg déjà, on entrevoyait la tendance à expliquer la musique du baroque avec les termes de l'époque classique.

e) Bilan du parcours historique : le « sujet », ou la transition du « style fugué » à la « forme fugue »

Dans la musique vocale, tout d'abord, le mot « *fuga* » est apparenté à une *figure* musicale, selon les termes d'une « poétique musicale » développée notamment par les théoriciens allemands de la fin de la Renaissance : la *fuga* participe de l'élaboration poétique d'un texte, par analogie avec les figures de style[96] du discours. Au début du 17ème siècle, par transposition directe dans le contexte de la musique instrumentale, le

[94] Voir la préface du traité d'André Gedalge, 1901, qui resitue le problème de la fugue d'école.
[95] Voir « L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858-1905) », Bergerault Anthony. *Transposition. Musique et sciences sociales* n°1, février 2011.
[96] Sur les différentes figures de style auxquelles la *fuga* est associée selon les auteurs, dans les écrits du 16ème au 18ème siècle : Gregory G. Butler, « Fugue and Rhetoric », *Journal of Music Theory* vol.21, 1977. pp.49-109. Pour Mattheson au 18ème siècle, la fugue est plutôt un procédé d'amplification : « which serve more to prolong, amplify, and adorn a composition than to thoroughly convince the passions » (Bartel, 1997 : 290).

mot « *fuga* » désigne le *thème* « destiné à être traité en imitation », notamment en Italie dans les premières pièces instrumentales intitulées « *ricercar* » (qui utilisent souvent plusieurs thèmes, d'où « *fughe* » au pluriel). Finalement, alors qu'une vision plus unifiée de la fugue apparaît au cours de l'époque baroque, le terme de « sujet » s'impose pour désigner l'unique matériau pré-compositionnel qui sert de base à la pièce. Néanmoins :

> « It has become evident that the term fugue does not apply to a form, as does, for instance, the term minuet. It denotes something structurally less concrete. Nor does the term apply to a texture, as does, for instance, the term counterpoint. From the very beginning of its use, it has denoted something structurally more concrete ». (Mann, 1958 : 72).

Certes il paraît difficile de formuler une définition de la fugue comparable à celles d'un menuet ou de la « forme sonate », sans courir le risque de ne sculpter qu'une coquille vide déconnectée des œuvres concrètes (tels la « fugue d'école » ou le « schéma de la fugue » que Greimas trace au tableau, dans l'anecdote de Nicolas Ruwet[97]). Mais il est peut-être possible de contourner cette impasse du discours musicologique sur la question d'une *définition* de la fugue, en reformulant les enjeux et les objectifs de l'entreprise définitoire.

Selon nous, il faut mesurer l'importance du fait que la particularité de la fugue est d'être inscrite dans son « sujet ». Cela signifie que la forme d'ensemble de la fugue découle du caractère propre à son « sujet », qui recèle des potentialités formelles et stylistiques spécifiques à sa nature. Le « sujet » a donc un rôle fonctionnel dans l'économie de la pièce : c'est cette fonction subjective qui investit l'absence de charpente interne que représentait le texte littéraire dans la musique vocale. En effet, la fugue fait le pont entre la musique vocale et la musique instrumentale. Ainsi le subjectivisme musical

[97] Voir l'extrait en annexe, dans le « Florilège de citations ».

dit cette relation transitive de l'œuvre à elle-même, et non plus tournée vers l'extérieur, vers le texte. Selon Gérard Denizeau, le « sujet » se distingue du « thème » musical parce qu'il ne comporte aucune signification extra-musicale. Le matériau de base de la fugue est un « motif mélodique appelé **sujet et non thème** : la nuance est importante, car elle **élimine toute interprétation extra-musicale de ce motif**, y compris lorsque la fugue est vocale, donc apparemment soumise aux impératifs littéraires du texte »[98].

On contourne le problème de la définition de la fugue tout en cernant une de ses spécificités, en affirmant qu'elle est une forme musicale unique : une forme *subjective* (Glenn Gould qualifie la fugue de forme à « caractère subjectif »). Si la fugue est fonction de son « sujet », ceci est valable pour toutes les fugues : la fugue « n'est en fait qu'un procédé de développement contrapuntique basé sur l'**emploi généralisé de l'imitation, à partir d'un thème principal ou sujet** »[99] ou : la fugue est le « libre développement en style contrapuntique d'imitations d'une **cellule mélodique vivante (le sujet)** selon un schéma dynamique précis associé à un plan tonal souple ». Le sujet musical joue donc le rôle d'*opérateur de la forme* : sur lui repose la mise en forme de la fugue (le sujet est une fonction génératrice de la forme d'ensemble) et c'est l'*économie subjective* propre à chaque fugue (le texte musical s'organisant autour des affirmations, disparitions, retours, ou combinaisons de son sujet) qui caractérise le développement unique de la fugue. Nous avons pu préciser les enjeux, implications et significations de ce *subjectivisme musical* : la « fonction sujet » est une fonction organisatrice aussi bien unifiante que diversifiante, caractérisant autant les vides (les « épisodes ») que les pleins (les retours) du « sujet »[100].

---

[98] *Les genres musicaux. Vers une nouvelle histoire de la musique*, Gérard Denizeau. Larousse 2005. Entrée « fugue » p.108.
[99] M. Bitsch, J. Bonfils et J.-P. Holstein, *Que sais-je? La fugue,* 1985 : 33. Citation suivante : *ibid*, p. 83.
[100] Tel que figuré dans le document « Pleins et vides : l'alternance entre retours du sujet et épisodes » de l'annexe 8.

<table>
<tr><td colspan="2">Principe d’imitation : commun à la musique
profane (chansons), savante (canons), sacrée (motets).</td></tr>
<tr><td colspan="2">« Fuga » désigne :
d’abord un canon vocal (un genre ancestral)
ou bien seulement les parties qui s’imitent, ad fugam (des voix),
le procédé d’imitation canonique ou non canonique (une technique d’écriture),
ou bien une figure musicale ;
puis un thème traité en imitation, dans une pièce instrumentale écrite
dans le stile antico (un matériau de base),
et enfin, « la fugue » (un genre prestigieux, une forme musicale, ou une tradition).</td></tr>
<tr><td>Musique vocale, assujettie
aux impératifs du texte</td><td>Musique instrumentale, dite
« autonome » < fugue = forme subjective</td></tr>
<tr><td>Musique vocale
↪ Poétique musicale (elocutio, inventio)
figure musicale : fonction ornementale.</td><td>Musique instrumentale
↪ Discours musical (dispositio)
sujet musical : fonction de développement.</td></tr>
<tr><td>« fuga » / STYLE
Points d’imitations
(plusieurs thèmes traités en série)</td><td>« fuga », « fugue », « fuge » / FORME
Monothématisme > « sujet »
(réponses, contre-sujet, strette, épisodes)</td></tr>
</table>

Fig.4 *Les évolutions de la « fugue »*
et l’importance du « sujet »

C. Esthétique du « *fuge* » : vers une poétisation de soi

a) « *Fuge* » en allemand, ou l'art de la *composition*

Dans le « Supplément » de son *Dictionnaire de la langue française* (1863-1877), Emile Littré mentionne une polémique relative à l'origine étymologique et musicale du mot « fugue » :

> **FUGUE**
> (…)
> **Étymologie**
> Ital. fuga, fugue, proprement fuite, puis composition de musique, ainsi dite parce que des phrases semblables, se présentant successivement dans toutes les parties, semblent se fuir et se poursuivre tour à tour.
> **Supplément au dictionnaire**
> FUGUE. - ÉTYM. *Ajoutez* : Les Allemands n'admettent pas l'étymologie italienne de fugue, terme de musique. Suivant eux, fugue, en allemand *Fuge*, vient du verbe *fügen*, ajuster, adapter ; et en effet la fugue est une adaptation de parties selon le contre-point le plus compliqué. Cependant il faut dire en faveur de l'origine italienne que les imitations dont la fugue se compose ont l'air de se poursuivre et de se fuir entre elles. [101]

Comme nous l'avons exposé précédemment, le mot latin « *fuga* » acquiert une signification musicale en Europe au 14ème siècle, et il a probablement transité par la langue italienne avant d'aboutir aux formes lexicales que nous avons conservées dans les différentes langues modernes (*fuga*, *fugue*, *fuge*). Par conséquent le mot allemand, qui est

[101] Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*. En ligne : http://www.littre.org/definition/fugue. Signalons que le dictionnaire étymologique italien d'Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (1907) reprend très exactement ce texte. Voir documents annexe étymologie.

apparu plus tardivement, ne peut pas être l'origine étymologique de l'emploi musical du mot « fugue ». En revanche, n'est-il pas à l'origine d'une certaine esthétique de la fugue ? Sur quelles bases et dans quel but certains auteurs ont-ils pu revendiquer l'origine allemande ? En quoi la signification allemande du mot « *fuge* » nous éclaire ?

Si la tension entre *fuga* et *fuge* témoigne d'une évolution historique de la fugue musicale, en outre le mot allemand offre une porte d'accès intéressante au concept de « fugue ». En générant une apparente contradiction, la signification allemande soulève une problématique fondamentale, qui nous questionne sur ce que la fugue signifie, et représente, pour notre culture occidentale moderne. Nous allons voir que la complémentarité du couple *fuga* / *fuge* fournit des bases solides pour glisser du mot au concept de « fugue », de l'histoire des mots à l'histoire des modes de pensée qui se manifestent à travers l'évolution des formes culturelles.

Le dictionnaire musical allemand de référence, le *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*[102], comprend une entrée intitulée « Fuga/Fuge » de quarante-deux pages, rédigée en 1990 par Michael Beiche. L'auteur consacre quelques paragraphes à la question de l'origine étymologique du mot « fugue ». Beiche affirme que vers la fin du 17ème siècle, la référence au latin *fuga* (aux voix qui chassent ou qui fuient) semble être devenue sinon obsolète, du moins largement éculée. Il suggère alors que, par la revendication d'une étymologie allemande du mot « fugue », certains auteurs cherchent à remettre la fugue au goût du jour en niant les origines latines du mot, pour l'opposer à ses anciennes manifestations canoniques : la fugue ne peut se réduire à une technique d'écriture mécanique, ni à une forme archaïque. Cette revendication étymologique, qui consiste à faire jouer les significations de l'allemand « *fuge* » pour

[102] *HmT* [c1972], Hans Heinrich Eggebrecht (ed.), Wiesbaden : F. Steiner, 1995. Il s'agit d'un dictionnaire musical qui fonctionne par ajouts et qui offre de longs articles.

stimuler l'adaptation de la fugue aux nouvelles tendances musicales, apparaît donc comme une manière d'encourager l'épanouissement de formes « modernes » de la fugue (« '*modernen*' *Fugenform* »[103]).

L'origine latine de l'emploi musical du terme « *fuga* » engage, nous l'avons vu, la sémantique de la poursuite et de la fuite. En allemand, si « fuite » se dit « *flucht* », on lui a préféré le mot « *fuge* » pour traduire le terme musical « fugue ». « *Fuge* » est un substantif féminin qui vient du verbe « *fügen* » signifiant, selon Littré, « ajuster », « adapter ». N'est-ce pas un certain art de l'*ajustement* que décrit Rousseau quand il préconise de faire entrer la « réponse » avant la fin de l'énonciation du « sujet » ? Selon le *Duden* (dictionnaire allemand usuel), le mot « *fuge* » désigne, outre sa signification musicale, l'espace (intervalle, ouverture, béance) entre deux choses, par exemple entre deux morceaux de construction. C'est le sens premier : « *zwischenraum zwischen zwei* »[104]. Mais c'est aussi, en linguistique, ce que nous appelons en français la copule, c'est-à-dire « ce qui lie ». Le *Duden* présente plusieurs synonymes : « *fuge* » désigne l'endroit, le lieu où se rencontrent des entités qui s'assemblent (« *nahtstelle* ») ; c'est à la fois la jonction (« *junktur* »), le point de jonction (« *verbindungsstelle* ») et l'espace vide (« *lücke* ») entre deux éléments. Le *fuge* désigne donc aussi bien la liaison que l'interstice, ce qui lie et ce qui sépare – ce qui se joue dans un entre-deux, ligne de partage.

[103] M.Beiche, entrée « Fuga/Fuge » du *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*, p.4.

[104] *Duden* online : http://www.duden.de/suchen/dudenonline/fuge. On peut remarquer l'affinité de cette signification avec un des sens du mot « *fuga* » en italien : « In edilizia, lo spazio tra le piastrelle di una pavimentazione : *f. stretta, larga* »[104]. Ainsi « *fuga* » désigne, dans le domaine du bâtiment, l'espace entre les carreaux d'un pavement : *serré*, ou *large*. Cf entrée « fuga », 3. f) du *Trecanni* (encyclopédie italienne) en ligne : http://www.treccani.it/vocabolario/fuga/

<table>
<tr><td>« Fuite » = « Flucht »</td><td colspan="2">« Fugue » = « Fuge »</td></tr>
<tr><td rowspan="2">« Fliehen » / « flüchten » = fuir, s’enfuir d’un endroit (sens actif).
« In die flucht schlagen » = faire fuir quelqu’un (sens causatif).</td><td>1. Signification usuelle : <u>interstice</u>, <u>jonction</u>, <u>liaison</u></td><td>2. Terme de musique : du latin fuga ? ou…</td></tr>
<tr><td colspan="2">du verbe « fügen » = <u>ajuster</u>, <u>adapter</u>, <u>ajointer</u>
→ ordonner, mettre en forme, composer ?</td></tr>
</table>

Fig.5 *Réseau lexical allemand*

Ainsi Michael Beiche montre qu’au lieu de se référer à la signification latine de la *fuga*, vers la fin du 17ème siècle en Allemagne, c’est du côté de la signification du verbe allemand *fügen* que l’on se tourne. Il se trouve que dans son *Schola phonologica* (manuscrit daté des années 1690), Johann Beer pose la question de savoir si la fugue, « *fuge* » en allemand, vient de la « fuite » (de l’étymologie latine) ou du verbe allemand « *fügen* ». Il donne l’avantage à l’étymologie latine[105]. Néanmoins Beiche en déduit que la revendication étymologique allemande était courante à l’époque, puisque Beer prend la peine de réfuter cette position. Malheureusement, Beiche ajoute que nous ne disposons pas des noms de ces auteurs qui ont mis en avant l’origine allemande (il faut dire que la plupart des écrits musicaux allemands de la deuxième moitié du 17ème siècle ne sont pas publiés).

Par contre, on trouve des sources ultérieures issues d’auteurs du 19ème siècle. Beiche montre l’affinité de la définition de J. H. Campe (1808) avec la définition de J. Chr. Adelung (1796), qui avait tenté d’intégrer les deux aspects : selon ce dernier, le mot « fugue » vient du latin et la fugue musicale est un chant en fuite (« *fluchttiger gesang* »), mais c’est aussi des liaisons (« *verbindung* ») que l’on crée entre les différentes voix. Au

[105] Beiche, entrée « Fuga/Fuge » (*HmT,* Ordner III : F-L) : p.4. Ceci est confirmé par Walker : 259.

cours du 19ème siècle, plusieurs arguments sont avancés en faveur de l'étymologie allemande. Zelter (1814) affirme que la contradiction, l'opposition, le contraste, la différence (« *gegensatzes* ») sont non seulement la force productive, mais aussi la condition sine qua non, de l'écriture contrapuntique qui est caractéristique de la fugue. Quant à F. T. Visher (1857), il affirme que l'enchaînement des phrases musicales se fait selon le contrepoint le plus riche : le verbe « *fügen* » semble alors désigner les opérations savamment ménagées par le compositeur pour accorder, ou ajuster, les points contre les points.

Bieche explique le recours à la signification du verbe « *fügen* », chez ces auteurs, par le fait que dans une fugue, tout est bien ordonné, le début particulièrement bien articulé, les phrases sont claires et les successions s'imbriquent avec justesse, au bon moment. Cependant Bieche note que ces aspects ne sont pas spécifiques à la fugue, qu'ils concernent toutes les formes de « composition » : il faudrait alors appeler « fugue » toute composition ! Ainsi Beiche semble nous dire que la signification allemande est une définition nécessaire mais pas suffisante pour rendre compte de la spécificité de la fugue. Il y a une vérité certaine dans cette affirmation. Mais il faut peut-être prendre le problème à l'envers : c'est parce que la théorie de la fugue suit l'évolution de la théorie de la musique au sens large, et que celle-ci lui est intrinsèquement liée, que la théorie de la fugue questionne les fondements mêmes de la composition et de la création. Voici ce qu'affirme Alfred Mann :

> « The theory of fugue which created the concepts of theme, exposition and development **reflects step by step the evolution of musical form**. In fact, it provides a new mirror for the development of Western music from the single vocal line to the complex orchestral score, and it is to be considered **a catechism of the discipline of composition in general rather than the study of one particular**

type of composition. Thus the art of writing music will by necessity always return to the study of fugue » (Mann, 1958 : 72).

Il y a une convergence autour d'une certaine universalité de la fugue liée à l'idée que la composition musicale consiste à « mettre ensemble » des éléments qui sont au préalable séparés, divers, hétérogènes : il se trouve que l'on peut déduire cette définition du réseau lexical du « *fuge* », puisque le verbe « *zusammenfügen* », formé à partir de « *zusammen* », « ensemble », signifie « assembler ». Ainsi il est apparu que le modèle de la « *fuge* », d'après l'interprétation allemande, est un exemple, voire un prototype, de composition. En effet, il s'agit d'agencer les parties et les motifs musicaux, c'est-à-dire d'établir des liaisons, des rapports entre les voix. Cet exercice n'est pas naturel, l'entreprise est « artificielle » c'est-à-dire : proprement artistique. D'ailleurs le mot « *fügung* » souligne cette intervention extérieure : que ce soit celle de la Providence ou du compositeur, l'assemblage ne va pas de soi : il relève de la construction[106].

C'est à partir de cette signification de la fugue comme *archétype de la composition artistique* que l'on peut saisir l'analogie suivante, établie par Goethe. Dans sa lettre datée du 31 décembre 1817 et adressée à Zelter, il qualifie *La Cène* de première fugue picturale de l'histoire, substituant au rapprochement traditionnel entre musique et verbe une analogie entre la musique et les arts visuels. Goethe perçoit dans ce tableau quelque chose de « somewhat **fugue-like** in it, **where manifold complications move**, **separate**, **meet**, and **answer one another** »[107].

[106] *Fügung* f. 'Geschick, Schicksal', mhd. *vüegunge* 'Zusammenfügung, Art und Weise', seit dem 17. Jh. Terminus der Syntax für lat. *cōnstrūctio*. Cf DWDS (dictionnaire allemand) en ligne, entrée « fuge », « Etymologisches Wörterbuch (nach Pfeifer) » : http://www.dwds.de/?qu=fuge.
[107] *Goethe and Zelter, musical dialogues*, Lorraine Byrne Bodley, Ashgate Publishing Limited, 2009, p.344.

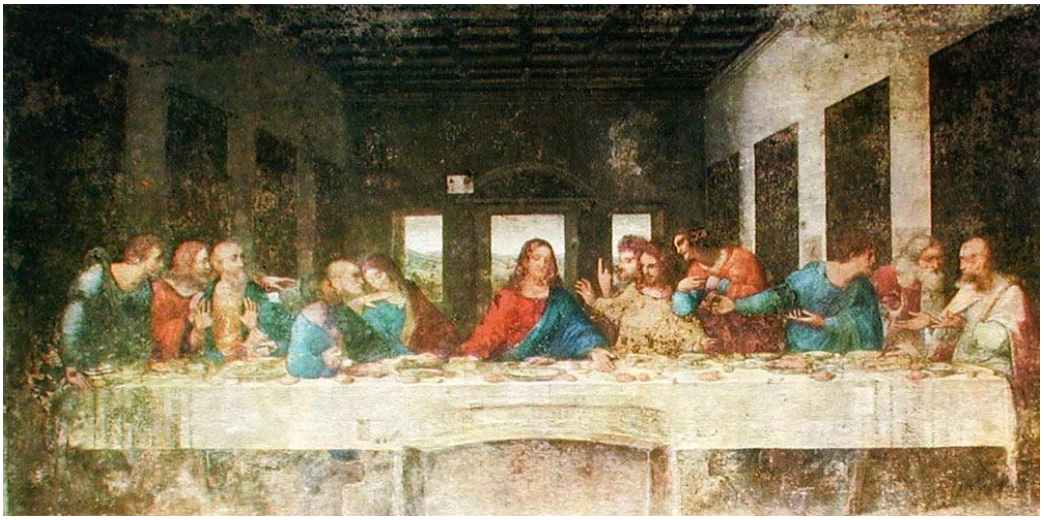


Fig.6 *La Cène* (1494-1498), Leonard de Vinci

> « The first complete painted fugue, which surpasses all that has gone before and is not to yield to any successors ; there is not the slightest inkling how the figures approximately stood in relation to each other »[108].

Goethe ne fournit pas davantage d'explication, mais on comprend que son analogie porte sur la relation entre les figures. La qualité fuguée du tableau fait peut-être aussi référence aux multiples histoires (« complications ») qui se jouent simultanément à cette table sans que nous puissions en extraire une signification univoque. Le tableau comme fugue est une composition, un agencement, un enchevêtrement d'histoires représentées par toutes ces figures en mouvement, semi-autonomes. En outre, la démultiplication des regards instaure de multiples lignes de force qui sont comparables à la superposition et au croisement des voix musicales engagées dans des rapports contrapuntiques éventuellement conflictuels. Ainsi on peut supposer que Goethe fonde son analogie sur la complexité des lignes de fuite dans le tableau. Les figures de (r)appel entre les personnages (regards et doigts pointés) évoquent la dynamique de poursuite / fuite - comme un jeu de questions, ou de sujet / réponses ? Néanmoins, par-delà la multiplicité

[108] *ibid*, p.236.

des trajectoires suggérées, une harmonie d'ensemble découle de ce dialogue qui s'établit entre les figures visuelles comme entre des motifs musicaux. L'harmonie des voix se cristallise visuellement au centre : si la perspective centrale résorbe le désordre apparent qui découle des figures secondaires, Jésus, le seul à être dans une posture symétrique et frontale, apparaît comme le « sujet » qui dépasse les « complications » en inondant tous les instants et toutes les particularités de l'œuvre - à l'instar du sujet musical. Dans ce tableau, il y a à la fois du mouvement et de la vivacité (*fuga* comme fuite et fougue) et quelque chose de symétrique, de géométrique (*fuge* comme composition, ordonnancement).

Dans sa réponse à l'analogie suggérée par Goethe, Zelter renvoie à sa propre conception musicale : le contrepoint comme différence. Ainsi il relève les « beautiful contrasts (counterpoint) » et les éléments qui sont en « delightful conflict »[109] : il semble relever l'existence de contrepoints visuels définis comme contrastes, ou tensions, entre les éléments de l'œuvre. Par ailleurs, notons que c'est également à la lumière de la fugue que Goethe commente le dessin de Carl Leybold illustrant de son *Charon*[110] :



Fig.7 *Carl Leybold, lithographie (env.1825)* [111]

[109] *Goethe and Zelter, musical dialogues*, p.344.
[110] Voir *Goethe and Zelter, musical dialogues*, note 243 p.236.
[111] Reproduction : *Wikimedia Commons*, base de données multimédia.

Cette nouvelle affirmation renforce l'analogie entre la fugue musicale et le tableau en termes de relation entre les figures : il y a quelque chose de fugué dans la manière dont les figures se tiennent les unes par rapport aux autres, dont elles se répondent et contrastent entre elles. Ainsi « *fuge* » décrit la richesse de la composition comme opération de rassemblement mais néanmoins la « *fuga* », fuite et poursuite, est également présente : il y a un effet de mouvement qui semble déchirer chacune des figures en son sein, retenir et pousser, tirer ou laisser passer – les figures s'unissant et se fuyant à la fois. En outre ces mouvements contradictoires, internes aux personnages, se répercutent au niveau de l'ensemble : la ronde des personnages semble affectée d'une force *centri-fuge* qui menace de les désunir.

Somme toute, il faut voir que si d'une part, la signification latine de la *fuga* (qui appuie la dynamique fuyante de la fugue, la dispersion) renvoie à la signification allemande (mise en ordre, ou mise en forme) comme à son image inversée, d'autre part, la dimension d'assemblage contenue dans le mot « *fuge* » implique aussi un non-assemblage préalable : autrement dit le *fuge*, le joint, la jointure, la jonction, le fait d'être ajusté et ajointé, renvoie aussi au « *un-fuge* », à la disjointure, à la disjonction, à l'hétérogénéité. En réalité, les significations latine et allemande sont complémentaires et cette complémentarité est représentative de notre modernité. La fuite, et la notion corrélative d'évitement, fait apparaître l'*intervalle* entre les choses : elle crée un écart ou un espace (« *lücke* », espace vide ou interstitiel) entre un lieu d'origine et un territoire autre, une antériorité dans un processus, ou encore, une non-coïncidence. Bien qu'étant orientée vers un retour possible, qui représente l'horizon d'unification de la fugue, celle-ci évite la superposition, l'unisson, le même : la fugue c'est la *différance*, l'exil et le retour possible, mais jamais au même. L'imitation, qui s'érige en principe musical, est

une réponse au constat d'une disjonction primordiale à la base de la polyphonie.

Au terme de ce complément d'enquête lexicale, après ce détour par la langue allemande, on voit apparaitre deux groupes de mots antonymes :

- Jonction, jointure, ajointement, assembler, conjoindre, allier, conjuguer, ordonner,…

  → Tendance orientée vers la poursuite de l'unité (l'unité est à l'horizon) ;

- Disjonction, dissociation, scission, dissension, distance, faille, écart, intervalle, disjoindre, séparer,…

  → Tendance orientée vers la fuite de l'unité (l'unité était à l'origine).

La complémentarité de ces deux groupes est au cœur de l'esthétique de la fugue : maintenir ensemble ce qui est aussi séparé, espacé. Cette dichotomie reflète la nature paradoxale de la fugue, qui est un des fils rouges du parcours de cette étude.

Le concept de fugue exhibe une tension fondamentale, qui se décline sous des formes très diverses selon les lieux de manifestations (musique, peinture ou autre), selon les types de discours (étymologique, esthétique ou autre), selon les différentes théories, leurs présupposés d'analyse et les idéologies auxquelles elles sont soumises. La liaison (« *verbindung* ») et l'unification renvoient au geste musical du compositeur qui doit composer avec (voire dominer) les différences (« *gegensatzes* ») : cette description correspond à une idéologie positiviste ou constructiviste. Au contraire certains, plus déconstructionnistes, mettent l'accent sur la fragmentation, en parlant de dissolution, désintégration, décomposition. Aussi pour Adorno, la fugue chez Bach est « l'art de dissoudre l'être instauré comme thème » ; il y a « désintégration des données thématiques par une réflexion subjective ». Pour lui l'art de la fugue est « un art de l'analyse »

(analyser consiste à disséquer pour observer) et c'est en cela que Bach est résolument moderne[112]. Mais qu'il s'agisse de composition ou de décomposition, la liaison comme la déliaison supposent un espace, c'est-à-dire du « jeu », entre des éléments qui peuvent néanmoins former un tout. Cet espace interstitiel pose aussi des questions éthiques, que nous réservons à la troisième partie de notre étude. Le *fuge* signale l'intervalle irréductible entre les différents éléments constitutifs de l'œuvre, comme entre le soi et le monde (le soi étant malgré tout *dans* le monde), entre le soi et l'autre : la fugue est parsemée de frontières, mouvantes, comme une zone de négociation fondée sur l'ouverture des possibles.

Outre la double signification de la fugue inspirée par les usages transitif ou intransitif des verbes latins, le constat de la diversité des formes langagières et des significations dans les différentes langues modernes confirme donc l'existence d'une tension interne au concept, qui relève peut-être de deux conceptions opposées. En effet la fugue combine une dynamique fuyante (*fuga*, fuite, fuir), qui encourage le renouvellement des formes, avec une volonté de structuration (*fügen*, composer), orientée vers la permanence. La « fuite » et le « fuir » caractérisent la dynamique du « fugace » : nous nous plaçons ici sous l'horizon du transitoire et de l'ontologie musicale comme manifestation sensible, qualité éphémère. De l'autre côté, le verbe allemand *fügen* renvoie à la dimension constructive ou construite de l'œuvre : ici l'ontologie musicale se rapproche de l'architecture (c'est ainsi que Goethe peut parler de l'architecture comme « musique gelée » ou que l'on peut évoquer le lieu commun de la fugue comme architecture sonore[113]). Nous affirmons que le sens profond de la fugue naît de cette double articulation où chacune des significations évoque également son contraire,

[112] *Prismes, Critique de la culture et société*, Theodor W. Adorno, Payot, Paris, 1986, p.116 (article « Bach défendu contre ses amateurs », écrit et publié en 1951).
[113] Métaphore qui prend un sens concret dans le *Bach monument* d'Henri Nouveau : il s'agit d'une transcription dans l'espace de quelques mesures d'une fugue de Bach. Voir document en annexe.

comme en effet miroir : la fugue, c'est aussi bien les sens de la fuite et de l'évitement propres à la *fuga* (qui s'oriente malgré tout vers la recherche de l'unité puisque la fuite renvoie à la poursuite comme cause de la mise en fuite), que le *fuge* unifiant (qui révèle le *un-fuge* primordial).

La dynamique de poursuite et la recherche de l'unité disent la conquête de l'autonomie moderne, celle de l'œuvre comme du sujet humain. Au contraire l'écart, la disjonction, le contraste, qui dévoilent les enjeux de la forme comme composition et conquête de l'unité, révèlent l'incertitude quant à la présomption d'une permanence du Moi et d'une stabilité qui était celle du sujet traditionnel : le *fuge* introduit la différence au sein du sujet. Le « sujet de fugue », qui se métamorphose au cours dans l'œuvre musicale, est donc, à certains égards, semblable à ce sujet moderne, multiple et fragmenté, qui se saisit néanmoins comme une unité.

b) Fugue musicale, contrainte et liberté : perspectives historique et esthétique

Nous avons vu que la fugue questionne l'émergence de la forme musicale et également l'art de la composition, qui suppose des règles (des lois ?). Ainsi on peut interroger le rapport entre la fugue et la modernité en formulant cette question : la fugue musicale est-elle du côté de la contrainte ou de la liberté ? L'évolution historique de la fugue et du canon nous fournit une partie de la réponse, qui peut être approfondie par le discours esthétique. Nous allons tout d'abord adresser la question au niveau de l'évolution des formes artistiques (point de vue historique), puis nous l'envisagerons du point de vue de la composition (point de vue esthétique). Mais il n'est pas toujours facile de démêler ces deux dimensions, comme nous allons le voir dès à présent avec l'épisode

de la controverse Bokemeyer / Mattheson : les principes philosophiques et les critères esthétiques peuvent éventuellement infléchir la lecture des faits historiques.

La question des mérites respectifs de la fugue et du canon est au cœur d'une polémique qui fait rage au début du 18ème siècle : la discorde oppose Henrich Bokemeyer, qui réagit vivement à une attaque lancée par Niedt à l'égard du canon, à Johann Mattheson. Bokemeyer est le dernier grand défenseur des méthodes et idées du contrepoint « strict », ou savant (« *learned counterpoint* »). Cet affrontement[114] par écrits interposés (qui sont rassemblés et publiés dans le périodique édité par Mattheson, *Critica musica*, sous le titre : « Die canonische anatomie ») représente une sorte de querelle musicale des Anciens et des Modernes. Walker identifie dans le rejet du canon une critique de la philosophie rationaliste du 17ème siècle, qui veut que tous les aspects de l'univers soient dirigés par certaines lois immuables et fixées par nature, lois que l'on doit découvrir et expliquer. En effet pour Bokemeyer, l'évolution des règles de composition ne naissent pas d'une succession de problèmes pratiques : la pratique ne fait que dévoiler les règles qui partagent avec la nature une source commune et qui sont éternellement présentes dans la nature (« *ex priori basis* »). Donc, les lois de la musique fonctionnent comme les lois de la physique newtonienne et l'histoire de la musique représente une série de découvertes qui mène de l'ignorance au savoir ultime. Pour Bokemeyer, c'est parce que la fugue permet davantage de liberté que le canon qu'il la considère inférieure (« *« lesser » in stature* ») : autrement dit, plus c'est compliqué, mieux c'est (ce qui s'oppose au principe de simplicité ou de commodité promu à la Renaissance notamment par Ramos).

[114] cf Walker, 2004 : 303-315. Toutes les références à Walker dans ce chapitre sont tirées de ces pages.

Mattheson se dissocie des critiques ironiques de Niedt envers le canon[115], mais en tant qu'avocat sincère des Lumières, il rejette totalement la vision rationaliste : « *The rule of nature is, in music, nothing more than the ear* ». Ceci signifie que les règles musicales évoluent en lien avec l'apparition de goûts nouveaux, avec le développement de sensibilités nouvelles, et donc qu'il n'y a pas de lois musicales immuables, mais seulement des observations approuvées par les sens. Walker identifie, dans cette position qui s'oppose à celle issue de la philosophie rationaliste, le « *back-to-nature movement* » : le naturel correspond ici à l'absence d'artifice (alors que le rationalisme considère que c'est la complexité qui reflète les lois naturelles, ce qui justifie les artifices canoniques les plus audacieux) et donc plus c'est simple, sensible et intelligible, plus c'est beau. Ainsi, puisque Mattheson invente le mot « *fugaeficium* » (composé à partir de *fuga* et de *artificium*, *artifex*, *artifis*), on peut imaginer qu'il considère non seulement le canon, mais aussi la fugue, comme de la musique trop stricte, trop sérieuse, trop compliquée – ou du moins, qu'il met en garde contre l'excès d'artifices. Aussi, conformément à cette philosophie, les écrits de Mattheson ne s'adressent pas en priorité aux musiciens professionnels, mais aux amateurs, et le but de la musique moderne n'est pas de glorifier Dieu ni d'en appeler au jugement de confrères éclairés, mais d'émouvoir (« *move the listener* »). A ce titre, les techniques musicales « savantes » sont contreproductives : elles entraînent confusion des sens et distraction (polution de la sphère émotionnelle par le mental).

Alors que Bokemeyer compare la musique à la prose latine et à la logique du discours, Mattheson affirme que le but de l'une est la vérité alors que celui de l'autre est la beauté : les compositeurs ont besoin de goût et de jugement, pas de logique. Il faut donc acquérir le sens de la mélodie avant la maitrise du contrepoint, savoir faire usage de

[115] Voir le premier document de l'« Annexe 9 ».

l'imitation sans ennuyer l'auditeur, et donc apprendre à écrire des fugues plutôt que des canons, qu'il qualifie d'« ésotériques » (les affinités entre la pratique du contrepoint strict et la philosophie alchimique sont par ailleurs avérées)[116]. Matthesson conserve néanmoins un certain respect pour le canon : « *Canon is given too much attention by the old and too little by the young* ». Cela dit, les règles strictes de l'écriture canonique n'offrent que peu d'aide pour l'écriture de la fugue, parce qu'il considère que la fugue et le canon sont deux techniques fondées sur des principes de structure totalement différents. En effet dans le cas de la fugue, le compositeur est seul face à son propre jugement : il ne peut se réfugier derrière le support d'une logique implacable et mécanique. Dès lors, la fugue, plus libre, ne confère-t-elle pas une plus grande responsabilité au compositeur ?

A partir de ses idées philosophiques, Mattheson élabore une histoire du contrepoint en imitation. Il tente de démontrer que le canon est apparu plus récemment que la fugue. En effet, dans la mesure où Mattheson postule l'état de nature simple et beau de la civilisation, on comprend que pour lui il est impossible que les musiciens aient d'abord écrit des canons avant de découvrir l'imitation libre et la fugue. Walker affirme qu'en 1700, on associait la fugue à la musique pour orgue, ce qui explique, selon lui, que Mattheson ait pu imaginer qu'une tradition d'improvisation à l'orgue a précédé l'apparition de la polyphonie vocale et du canon. Mais l'argument de Mattheson n'est en fait qu'une tentative de plier les faits historiques au profit de sa position philosophique. Walker montre que cette esquisse d'histoire est fausse du fait de la pauvreté de la méthodologie et des connaissances historiques :

« We now know that canon did in fact precede fugue and free imitation in music

[116] Voir l'article de Yearsley sur les liens entre les pratiques musicale et alchimique : « Alchemy and counterpoint in an age of reason », *Journal of the American musicological society*, vol.51 n°2, 1998.

history, disproving Mattheson's fundamental assertion that greater freedom, because it is more « natural », must have developed earlier »[117].

Ainsi Walker montre que Bokemeyer, même s'il ne cite pas ses sources, offre une perspective historique plus exacte : selon Bokemeyer, les canons ont précédé les fugues puisque les *fugae* des anciens étaient en fait des canons, et c'est notamment le traitement de la dissonance, de plus en plus sophistiqué, qui a permis aux compositeurs postérieurs de passer des mélodies strictes du canon à des types plus libres de contrepoint imitatif.

Ainsi le canon a précédé l'imitation libre dans l'histoire de la musique : il faut préciser les termes de cette affirmation. Il ne s'agit pas de nier qu'une forme d'imitation « libre » existe évidemment depuis la nuit des temps et comme ressort fondamental des pratiques d'improvisation. Cela dit, nous nous plaçons au niveau de la pensée formelle, au-delà de l'indicible pulsion première de l'art. Alors il est plus exact de dire que le « canon » (*chace*, *caccia*, ou *fuga* ancestrale) a effectivement précédé l'apparition de la forme ou du genre « fugue » (*fuga* en italien, *fuge* ou *fugue*), que de dire que le canon a précédé l'imitation libre. Dès lors, on peut tirer de cette évolution historique des conclusions d'ordre esthétique. En effet, le cas de la fugue et du canon illustre un aspect du fonctionnement de la pensée formelle : la fugue montre que l'art peut consister à *jouer avec la règle*, à *contourner la loi*. Nous déoucvrir la valeur d'émancipation inhérente à la fugue, à partir de la priorité du canon sur la fugue dans l'histoire musicale de la pensée formelle d'une part, et de l'autre, à partir de l'association du canon avec un rationalisme total (pratique ne relevant pas de l'esthétique mais de la technique musicale). Au contraire la fugue, sous couvert de collaborer avec lui, est en réalité une tentative d'échapper au déterminisme.

[117] cf Walker p.310.

En effet, les versions ultérieures, « modernes », de la fugue, s'inscrivent en faux contre son équation originelle avec le principe ou le genre musical du « canon ». Le mot latin « canon » (« *canone* » en italien) vient du grec « *kanon* » qui signifie par extension « règle, loi, mesure ». Ainsi chez beaucoup de théoriciens de la fin de la Renaissance, ce mot désignait la « règle » qui doit être appliquée à partir de la mélodie de base pour exécuter la pièce, c'est-à-dire l'« instruction »[118] pour l'application canonique de cette mélodie : à partir de cette règle (par exemple : canon « à l'octave ») et d'une seule ligne de musique, on peut réaliser tout le canon. Dans la théorie de la fugue de Kircher (1650), le mot « *canon* » désigne aussi bien la pièce même, donc un genre musical, que la technique canonique : il se distingue de la « *fuga totalis* » par le fait que le canon est noté en une seule ligne alors que toutes les voix de la fugue sont écrites (Walker : 414). La fugue est une *res facta*[119], une pièce composée : ni improvisée, ni réductible à une seule mélodie.

En réalité l'acception musicale du mot « canon » que nous faisons aujourd'hui ne coïncide pas exactement avec celle d'hier. Ce que nous appelons « canon » est un genre, une pièce de musique qui utilise le procédé d'imitation de manière systématique, alors qu'à l'époque, le mot désigne tantôt la règle fournie pour la réalisation du canon, tantôt les voix mêmes qui se répondent en canon, ou bien une technique d'écriture caractérisé par le fait que l'imitation est conduite régulièrement, c'est-à-dire à intervalle fixe, du début à la fin de la pièce. Ainsi l'expression « imitation non-canonique » désignait dans le passé une pièce où la *régularité* de l'imitation n'était pas forcément respectée (en outre cette non-systématicité métrique peut être associée à des transformations de la mélodie de départ). C'est seulement dans les dictionnaires de musique récents que ces catégories

[118] Dans le *Diffinitorium musicae* (c. 1475) de Tinctoris (Mann, 1958 : 5) et chez Calvisius (1592). Dans le dictionnaire de Brossard (1701), c'est encore le premier sens du mot « canon », le deuxième étant le canon/la pièce elle-même.

[119] cf Patricia Carpenter, chapitre 1 de *The Janus-Aspect of Fugue : an Essay in the Phenomenology of Musical Form*. Dissertation PhD Philosophie, Columbia University, 1971.

sont harmonisées et que la terminologie est simplifiée (ces ouvrages ne prétendant pas refléter l'évolution historique) : on y distingue imitation systématique ou occasionnelle (conduite tout au long de la pièce ou non), imitation « stricte » (quand le conséquent reproduit l'antécédent / le modèle à l'identique et dans son intégralité) ou « libre » (avec modifications intervalliques ou rythmiques)[120].

Le terme « *fuga* » a continué à être utilisé dans les titres de pièces dites « canoniques » tout au long du 16ème siècle, avant d'être finalement remplacé par le mot « canon »[121]. Si à l'origine, il est donc impossible de distinguer les procédés d'écriture employés dans les pièces intitulées « *fuga* » de ceux employés dans d'autres genres qui font également usage des procédés d'imitation, par la suite, c'est justement en opposition avec le procédé d'imitation canonique que se fonde la spécificité de la fugue. C'est ainsi que l'on peut considérer **la fugue comme une forme émancipée du canon**, puisque l'imitation devient « libre » (ou plus souple) : finalement, c'est quand la fugue se détache de l'écriture strictement canonique que le mot « *canon* » en vient à désigner un genre. Ainsi d'un point de vue esthétique, la fugue s'oppose au canon (c'est-à-dire à la systématicité qui découle de la « règle » et au caractère mécanique d'une soumission totale au système), mais historiquement, l'évolution de la « *fuga* » suit les phases d'expérimentation de différentes techniques d'imitation qui aboutissent à deux genres musicaux obéissant à des principes opposés : la fugue d'un côté, le canon de l'autre.

Néanmoins en Allemagne jusqu'au début du 18ème siècle, on trouve encore, dans les recueils de musique destinés aux écoles latines (*Lateinschule*), des canons intitulés « fugues ». Ce fait non congruent, qui s'explique d'un point de vue historique par l'impact de la Guerre de trente ans, permet également de mieux cerner certains enjeux

[120] *Dictionnaire de la musique*, Marc Vignal, édition Larousse, 2005. p.676.
[121] Walker, 2004, p.356 (note 3 de l'introduction).

d'ordres pédagogique et esthétique. John Butt, cité par Walker, fournit l'explication suivante :

> « The canon (usually labelled « fuga ») is **the staple diet of pratical education** well into the seventeenth century ; it was especially **serviceable** since the pupil needed only to learn one line of music in order to become acquainted with polyphony and independence of voice-parts ».

Et à Walker de conclure : « Apparently, **fugue in the broader sense was a theoretical topic too advanced** for most students, and **as a result pedagogues restricted it** to its original canonic meaning[122] » (Walker : 135). On voit ici comment l'ambition didactique peut influer sur le choix de l'enseignement de telle ou telle forme musicale. Par ailleurs, on peut noter que le conservatisme des écoles latines dans l'Allemagne du 17ème siècle préfigure l'académisme du conservatoire de Paris au 19ème siècle.

C'est donc par souci de simplification, à but pédagogique, que l'on réduit la fugue, trop complexe, au canon. Les écrits destinés à l'enseignement perpétuent un usage archaïque de la fugue (usage qui se répercute sur les ouvrages lexicographiques qui leur sont souvent annexés). Selon nous, cela démontre d'autant plus la séparation, dans la pratique, entre l'écriture canonique, exercice logique entièrement soumis à des procédures pouvant faire l'objet d'une vérification, et un type d'écriture qui s'exerce plus librement et qui requiert, de la part du compositeur, d'autres qualités – notamment la souplesse et l'invention. Finalement, si l'on s'en tient à un système de différence, l'écart entre les principes du canon et ceux de la fugue relève en grande partie de la différence entre la réalisation d'une pièce musicale conçue comme un exercice technique, préparatoire, et l'activité de « composition » au sens plus noble (l'œuvre comme *opus*

[122] Rappelons également que dans ses formes ancestrales, seules deux voix étaient écrites en canon, souvent par-dessus un cantus firmus. Ceci est confirmé par Nucius : « one must labor so that the harmony consists of elegant fugues ; and since it will seem extremely difficult [to do this] through all the voices (that being more for the well-trained musician), the attempt of the student must be with three or even just with two voices ». Cité par Walker, 2004 : 107.

perfectum). Le postulat de cet enseignement est qu'il faut fournir aux jeunes compositeurs des règles et des modèles d'instruction : ainsi de façon peut-être paradoxale, le prestige de la fugue, largement perpétué par l'académisme, repose tout à la fois sur un élitisme fondateur de l'exception artistique et sur une pensée de la norme. Mais peut-on réduire la fugue à l'image qu'en donnent les manuels d'instruction ? Forkel, le premier biographe de Bach, écrit :

> « Bach followed **a course of his own upon which the text-books of his day were silent**, but which his genius suggested to him. Its originality consists in the **freedom** of his part-writing, in which he **transgresses**, seemingly at any rate, **rules long established** and to his contemporaries almost sacred »[123].

Ainsi l'art (par opposition à la simple technique) et le « génie » sont, par essence et de manière générale, anti-dogmatiques. Néanmoins chez Bach, il y a une double allégeance, à la liberté mais aussi à la tradition : c'est ce qui fait le tragique de sa musique, et sûrement aussi son universalité. **Dans la fugue, la liberté s'exerce non seulement *contre* mais aussi *avec* la contrainte.** La fugue fuit la règle, la loi et l'homogénéisation qui naît de l'imitation : il s'agit de générer la variété mais de l'intérieur, c'est-à-dire à partir d'une auto-limitation du matériau thématique. C'est la place unique de Bach dans l'histoire de la musique qui fait la force de ses œuvres, mélange de volonté progressiste et de sensibilité toute attachée à la tradition (période de transition historique que l'on peut décrire sur le plan musical mais aussi en suggérant le lien du musical avec la sphère religieuse). Il faudrait évoquer ici l'usage par Bach de la « dissonance » (ce terme étant bien sûr historiquement relatif) : la notion de dissonance cristallise cette coalescence de liberté, que le compositeur épouse avec un sens inné de la mélodie (pensée linéaire héritée des anciens) et de conformité aux règles de l'harmonie - en collaboration avec

[123] Forkel, *J. S. Bach*, cité par Oldroyd, *The technique and spirit of fugue : an historical study*. Oxford University Press, London, New York, 1967 [1948], p.8.

l'ordre d'un univers en expansion.

La fugue comme forme émancipée de la technique canonique requiert un sens de la composition permettant de générer une forme d'ensemble non prédéterminée (contrairement au canon). Cette intuition compositionnelle est à la base de l'esthétique, qui implique également la considération de l'auditeur : l'œuvre musicale est insérée dans un système de communication. Au contraire le canon, qui se soumet à la rigueur mécanique d'une procédure implacable, ne se soumet en rien au critère d'intelligibilité et aux exigences de la communication : selon Werckmeister, les auditeurs « *found it [canon] impossible to grasp* » (Walker : 235) et par conséquent, il considérait que le canon était destiné au « *private amusement* » (œuvre à la gloire de Dieu, ou bien quête alchimique). Cela ne signifie pas pour autant, nous le verrons dans la troisième partie, que la fugue se soumet entièrement aux maximes de communication, et notamment au critère d'intelligibilité : là encore, la fugue entend plutôt *jouer* avec nos capacités d'écoute. Ainsi Gabriel Bauret[124] parle, à propos de *l'Art de la fugue* de Bach, d'une œuvre « presque asociale » qui n'est selon lui pas destinée à être entendue[125], ni « consommée » : elle ne fait selon Bauret « aucune concession à l'auditeur ». L'œuvre n'est pas non plus soumise à un but didactique (malgré le bénéfice que l'on peut tirer de cette œuvre comme modèle) : elle est « recherche théorique sur une forme », c'est pourquoi elle est « destinée avant tout à satisfaire celui qui l'entreprend ». Selon nous, cette signification poïétique de l'entreprise de fugue est essentielle : le recours à la fugue répond à un besoin du compositeur, peut-être un besoin d'exercer, par l'art, sa liberté.

Par ailleurs, si dans le contexte de la polyphonie vocale, les possibilités de la

[124] Dans sa thèse *De la lecture de la partition à l'écoute de l'interprétation. Essai de description de l'Art de la Fugue de Bach*, p.53.
[125] C'est aussi l'opinion d'Albert Schweitzer, cf *J.S. Bach, le musicien poète*, 1905.

musique sont limitées parce que celle-ci se soumet à l'impératif de clarté du texte, on peut considérer que la transition vers la musique instrumentale est un facteur essentiel contribuant à l'émancipation de la fugue et au changement de paradigme vers plus de souplesse et de « liberté » d'écriture : « for just as **in a « fugue proper », no text may be used**, so that **one is not tied down by words**. One may make much or little, digress, add on, take away or return **however he prefers** » (Praetorius cité par Walker : 116). Ainsi Mann affirme que la « liberté » de la fugue est une conséquence de l'autonomie nouvelle à laquelle accède la musique instrumentale : « What to do with **this newly won freedom of instrumental music** was to become the essence of the study of fugue in the Baroque » (Mann : 32). Ce sont donc des problématiques tant matérielles et techniques (ayant trait notamment à l'évolution de la musique et du langage musical) que spirituelles et idéelles (liées à la naissance de l'« esthétique » musicale, par opposition à la simple technique) qui conduisent à l'émancipation de la fugue comme forme symbolique.

A présent nous sommes prêts à reconnaître l'évolution historique de la fugue comme une émancipation des principes du canon, c'est-à-dire comme la subversion d'une procédure systématique et close sur elle-même (quel autre symbole de ce refus que l'inachèvement de *l'Art de la fugue* ?). Néanmoins Adorno affirme, avec le style énigmatique qu'on lui connaît, que « la fugue [qui, du reste,] était beaucoup plus différenciée qu'il ne le semble à la conscience de la liberté ». Que faut-il entendre dans cette remarque ? A première vue, que l'on associe trop rapidement fugue et liberté. Un peu plus loin, Adorno précise sa pensée :

> « La tendance historique elle-même possède le moment d'universalité. Les fugues ne devinrent des entraves qu'historiquement. Les formes agissent parfois comme inspiratrices. L'élaboration complète des motifs ainsi que la structuration totale de

la musique présupposaient l'universalité de la forme de la fugue »[126].

La fugue a introduit un nouveau type de rationalité qui a pu s'épanouir dans d'autres formes musicales. Ainsi le tableau que nous présente Adorno nous invite à ne pas considérer la question de la liberté ou de la contrainte de manière absolue : la fugue a peut-être un temps été associée à la conscience de la liberté, mais dans la marche de l'histoire, qui porte en avant l'évolution des formes symboliques en fonction du changement des besoins historiques de leurs matériaux, la fugue est devenue (rapidement) une « entrave ». Effectivement, d'autres styles beaucoup plus « libres » se développaient du temps de Bach alors que la fugue et le contrepoint, et davantage encore le canon, faisaient déjà figure d'archaïsme[127]. Dans ce sens, on peut dire avec G. Bauret que la pratique de la fugue par Bach est un anachronisme[128] au vu des pratiques et du « goût » de l'époque. Cette affirmation converge avec le matérialisme historique d'Adorno qui affirme qu'historiquement, la fugue est une « forme rapidement devenue archaïsante ». Bauret semble rejoindre Adorno qui évoque « l'universalité de la forme de la fugue », puisque qu'il admet que l'*Art de la Fugue*, particulièrement, s'élève au-dessus des contingences historiques. En effet il parle de la

> « différence qui s'instaure entre l'emprisonnement par la société de la production du musicien et l'*Art de la Fugue*, œuvre totalement libre, ou plutôt libérée de toutes les contraintes extérieures, qu'elles soient sociales, politiques, religieuses ou morales »[129].

L'intemporalité de cette œuvre de Bach renvoie à l'universalité de la forme fugue.

---

[126] Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1995 : p.279 et précédente, p.278.
[127] Cf « annexe musique » : extraits de textes qui montrent l'hostilité du 18ème siècle à l'égard de la fugue et du contrepoint (textes de Niedt et Rousseau).
[128] Gabriel Bauret définit l'anachronisme comme « déplacement » : il considère l'anachronisme de l'*Art de la Fugue* au regard de la production du musicien (l'œuvre est « en marge de la vie sociale et religieuse de Bach » ; c'est une « œuvre purement musicale ») mais aussi du contexte de la musique de son époque. G. Bauret, *De la lecture de la partition à l'écoute de l'interprétation. Essai de description de l'Art de la Fugue de Bach*. Thèse de doctorat (1976) dirigée par R. Barthes. « Parenthèse sur l'anachronisme ».
[129] *Ibid* : p.53.

En effet à partir du 18ème siècle et jusqu'à aujourd'hui, la fugue a toujours représenté une valeur refuge pour certains musiciens. D'une part, se colleter aux exigences d'un type d'écriture aussi rigoureux est une sécurité qui convient à certains tempéraments artistiques. D'autre part, l'universalité de ses principes fait que le recours à la fugue est un acte de résistance contre les particularismes de l'expression individuelle : il est certain que l'apparente austérité de la fugue contraste avec le sentimentalisme, le romantisme, le lyrisme ou encore l'expression des passions auxquels se soumettent certains types de compositions. Glenn Gould évoque une « discipline » de la fugue :

> « C'est cette fascination pour l'expérimentation thématique qui unit tous les pratiquants de la fugue en une confrérie d'esprit très peu organisée et néanmoins très réelle. Cette confrérie compte parmi ses membres les natures sceptiques qui sont incommodées hors de **l'abri offert par une discipline qui, jusqu'à un certain point, est susceptible de preuve**. Beaucoup d'entre eux se sentent étrangers à l'idée de l'artiste attendant de la contemplation des étoiles la poussée hallucinatoire d'une inspiration dont dépendra la forme du projet et de l'œuvre à venir. Lorsqu'ils existent en des temps où cette conception romantique fait figure d'article fondamental du tempérament artistique (ce qui fut largement le cas de la fin du siècle dernier), ces aimables inadaptés – parmi lesquels on peut relever le nom de compositeurs comme Reger ou Miaskowsky – trouvent dans la fugue le **bouclier providentiel qui les protège des pressions de la mode**. Grâce à la fugue, **ils se soumettent à une discipline** dans laquelle chaque décision successive requiert un examen si intense qu'il exclut toute autre préoccupation que celles du moment »[130].

[130] G. Gould, « La musique de Portée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée », *Contrepoint à la ligne*, écrits réunis et traduits par B. Monsaingeon, tome 2, éditions Fayard 1985. p.151-152.

On voit que si Gould peut parler du caractère « subjectif » de la forme fuguée, il faut d'ores et déjà disqualifier une signification de la subjectivité entendue comme expression de l'intériorité et des sentiments du compositeur : si la fugue peut être expressive, ce n'est pas parce que le compositeur projette sur l'œuvre un déferlement émotionnel, ni parce qu'il exprime une inspiration soudaine *venue d'ailleurs* - bien au contraire. Ainsi Théodore Dubois, ancien directeur du conservatoire de Paris, affirme dans son *Traité de contrepoint et de fugue* (1901) :

> « La fugue est une composition où tous les éléments et les artifices du Contrepoint peuvent et doivent trouver leur place, en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne. **La Fugue n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle** ; c'est surtout **une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite** »[131].

Parce que la fugue est générée par, et au cœur de, la logique même de l'écriture musicale, elle ne s'adresse pas en priorité à la dimension émotionnelle ou sentimentale de l'homme, mais plutôt à sa dimension mentale et cognitive : on dit souvent que ce type de musique n'a pas pour but de plaire aux sens. Néanmoins, tout comme on ne peut réduire la fugue à une forme abstraite ou à une formule esthétique qui garantirait à coup sûr le succès de l'œuvre, on ne doit pas réduire la fugue à sa dimension intellectuelle :

> « La *forme fuguée* n'est point, en elle-même, une chose belle. D'ailleurs, Bach n'est pas toujours fugué ; et quand il l'est, souvent il y apporte une **fantaisie extrême**. En revanche, on connaît, d'autres musiciens, des fugues **régulières** et qu'on dit « **bien** écrites » : mais **ennuyeuses** ! Bach n'est ni *plus* ni *moins* beau parce que fugué. Et il n'est pas plus *intellectuel* à cause de cela. Il reste d'ailleurs

[131] Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue*, Quatrième partie, « Fugue », p.109.

intelligent ».[132]

Charles Koechlin s'élève ici contre une certaine idéologie de la fugue qui s'illustre dans la position de Théodore Dubois, qui conclut son « Aperçu général » de la fugue par cette précision :

> « Il est bien entendu que je ne traite ici que de **la Fugue d'école ayant sa forme déterminée** et non des morceaux en style fugué ou des Fugues d'imitation **plus ou moins régulières**, lesquels, **bien qu'émanant de la Fugue, en sont pour ainsi dire les enfants émancipés**. Ils forment la **transition** entre la Fugue d'école et la Composition libre » (p.112).

Dans notre étude, ce sont ces « enfants émancipés » émanant d'une conception plus stricte de la fugue, qui nous intéressent, justement parce qu'ils représentent une idée de la fugue souvent éclipsée derrière les conceptions académiques. Sans verser à l'inverse de celles-ci dans une conception romantique de la fugue qui l'assimilerait un peu trop facilement à la liberté[133], nous affirmons qu'il y a un désir de fugue au cœur de notre humanité profonde : c'est peut-être ce qui explique l'universalité de la fugue en tant qu'imaginaire (portée anthropologique) et en tant que forme artistique (renvoyant aux principes fondamentaux de la création). Alors la fugue, contrainte ou liberté ? Il semble que les résultats de notre discussion invitent à une conclusion plus nuancée.

« Le **paradoxe** de la fugue que l'on désigne d'habitude comme la plus **stricte** de toutes les formes, semble être que sa réalisation implique la **fantaisie imaginative**, le **caprice** et la **fuite devant la régularité** »[134]. Nous avons été conduits, pour préciser les termes, tenants et aboutissants de cette dialectique contrainte / liberté, à interroger le

---

[132] Charles Koechlin (1867-1950, compositeur et musicologue français), *Esthétique et langage musical.* Ed. Mardaga, 2006. p.320. (NB : c'est Koechlin qui souligne).
[133] Voir par exemple la citation de Sollers en annexe, dans le « Florilège de citations ».
[134] Marc Honegger (éd.), *Dictionnaire de la musique*.

processus compositionnel. La fugue, qui est une procédure très rigoureuse, ménage néanmoins des espaces de liberté pour le compositeur : sinon, à partir d'un même sujet, différents compositeurs écriraient la même fugue - ce qui est impossible. On le voit dans la citation de Marc Honegger, cette liberté est inscrite dans l'étymologie même du mot « fugue », qu'il interprète comme « fuite devant la régularité ». De même Ralph Vaughan Williams, auteur de l'entrée « fugue » dans l'édition de 1906 du *Grove's Dictionnary of Music and Musicians*, explique qu'au 16ème siècle, le terme « fugue » désignait « a movement in canonic form ; indeed the name 'canon' is merely short for 'fuga per canonem,' **a fugue according to rule** ». Ainsi par opposition au « canon », la fugue telle qu'elle s'est développée aux 17ème et 18ème siècles est, selon l'auteur, « **contrary to the rules** »[135]. Cette description, inspirée de la signification étymologique du mot « canon » (« règle »), ce qui conduit peut-être, par effet repoussoir, à associer fugue et liberté. En effet Glenn Gould formule, dans le texte de *So you want to write a fugue?*, l'injonction d'oublier règles et théories : « So just **forget the rules** and write one / Have a try, yes, try to write a fugue »[136]. Comment concrètement la fugue peut-elle être une pratique compositionnelle à la fois très rigoureuse et très libre ?

Pierre Boulez qualifie l'écriture d'« obligée » « lorsque la responsabilité d'une note à l'autre, d'un ensemble de notes à un autre ensemble s'établit de façon unique, **par une loi de déduction impérative** ». Au contraire, l'écriture « libre » « obéit à des lois dont la contrainte n'est certes pas absente, mais procède avant tout de principes de cohérence, d'enchaînement, qui **laissent la porte ouverte à un grand nombre de solutions** »[137]. Ici encore, il ne s'agit pas d'associer de manière unilatérale l'écriture contrapuntique à la contrainte et l'écriture harmonique à la liberté. En effet, si l'écriture

[135] Williams, Ralph Vaughan. Entrée « Fugue », *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II. Sir George Grove, Ed. J.A. Fuller Maitland. Boston : The Macmillan Company, 1906. pp.114-115.
[136] Voir en annexe le texte de « So you want to write a fugue ? », par Glenn Gould.
[137] Pierre Boulez, *Points de repère III : leçons de musique*, C.Bourgois éditeur, 2005. p.200.

harmonique paraît plus « libre », le déroulement de la pièce est en partie « obligé », parce que le plan tonal porte la structuration de l'ensemble. Et inversement, si le principe de la fugue « oblige » à déduire un contrepoint d'une figure déjà donnée, et que cela rend le contrôle des rapports entre « points » très complexe (ces rapports étant contraints par les règles de contrepoint et de consonance), la fugue, toujours écrite en contrepoint, ne respecte pas pour autant une « loi de déduction impérative », comme dans le cas du canon.

Aussi l'ambivalence de l'écriture dite « obligée » et de l'écriture « libre » renvoie à deux niveaux différents de description. D'un côté, le caractère « obligé » de l'écriture renvoie au respect des règles du contrepoint (qui régissent les rapports entre les voix) et à l'auto-limitation du matériau contrapuntique : on se situe à l'échelle du point contre point, du note contre note. D'un autre côté, dans les formes musicales de l'époque classique, le caractère « obligé » touche plutôt à la structuration d'ensemble à l'échelle de l'œuvre entière, sur le plan du discours musical et non plus seulement des figures : à ce niveau au contraire, la fugue n'obéit à aucune structure préétablie. Ainsi contrairement aux formes dites « à sections », la fugue jouit d'une grande liberté formelle. Néanmoins, l'écriture d'une fugue n'est pas exempte de difficultés. La principale est de concilier les contraintes de l'écriture verticale avec celles de l'écriture horizontale : l'exigence d'un modèle, figure, motif ou « sujet », qui doit circuler à travers toutes les voix et parfois se superposer à lui-même, peut se révéler difficile à concilier avec la nécessité d'affirmer des points de rencontre harmonique. S'il y a certes peu de « règles » qui gouvernent l'écriture d'une fugue, celles-ci peuvent se révéler difficiles à respecter en même temps.

En réalité, la fugue suggère que c'est la contrainte qui permet la liberté, en fonction du degré de subversion ou d'échappement que le système qui se met en place dans l'œuvre prévoit. Ainsi on ne peut pas parler de « système » d'écriture à proprement

parler, puisqu'il s'agit de repousser les limites de la prévisibilité : la fugue est l'exemple même du processus paradoxal, typiquement esthétique, qui consiste à remettre en question, au sein de l'œuvre, les normes que celle-ci instaure dans le même temps. Nous verrons que cette conscience esthétique de la liberté, qui s'exprime dans l'acte poïétique, est liée à une poétique du « sujet » au sens philosophique du terme. Pour l'instant, notons que si Boulez affirme que « La fugue est l'exemple le plus démonstratif d'une idée créée pour le système, entièrement conditionnée par lui », il s'empresse d'ajouter :

> « ce qui n'empêche pas la **variété des apparences de l'idée**. Si certaines des conditions sont contraignantes, il en reste suffisamment d'autres pour que soient possibles des myriades d'apparences où enchaînements d'intervalles, rythmes, phrasés, articulations se conjuguent et suscitent un univers littéralement inépuisable ; **cependant que la forme, également susceptible d'infinies possibilités de variations, obéira à certains principes** – entrée successive, différents exposés, superpositions plus ou moins serrées – qui la feront reconnaître en tant que telle ».[138]

Ainsi l'écriture fuguée n'obéit pas de manière inflexible à une loi de déduction impérative : le « sujet » peut et même doit apparaître sous différentes facettes et dans des contextes contrapuntiques diversifiés - le champ des possibles ouvre vers l'invention d'une forme singulière. Par conséquent, tout comme nous avons relevé, en approfondissant une apparente contradiction, la complémentarité du couple *fuga* / *fuge* (dispersion et composition), l'écriture de la fugue relève autant de la contrainte que de la liberté. En outre, le sens ordinaire du mot « fugue » (quitter le lieu où l'on vit habituellement) n'évoque-t-il pas d'une certaine manière la liberté (c'est un acte d'émancipation) mais aussi la contrainte (puisque c'est une situation aliénante qui pousse

[138] Pierre Boulez, *Points de repère III : leçons de musique*. p.345.

à quitter) ? Il y a de la contrainte *et* de la liberté dans toute fugue : c'est le refus du déterminisme et l'exigence de la singularité qui animent le sujet de / en fugue.

Au terme de ce parcours axé autour du couple contrainte / liberté, il est apparu que les enjeux de la composition d'une fugue représentent de manière exemplaire ceux de l'« œuvre réussie » telle que la conçoit le compositeur et théoricien Costin Cazaban :

> « Une œuvre sans contradiction interne ne serait pas imaginable, justement en tant qu'œuvre. (…) L'artiste pratique **la contradiction méthodique** pour gagner une situation – féconde – de **non-conditionnement**, de **liberté de choix**, comme **prémisse de la valeur esthétique** »[139].

Nous rentrerons dans les détails de la théorie esthétique de Cazaban dans la deuxième partie. Pour l'instant, il s'agit de montrer comment œuvre d'art et subjectivité humaine sont pensées à travers les mêmes concepts esthétiques. En effet les idées d'émancipation, de liberté et de « non-conditionnement » nous conduisent directement à la problématique du « sujet » : le paradoxe de la fugue ne rejoint-il pas le paradoxe du sujet humain qui aspire à l'autonomie tout en étant conscient de ses déterminismes ?

c) « Sujet » philosophique et « sujet » musical : une convergence esthétique ?

Nous avons vu que musicalement, le « sujet » est un potentiel : une fugue en puissance, c'est-à-dire une puissance formelle, qui se manifeste dans le devenir de la forme. Le « sujet de fugue » est aussi bien un effet de structure (lié à l'architectonique de

[139] Costin Cazaban, *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*. L'Harmattan, Paris, Collection Arts et Sciences de l'Art, 2000. pp.51 et 52.

l'œuvre) qu'un effet de langage (ayant trait à l'expressivité, à la poétique de l'œuvre, à l'effet que produit l'expérience de sa forme). Rappelons l'hypothèse que nous avons posée au terme de l'enquête étymologico-grammaticale : la fugue est un rapport transitif à soi. Si l'on pense à *L'Art de la Fugue*, pour prendre un exemple paradigmatique, le rapport transitif de l'œuvre à son « soi » apparaît clairement comme une modalité musicale d'autoréférence. Le réflexe de l'auto-référence et de l'auto-désignation n'est-il pas une réponse originale à la question de la représentation ? La fugue ne questionne-t-elle pas fondamentalement la capacité du sujet à se représenter lui-même ?

> « Sur le plan du concept de représentation, au sens épistémique, il est un point qu'il est intéressant de noter, c'est que **la question de la représentation est historiquement convergente avec celle de sujet**. La réflexion sur la représentation s'est déployée au moment où l'on a commencé à questionner les conditions de possibilités d'un accès à la réalité pour le sujet connaissant. Ce questionnement, à la fin de l'époque médiévale, **ouvre à la modernité** »[140].

Ainsi sommes-nous guidés, en soulevant la question de la représentation, de l'histoire à l'esthétique, de la forme à l'expression, du soi de l'œuvre au sujet *à l'œuvre*, voire, au *sujet comme oeuvre*. En effet ces notions qui ont émergé – soi, devenir, auto-référence, liberté – ne renvoient-elles pas à la signification extra-musicale du « sujet », c'est-à-dire au sujet humain ?

Considérons à présent un sonnet qui nous permettra de préciser les termes du paradigme de la fugue en lien avec l'expérience de la subjectivité. Nous allons voir que dans ce poème, c'est la fugue qui unit la forme et le contenu : en effet, la thématique de la perte et des retrouvailles est signifiée par des effets de contrepoint, et la superposition

[140] *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Serge Bonnevie, L'Harmattan 2007. Tiré de l'annexe « Réflexions à partir du concept de représentation » (3) Le sens esthétique de la représentation. p.197-211.

des multiples images est traversée par un fort sentiment d'unité, marqué dès le début par le procédé d'anaphore (« Comme un qui »).

1 Comme un qui s'est perdu dans la forest profonde
2 Loing de chemin, d'oree, et d'addresse, et de gens :
3 Comme un qui en la mer grosse d'horribles vens,
4 Se voit presque engloutir des grans vagues de l'onde :

5 Comme un qui erre aux champs, lors que la nuict au monde
6 Ravit toute clarté, j'avois perdu long temps
7 Voye, route, et lumière, et presque avec le sens,
8 Perdu long temps l'object, où plus mon heur se fonde.

9 Mais quand on voit – ayant ces maux fini leur tour –
10 Aux bois, en mer, aux champs, le bout, le port, le jour,
11 Ce bien present plus grand que son mal on vient croire.

12 Moy donc qui ay tout tel en vostre absence esté,
13 J'oublie en revoyant vostre heureuse clarté,
14 Forest, tourmente, et nuict, longue, orageuse, et noire.[141]

François-Bernard Mâche affirme que ce sonnet d'Estienne Jodelle, qui date du milieu du 16ème siècle, est construit « comme une fugue à trois voix » : celles de la forêt, la mer, la nuit (identifiées ici chacune par une couleur). « A la Renaissance, certains poètes contemporains des derniers accomplissements polyphoniques semblent avoir rivalisé avec eux [les musiciens] en évoquant avec leurs moyens propres la même complexité polyphonique »[142]. Selon Mâche, l'illusion de simultanéité, propre à l'ontologie

[141] Estienne Jodelle, *Les Amours et autres poésies*. Reproduit dans : *Musique au singulier,* François-Bernard Mâche, Editions Odile Jacob, 2001, p.57.
[142] Mâche, *Musique au singulier,* Editions Odile Jacob, 2001, p.57.

musicale, est produite par la mémorisation des isotopies[143] (ou unités sémantiques). Dès lors, on peut éclairer le sens du poème et l'analogie avec la fugue, en considérant l'effet musical du texte : les entrées des voix correspondent au surgissement des isotopies. En outre on peut identifier, au niveau sémantique, les isotopies de la perte et des retrouvailles, et noter que, si celles-ci sont typiques du sens ordinaire du mot « fugue », elles portent également la dynamique formelle du poème : l'enlacement et l'alternance des isotopies dans la linéarité de l'écriture donnent un effet musical de contrepoint, c'est-à-dire d'alternance (avec effets de rupture) et de superposition de voix ainsi que, du point de vue sémantique, de contextes. De plus, comme en musique, le contrepoint est plus ou moins « serré » :

> « Les cinq **strettes** des vers 7, 10 et 14 renforcent cet **effet musical**, en soulignant qu'il ne s'agit pas tant de filer parallèlement trois métaphores, que de superposer, de façon aussi serrée que le permet la chaîne parlée, les trois images qui composent ensemble un paysage romantique avant la lettre ».

Ainsi les ressources de l'art poétique et de l'art musical se rejoignent. Où ? Dans une poétique du « sujet » : les expérimentations polyphoniques des musiciens, portées par l'évolution de la fugue vers une conception subjective de la forme, convergent historiquement avec les expérimentations poétiques d'un « je » qui se découvre, s'éprouve et s'affirme, en s'écrivant.

Si le jeu formel est évident (à travers notamment les procédés d'anaphore et de strette verbale), si la lisibilité formelle est garantie par le choix de la forme fixe du sonnet (très pratiqué dans la seconde moitié du 16ème siècle dans la poésie amoureuse), ce « jeu » de voix, à travers le procédé d'imitation, repose fondamentalement sur une

[143] Dans le lexique qui figure à la fin de son livre, Mâche donne cette définition de l'isotopie : « terme de linguistique utilisé par Greimas pour désigner l'unité sous-jacente à différentes catégories d'un texte, en particulier des catégories sémantiques. Plus largement, ensemble des traits dispersés appartenant à un même niveau et dont l'identification renforce la cohérence d'un discours ».

poétique du sujet qui dit l'expérience linguistique et formel d'un sujet *en fugue*. Le développement contrapuntique de plusieurs isotopies offre en effet l'image d'un sujet, d'un « je », qui se donne comme multiplicité, à l'image du sujet de fugue en musique. Dès lors, la « poétique du sujet » relève d'une mise en « jeu » qui dit l'échappement du sujet tout comme sa poétisation, c'est-à-dire sa mise en forme exprimant sa conquête de l'unité. En effet, « Le sonnet amoureux relève d'une *mimèsis* expressive dont la première personne assure la cohérence »[144]. Le « je » préexiste au texte (c'est le « je » lyrique du poète exalté) mais en même temps, il se constitue à travers la démultiplication des images du poème. Le « je » s'éprouve comme puissance d'énonciation à l'origine de la production du texte : la rhétorique du « je » tout à la fois institue le texte et lui confère un contenu narratif. Les multiples instances du « un », dans le texte, font appel au concept d'unité : unité qui est le but visé par le sujet, lui qui est perdu, englouti, dans l'errance. Mais c'est aussi l'unité narrative et énonciative du poème qui est recherchée tout en étant mise à l'épreuve, notamment à travers la juxtaposition, dans la successivité, de séquences discontinues qui épousent les métamorphoses d'un sujet pluriel, surdéterminé - poétisé. La pratique du sonnet est donc investie par la recherche d'une unité subjective comme corrélat de l'unité formelle : la forme sonnet et la fugue expriment la conquête du sujet.

L'instance énonciative unique, celle d'un « je » à la fois sujet et objet du texte, se découvre à mesure qu'entrent, successivement, les voix, comme des voix musicales dans l'exposition d'une fugue. On observe en effet un basculement au niveau des traces de la présence du sujet : tout d'abord, on a des formes impersonnelles (« un », « on » : distanciation, objectivation), puis les marqueurs personnels apparaissent, dans le deuxième quatrain et dans le deuxième tercet (« j' », « mon », « moy »). Grâce aux couplages formels (parallélismes de construction) et au système d'équivalences

[144] « Poétique du sujet : sonnet et *persona* lyrique », Louis Picard in : *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*. Sous la direction de C. Dumoulié. Editions Desjonquères, Paris, 2011. p.69-84.

sémantiques (développement d'isotopies par imitation), les multiples « un » se superposent au « je » unique, qui lui-même se superpose à l'unité du poème.

Par ailleurs, le *je* se définit aussi bien dans sa relation avec ses doubles (c'est une *persona* construite, une identité expérimentale et plurielle) qu'avec le *tu* (« vostre »), le destinataire de la parole poétique. En effet d'une part, et cela est typique du sonnet, « les énoncés qui peuvent apparaître comme impersonnels ou objectifs sont sans cesse rabattus sur l'axe intime et subjectif »[145]. D'autre part, les marques de la présence du destinataire renvoient à la problématique de son absence : elles sont donc également rapportées à l'affection d'un sujet en émoi, un sujet mis en mouvement dans les univers évoqués par le poème (descriptions multiples de la perte et du tourment) mais également dans la matérialité même du poème (superposition de voix, ou dédoublement d'une instance vocalique unique). Dès lors, la « perte » de l'autre ne se superpose-t-elle pas à la « perte » de soi (ayant « perdu l'objet », *je me suis* perdu) ?

Il y a bien dans le sonnet de la Renaissance une pratique du sujet qui institue ce que nous nommons « poétisation du soi ». Selon Louis Picard, « le sonnet est le terrain de la réflexion – optique et spéculative – de soi : « *But ah, thought kills me that I am not thought* » »[146]. D'après nous, l'exemple du sonnet de Jodelle montre que la problématique du soi est inhérente à la fugue, et d'autre part, que celle-ci ne se manifeste pas seulement en musique. En effet Mâche voit le sonnet de Jodelle comme « une *fugue* avant la lettre ». « Avant la lettre », parce qu'il prend comme référent la fugue d'école du 19ème siècle : « Au 16ème siècle, les techniques d'imitation sont omniprésentes, mais la fugue d'école est encore loin de s'être fixée » (Mâche : 58). Selon nous, il est tout aussi inexact de réduire la « fugue » à la « fugue d'école », que de considérer la fugue comme l'apanage de l'art musical : le linguiste Marvin Bram ne cherche-t-il pas à prouver que

[145] « Poétique du sujet : sonnet et *persona* lyrique » p.70.
[146] *ibid*, p.77.

« The art of fugue in the realm of words, a well-developed fugal writing system, exists, and it has been forgotten »[147] ?

Dans notre analyse du sonnet (de la fugue, devrions-nous peut-être dire) de Jodelle, « poétisation du soi » désigne aussi bien la *construction de l'image* d'un sujet lyrique (traversé par la multiplicité et soumis au changement) que la *construction d'une instance énonciative* à l'origine de l'œuvre. Ainsi, l'interprétation qui mobilise les notions conjointe de fugue et de subjectivité éclaire la forme et le sens du poème. En effet, le « sujet » s'éprouvant et se réfléchissant dans l'œuvre, en est aussi l'objet : l'objet de cette fugue est donc l'expérience subjective d'un sujet à la fois extérieur et intérieur à l'œuvre. En effet le « soi » désigne le poète (représentatif du sujet humain), mais aussi le « je » qui, dans l'œuvre, s'affirme comme instance énonciative en se diffractant (par débrayage actantiel), instituant l'œuvre dans un double mouvement d'affirmation / négation de soi ou duplication / unification. Ainsi le sujet se superpose à l'objet et le poème au sujet humain, parce qu'il y a dans les deux cas recherche d'unité par-delà les l'expérience de la perte et du changement. L'unité et la multiplicité constituent une dialectique que nous définissions comme « poétisation du soi ».

Nous considérons qu'il y a institution réciproque de l'œuvre et du sujet humain, par un mécanisme de projection (ou réflexion) : le sujet créateur projette sur l'œuvre son désir d'unité. Autrement dit, l'unité formelle de l'œuvre rejaillit sur la puissance subjective qui en est la source, lui conférant un sentiment de soi comme unité. Considérons la citation suivante :

> « Une œuvre d'art, c'est **un être unique** – aussi unique que peut l'être une personne humaine, dans sa **singularité**. Mais si **complète**, si **essentielle** que soit

[147] Marvim Bram, « The art of fugue », *Semiotica* : Journal of the International Association for Semiotic Studies, 141-1/4, 2002. pp.73-97.

l'unité d'un être humain, celui-ci ne s'en établit pas moins **sur plusieurs plans ou modes d'existence**. On rencontre l'homme dans la sphère de l'existence physique, dans celle du psychisme, dans celle de la spiritualité ; dans l'actuel et dans le virtuel. Une personne, c'est aussi bien **le centre hypothétique**, **le principe originel** de mille actions diverses, que **l'accomplissement idéal**, et pour ainsi dire situé à l'infini, d'une **unité qui se cherche**. **A moitié route**, d'ailleurs, toujours entre l'existence plénière et l'ébauche à demi tirée du néant. L'œuvre d'art existe plus intensément, peut-être, d'une sorte plus éclatante, plus complète, plus achevée. Elle n'en est pas moins, avec ses présences indubitables, établie sur une pluralité de plans existentiels, tous indispensables »[148].

La fugue musicale, du fait de sa position dans l'histoire de la musique mais aussi des principes esthétiques qui la gouvernent, semble être l'archétype de cette « unité qui se cherche ». Alors que l'« unité » postule l'identité du sujet, la « singularité » exprime la différence à l'autre : est-ce dans l'écart à l'autre comme à soi-même que le sujet de fugue s'affirme *en mouvement* ? Unité et singularité sont deux concepts fondamentaux dans la pensée philosophique et ontologique du « sujet ». Cependant dans l'œuvre comme dans la vie, l'unité n'est jamais acquise : l'unité en « jeu », celle d'un « je » se manifestant sous les masques de la pluralité, ne peut être qu'une unité « qui se cherche ». Le « *fuge* » comme composition, ajustement, ordonnancement, dit cette poétisation du soi qui répare ou exprime la fracture interne d'un sujet pluriel : c'est alors l'exploration esthétique et formelle qui permet de faire naître le sentiment, aussi fugace que fuyant, d'unité. Unité, coïncidence, retrouvailles ou encore réconciliation sont l'horizon d'un sujet en fugue :

« Au **plan existentiel**, qu'est-ce que la fugue, en effet? Elle est comme **un modèle réduit de notre destin et de notre existence**. Elle parle aux **êtres à la recherche**

[148] *La correspondance des arts,* Etienne Souriau, Flammarion, 1969, p.68.

> **de leur moi profond** grâce aux **analogies** qu'elle présente avec certains grands moments de l'existence : la **quête**, la **poursuite**, les **retrouvailles**. (…) Car au-delà de l'opposition entre le sujet et sa réponse, une fugue, c'est au terme de son déroulement et d'une longue **fuite**, la musique de l'ultime réconciliation, et sans doute de la **réconciliation avec soi-même**, dans la **paix** ou dans la **mort** : le moment du repos enfin atteint, le moment où le Temps s'abolit »[149].

Dans la troisième partie de notre étude, nous verrons que cette interprétation de la fugue peut être mobilisée pour donner un sens aux trajectoires existentielles de certains protagonistes de romans « de fugue ». Soulignons dès à présent la nouvelle orientation de notre discours, à partir de l'observation d'une convergence entre la fugue comme métaphore des tribulations de l'existence subjective et le subjectivisme musical (ou poétique) comme rapport fugué de l'œuvre à elle-même. Il est une conception de la subjectivité, à l'œuvre dans l'art comme dans la vie, qui permet leur rencontre, si l'on veut bien considérer la poétisation du soi par la fugue comme une pratique esthétique de subjectivation, c'est-à-dire un processus qui participe de l'affirmation du sujet humain. Autrement dit, si mettre en œuvre c'est poétiser, donner une unité, la mise en œuvre du sujet, par la fugue, instaure le sujet (le soi ou l'existence) comme œuvre.

La citation suivante établit un lien direct entre les conceptions musicale et philosophique du sujet :

> « In the 17th and 18th centuries, **fugal forms** served as musical **analogues to** the notion of **the centered Self** : fugue narrated a quality of **"subjective becoming"** (McClary) in which **heterogeneous elements of self come together as an autonomous whole** »[150].

---

[149] Jean-Jacques Nattiez, « « « Fugue » littéraire et « récit musical » : du bon usage des métaphores ». Actes du colloque *Musique et littérature dans la France contemporaine*, PU de Strasbourg, 2001. pp.44.

[150] « Musical form as narrator : the fugue of the sirens in James Joyce's *Ulysses* », N. Zimmerman, *Journal*

Ici la forme fuguée est rapportée à l'existence d'un « *self* » qui, dans le vocabulaire lockéen, renvoie à l'expérience de soi. Cette citation nous invite à considérer que **le rapport du sujet humain à sa vie est le même que le rapport du sujet de fugue à l'ensemble de la fugue (selon le subjectivisme musical que nous avons précédemment décrit). Cette analogie ne repose pas simplement sur un mécanisme projectif : l'analogie entre le sujet *comme œuvre* (la fugue musicale comme fonction sujet) et le sujet humain *à l'œuvre* (dans ses multiples rapports à lui-même et à son existence) est *médiatisée par la catégorie du devenir*.** En effet alors que le canon musical privilégie l'homogénéité totale, ce qui signifie que l'œuvre ne présente aucune imprévisibilité et donc aucun devenir en termes d'évolution, la fugue au contraire épouse le « devenir subjectif » : le subjectivisme musical, cet art de la réflexion, dit l'unité multiple et organique, c'est-à-dire vivante et dynamique, de la fugue.

Si le « *centered self* » compense le devenir hétérogénéisant de la fuite et la fragmentation du sujet, l'image d'un centre garantissant l'unité renvoie à la question de l'identité - de l'œuvre comme du sujet humain. Ainsi la catégorie du devenir s'oppose à l'ontologie d'un sujet pensé comme une unité stable, tout comme la fugue s'oppose au déterminisme de la forme musicale : le devenir dit le *dynamisme de la forme*[151] (la fugue est alors davantage forme en mouvement qu'unité donnée et préconçue). Dans cette perspective où l'unité apparaît comme une tendance, ou un désir, à la fois mise en jeu / je (avec le risque de la perte) et objet (peut-être insaisissable) d'une conquête subjective, la conception substantialiste, traditionnelle, de l'être est remplacée par le postulat d'une constitution historique (dans le devenir) du sujet :

« le processus d'investigation, au gré duquel l'homme emmagasine ses idées, revêt

---

of modern literature, vol.26 n°1 (Fall 2002) ; pp.108-118.

[151] Voir les travaux de la musicologue Patricia Carpenter concernant la dualité de la « forme » musicale (à la fois concrète et abstraite) et la question de l'espace musical.

une importance capitale. Cette épistémologie de l'acquisition de la connaissance dans le temps et par l'acceptation de la durée confère à la temporalité une signification nouvelle : là où la fuite du temps apparaissait jadis comme le signe de la condition dérisoire de l'homme et l'invitait à une soumission résignée, seulement allégée par la perspective de l'éternité promise après la mort, son déroulement devient source d'une exaltation rédemptrice, puisque **c'est par le temps, et dans le temps, que l'homme désormais se constitue. Ceci affecte la façon même dont le discours musical se construit** »[152].

Ainsi la prise de conscience de la dimension historique de l'homme entraîne un nouveau rapport au temps, qui se manifeste également dans le discours musical - non plus imitation mais fuite, ou fugue. Alors, dans l'économie de la pièce musicale, sont valorisées non seulement la dimension composée mais aussi les valeurs d'incertitude et d'imprévisibilité qui sont liées à l'attente, ce qui institue la place de l'auditeur : l'esthétique est née. La « fugue », qui n'est plus simplement « fuite » mais déroulement ou dé-pli d'un sujet, témoigne d'une nouvelle expérience du temps, plus subjective : elle laisse place à un sujet actif qui se veut maître de son devenir. La notion de devenir subjectif se manifeste, dans la fugue, par l'introduction, au cœur de la répétition, de la différence et de la *différance* (symbolisée notamment par les « épisodes » et l'espacement variable entre les entrées du « sujet » et de la « réponse », qui peut aller de la superposition à lui-même à l'oubli momentané du sujet). Cette conception musicale correspond à l'affirmation d'un sujet en construction et s'oppose à l'âme et au temps circulaire, allégories de l'éternité. Le statut et les nouveaux pouvoirs (et devoirs) conférés à l'individu moderne, responsable et indépendant, entraîneront l'individualisme dont la

[152] Pierre Dubois, « La mort de l'éternité. Temps et musique en Angleterre, de la Restauration à la fin du 18ème siècle » in : *Le char ailé du temps*. Textes rassemblés et présentés par Louis Roux, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2003. pp.249-271.

représentation musicale la plus parlante est la notion de « partie soliste ». La fugue, qui incarne l'idéal contrapuntique de l'égalité des voix, fait le pont entre deux conceptions : entre le canon musical, à l'image de l'éternité et de l'âme substantielle, une et immuable, et le style concertant où une voix domine l'ensemble. Au contraire la voix de la fugue est à la fois une et plurielle, concorde et discorde : entre pluralité et unité, la fugue s'offre comme concert de voix conjuguées et reflet, ou expression, des conflits intérieurs que nous voudrions voir réduits à l'image de l'harmonie et de l'unité du sujet.

Depuis Zarlino, « *soggetto* », « *clausula* », « *thema* », ou « *subjectum* », désigne le matériau pré-compositionnel, ou unité mélodique originelle, qui préside à la pièce musicale. La terminologie de « *antecedente* » (« *antecedens* »), « *guida* » ou « *dux* », désigne la première énonciation, alors que « *consequenza* » (« *consequens* »), ou « *comes* », désignent la deuxième voix, qui l'imite ou la (pour)suit[153]. Le terme désignant la seconde énonciation, « *consequens* », « conséquence » ou « résultat », dit bien la nature transitive et mécanique d'un lien de cause à effet qui revêt un caractère inéluctable et nécessaire. Le « *dux* », « leader » tout-puissant, appuie le statut d'une cause unique. Quant à la « *clausula* », « fin ou conclusion », elle semble signifier que le début est déjà la fin : ainsi d'une certaine manière, l'unité de base est dans un rapport métonymique avec l'œuvre entière. C'est ce que nous suggérons quand nous affirmons : la fugue musicale, c'est le sujet. Cela ne signifie pas que le sujet est immuable. Selon nous, les formes ultérieures de la fugue doivent être envisagées au terme d'une évolution progressive vers la terminologie du « sujet », du « contre-sujet » et de la « réponse », terminologie qui est elle-même liée à l'évolution des conceptions philosophiques du « sujet ». La « réponse », signifiant la présence de l'altérité au cœur du « sujet », n'est

[153] cf « annexe musique » pour les différentes terminologies selon les auteurs.

pas toute entière soumise au « sujet », et une certaine marge de liberté s'insinue dans le processus d'imitation : puisque le sujet se mue en réponses et en contre-sujet, le sujet est conçu dans le but de pouvoir « supporter [ensemble] une multitude de déboîtements métriques ainsi qu'une série de transpositions »[154] : l'identité du sujet présente un degré de résilience qui doit être testé dans chaque fugue, qui oscille entre affirmation d'un sujet pluriel et destruction du sujet (perte d'identité à l'horizon du sujet). L'apparition du terme de « sujet », dans l'évolution de la pratique et de la théorie musicales, semble indiquer que le déroulement de la pièce jouit d'une marge (toute relative) d'imprévisibilité, d'incertitude, de fragmentation et de variété : le sujet se donne comme un potentiel[155] qui reste à réaliser, de manière *subjective*. La fugue poursuit l'unité, tout en affirmant que l'unité (la) fuit irrémédiablement.

Le sujet engage l'œuvre, sous la catégorie du devenir, dans un jeu de métamorphoses. En effet les manifestations du sujet sont multiples et variées. Le terme même de « sujet » désigne alors aussi bien l'entité matérielle qui sert de base à la composition que les différentes transformations qui s'y rapportent *ou s'en éloignent* (la possibilité de la perte étant toujours l'horizon du sujet, comme nous le verrons avec la fugue comme pathologie psychiatrique) : dès lors, cette entité n'est pas seulement physique, elle est aussi virtuelle. Autrement dit, le sujet symbolise cette création d'une unité virtuelle qui subsume toutes les transformations subies par le sujet (le sujet est *sujet à* transformation, ou évolution). Nénamoins Rousseau dit : « le sujet fuit »…

Le verbe « *subjicio* » a fourni le participe substantivé « *subjectum* » : « sujet », terme consacré du vocabulaire philosophique moderne mais ignoré des Anciens. Aujourd'hui le terme est source de certains malentendus, notamment du fait que

[154] Gould, 1985 : 151.
[155] « Fugal subject as potential » : voir Dineen Murray, « Fugue, Space, Noise, and Form ». *International Studies in Philosophy*, vol.XXXVI/1, 2004. pp.39-60.

« *subjectum* » (équivalent du grec « *hypokeimenon* ») a partie liée avec la « *substantia* » (équivalent du grec « *hypostasis* »)[156], ce qui conduit à affirmer le sujet comme substance. Par ailleurs, le latin « *subjicio* » signifie « jeter, mettre dessous », « placer dessous », « soumettre ». Ce verbe est donc l'origine d'une signification traditionnelle du « sujet » : le sujet est « assujetti », c'est-à-dire sous la protection, qui est aussi domination, d'un souverain. C'est une conception à laquelle s'oppose la conception politico-juridique moderne postulant l'autonomie du sujet politique, qui entend jouir de sa souveraineté de citoyen. Enfin, le verbe « *subjicio* » est aussi à l'origine du sens poétique et esthétique du « sujet » comme « thème » sur lequel travaille l'écrivain ou l'artiste et auquel l'œuvre est soumise, ou assujettie. Dans son article sur l'ancienne rhétorique, Barthes montre que « sujet » renvoie à « *quaestio* »[157] : dans le cadre de la *disputatio* de la scolastique médiévale, le sujet désigne ici la question posée aux étudiants. Ce « sujet », question ou objet soumis à l'action de la pensée, préside à une « recherche ».

Nous avons montré que la fugue donne à penser la notion de « sujet ». Il nous faut à présent rentrer plus en profondeur dans les implications de la constitution philosophique du « sujet », afin d'éclairer les enjeux d'une « poétisation de soi » comme signe d'une modernité artistique (si tant est qu'il faille parler de modernité). Dans l'intérêt de notre étude, nous avons choisi de nous intéresser à l'interprétation nietzschéenne du sujet. Dans une communication intitulée « « Notre croyance fondamentale », le sujet et la poétique des pulsions selon Nietzsche », Patrick Wotling s'intéresse non pas à la critique du sujet mais aux raisons et aux conditions du succès de

[156] « Contre-sujet : *persona* de Cicéron à Hobbes », Guillaume Navaud, in : *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*. Sous la direction de Camille Dumoulié. Ed. Desjonquères, Paris, 2011. p.54.
[157] « L'ancienne rhétorique », Roland Barthes. *Communications* n°16, 'Recherches rhétoriques', Editions du Seuil, Paris, 1970. P.207.

cette « erreur » dont parle Nietzsche : l'« illusion », ou « fiction », de la version substantielle (ontologique) du sujet. Qu'est-ce qui l'a rendue possible, que permet-elle ?

Dans sa lecture de Nietzsche, Wotling montre que « le sujet » naît d'une interprétation de soi-même comme « unité » visant à évacuer sa réalité multiple. C'est avant tout l'intellect qui neutralise, par principe, une compréhension de soi plurielle et éclatée. Ainsi Wotling peut affirmer que ce qui est au cœur du sujet, « ce n'est pas la célébration de la réflexivité, mais bien la promotion de la figure de l'unité ». Il y a donc création du « moi » et « poétisation du soi » (cette poétique étant par ailleurs paradoxale, puisque l'homme se cache sa nature d'artiste pour mieux jouir de l'effet esthétique que lui produit sa création) : c'est donc sa « force poétique » qui caractérise l'homme (et non pas d'abord la réflexivité et la raison) et c'est dans son rapport à lui-même, dans sa compréhension de lui-même, que réside sa création la plus authentique. La *conviction* d'être sujet est notre « croyance fondamentale », celle qui dicte toute notre logique interprétative (la notion du « sujet » donnant lieu à celle de « chose », et à tout notre schème substantialiste qui affirme la permanence du réel). Ainsi, dans l'ordre de priorité des déterminations attachées à l'idée de sujet, Nietzsche identifie d'abord l'unité : l'homme se veut à l'image de l'atome, une unité complète. Si le Moi est un concept synthétique, cela signifie que l'unité est construite : la fonction de cette construction est justement de *répondre à une demande d'unité*.

Peut-être que Moi n'existe pas, mais notre croyance en lui existe : dès lors, le Moi ne naît pas de la conscience de soi, mais de la volonté. Nietzsche montre que la substantialité est conçue dans le but de justifier la causalité : une fois l'unité de l'homme posée, on peut lui attribuer le pouvoir de production causale, c'est-à-dire définir la volonté comme la faculté de déclencher librement des actions (cette faculté étant peut-

être tout aussi illusoire que le caractère unitaire et englobant du sujet). L'attribution d'une faculté implique un auteur unique, est la bouclue est bouclée : le sujet considéré comme cause unique d'effets multiples offre « la représentation de l'unité perpétuellement identique à soi ». Ainsi l'idée de cause est elle-même une fiction élaborée à partir d'une interprétation de la « volonté ». Wotling résume ainsi :

> « Il faut d'abord que soit posée l'existence d'une unité (le moi) pour qu'ensuite, cette fiction puisse être redoublée, ou prolongée dans le sens d'une unité de nature causale. (…) Inversement, il faut bien voir que l'interprétation de la volonté comme faculté est l'instrument qui permet de donner tout leur sens à **l'unité et à l'identité** précédemment reconnues comme **les schèmes actifs dans la notion de sujet**. L'idée de faculté libre permet seule, en effet, de penser la permanence invariante du moi, *sans nier pour autant la diversité illimitée de ses manifestations, c'est-à-dire de ses actions*. (…) **le moi n'est pensé comme source de l'idée de substance, c'est-à-dire d'unité ontologique, que parce qu'il est pensé comme cause** »[158].

Selon Nietzsche, l'homme est un conglomérat complexe de pulsions et d'affects. Si la fiction du moi est séduisante, c'est parce qu'en raison de sa nature synthétique, elle nous permet de nous identifier à la strate pulsionnelle dominante. Ainsi la volonté, qui s'identifie aux affects liés au succès, est-elle une faculté toujours triomphante - ce qui garantit finalement un pouvoir de liberté. Avant même d'être liée à la réflexivité, la construction du Moi répond donc à la conviction, irrépressible et nécessaire à l'homme, d'être une entité agissante, c'est-à-dire capable de déclencher librement des actions. De manière ultime, la raison d'être du sujet-comme-unité réside donc dans la croyance en

[158] Patrick Wotling, « « Notre croyance fondamentale ». Le sujet et la poétique des pulsions selon Nietzsche ». In : *La fabrique du sujet*, éd. Desjonquères, 2011 : pp.146-147. C'est Wotling qui met en italiques et l'auteur qui surligne en gras.

une volonté libre, que l'on attribué à un substrat se manifestant dans une diversité d'actions.

> « La **poétisation du rapport à soi par l'idée de sujet** sert un intérêt extraordinairement puissant, conforme à la logique même de la pulsion : intensifier le sentiment de sa force, le sentiment de sa propre puissance (…) le sujet permet à un complexe hiérarchisé de pulsions, comportant beaucoup d'instances subordonnées et un petit nombre d'instances dominantes, de s'identifier au groupe dominant, à un être tissé d'asservissement et de contrainte de se vivre en maître et souverain » (*La fabrique du sujet* : 148).

Il y a donc une certaine séduction derrière le succès d'un mensonge qui permet de « [masquer] les sentiments de malaise éprouvés par la partie asservie de nous-même ». Ainsi, l'élaboration du sujet-unité est une « forme invincible d'**ivresse esthétique** : artiste involontaire, l'homme se sent porté par une sorte de nécessité à déformer la compréhension qu'il se fait de lui-même, et prend plaisir à ce **jeu de métamorphose dont il est à la fois l'acteur et l'objet** ».

Bilan de la première partie

La fugue ou la convergence esthétique de l'œuvre d'art et du sujet humain

Fugue, sujet, autonomisation de l'art musical, dialectique contrainte et liberté à l'œuvre, émancipation de la fugue par rapport au canon,… Il s'agit à présent, à partir de l'élucidation philosophique de la « poétisation du soi » dans les « philosophies du sujet », de reformuler la spécificité de la fugue non seulement dans son rôle historique mais également comme concept. Rappelons la formule d'Hodeir : « L'évolution du ricercar à la fugue est la conséquence de la recherche toujours plus poussée de l'Unité ». On peut maintenant mesurer les implications de cette substantialisation de l'Œuvre. Nous avons vu que la conceptualisation du « sujet » humain révèle sa conviction d'être source de production causale. Ceci permet d'expliquer le rôle de la fugue en lien avec l'affirmation du statut de l'œuvre musicale : la genèse du « sujet » de fugue manifeste cette conviction esthétique que l'œuvre est sa propre cause, à l'image du sujet humain. Il n'empêche que l'unité de l'œuvre est aussi virtuelle que celle de son sujet (et que celle du sujet humain) : dans la dynamique musicale, la forme de l'œuvre comme l'unité du sujet se donnent dans la pluralité des instants musicaux. Cela dit, l'esthétique de la fugue est une réponse historique à ce désir d'unité : et si l'on suit le raisonnement nietzschéen, par transposition, on peut dire que c'est par la promotion de l'unité de l'œuvre que l'art musical accède à l'autonomie. Dès lors que l'homme se pense maître de ses actes et de ses représentations (quand il se conçoit comme un sujet libre, support de l'agir, du penser et du vouloir), il projette cette illusion au dehors : alors c'est l'œuvre qui se donne comme subjectivité (forme irréductible et originale) et la musique comme art autonome.

La genèse de la fugue épouse l'évolution du statut de l'œuvre et de l'artiste : celui-ci n'est plus artisan mais créateur, et la technique (science) musicale se fait art musical. Ainsi l'autonomie de la musique passe par une auto-position de l'œuvre en tant qu'œuvre, qui a pour corrélat l'illusion que l'œuvre musicale est mue par un mouvement autogène : l'œuvre *se présente comme* l'immanence même. A ce titre il est significatif que la fugue débute par l'énonciation du « sujet » seul, au début de la pièce : outre l'influence facilitatrice de l'exposition pour l'écoute musicale (la familiarisation avec le sujet facilite sa reconnaissance dans le reste de la pièce), c'est le signe que la fugue obéit à une cause de nature strictement musicale. En outre, de même que l'homme acquiert, avec les Lumières, le statut fort du sujet, et puisque l'on considère qu'il projette sa conviction d'être Un sur l'œuvre même, on peut interpréter le « sujet de fugue » en termes d'identité spéculative et postuler l'existence d'une conscience de l'œuvre à l'image de la conscience de soi. Cependant, admettre que « le sujet fuit », n'est-ce pas dire qu'il se reconnaît fuyant et par là qu'il affirme l'impossibilité de se saisir comme une identité ou une unité stable ? Vincent Descombes, dans *Le Même et l'Autre*, donne une définition du sujet en termes d'identité logique. Le sujet est :

> « **un étant** dont l'*identité* est assez ferme pour lui permettre de *supporter*, dans tous les sens du mot (soutenir, servir de fondement, résister à l'épreuve), le changement, c'est-à-dire l'altération. Le sujet reste le même tandis que se modifient les qualités accidentelles. Depuis Descartes, le plus subjectif de tous les sujets est celui qui est certain de son identité, l'*ego* de l'*ego cogito* : aussi réserve-t-on la qualité de subjectivité à la conscience. Mais qu'est-ce que la dialectique, sinon justement un concept supérieur de l'identité (l'« identité spéculative », ou « identité de l'identité et de la non-identité ») qui amène à connaître *l'absolu, non seulement comme*

substance, mais comme sujet (Hegel) ? »[159].

A l'image de son sujet, la fugue est à la fois un absolu et un processus. L'idée de « poétisation de soi » est une première formulation de notre conviction que, de manière générale, la fugue est un processus par lequel on s'expérimente et se découvre sujet.

Le structuralisme, s'il se limite à identifier les unités et sous-unités du texte musical, ignore la qualité proprement musicale du devenir et du jeu des métamorphoses qui, si elle est prise en compte, laisse entrevoir la portée heuristique du musical pour une pensée de l'homme. Ce sont ces spécificités qui font l'objet de la philosophie de la musique et de l'esthétique musicale. Pour celles-ci, l'œuvre ne peut être que dynamique : c'est pourquoi nous parlerons du sujet de fugue non pas comme une unité formelle et fixe mais comme une identité spéculative ou nomade, c'est-à-dire comme une *fonction à l'œuvre*. C'est cette conception dynamique de la subjectivité qui donne sens (significations et directions) à l'œuvre d'art comme à l'existence humaine. Le pronom « soi » marque cette désubstantialisation du sujet, qui désubstantialise l'œuvre par la même occasion : la fugue peut alors être envisagée comme un processus, entre conservation et évolution. Le « soi » renvoie à la subjectivité comme *fonction* subjective : nous avons affirmé que la fugue est le développement d'un rapport transitif à soi, d'une liaison à soi-même pour tenter de faire corps, œuvre ou sens. C'est là la fonction de l'« opérativité » du sujet.

Dans son article consacré au livre *Le complément de sujet*, de Vincent Descombes (2004), Jean-Pierre Cometti écrit :

> « Le sujet dont parle la philosophie du sujet n'est pas simplement un premier actant ou un agent, c'est un agent qui instaure un rapport transitif avec lui-même à la première personne. L'objet avec lequel il entre ainsi en rapport ne peut pas être

[159] Vincent Descombes, *Le même et l'autre*. Editions de Minuit, 1979. p.94.

l'individu dont il peut être question à la troisième personne, c'est donc un autre personnage qu'on appelle le moi ou le soi »[160].

Pour nous, **le « soi » de l'œuvre renvoie à l'opérativité du sujet et à la possibilité que le sujet (musical), tout en s'érigeant en absolu dans l'intransitivité du « fuir » ou du « fuguer », se prenne pour objet (transitivité tournée vers le soi) - ce qui aboutit à une conception de l'art de la fugue comme un art de la réflexion**, à l'image de la réflexivité humaine et du sujet qui aspire à se saisir lui-même comme une unité. L'intérêt d'une interprétation de l'action subjective comme relation transitive à soi est de ne pas impliquer de substantialisation du sujet : ainsi dans la deuxième partie, en étudiant certaines migrations transartistiques de l'idée de fugue, nous pourrons décrire la fonction réflexive de la fugue sans préjuger du statut ontologique d'un sujet réflexif. Ceci permettra d'identifier des phénomènes de fugue très différents.

Avant de quitter le domaine de la musique, demandons-nous une dernière fois : à quoi correspond *musicalement* la nature subjective de la forme fugue ? Pour notre part, dans la constitution du sujet, nous avons souligné l'importance de l'idée d'« épisodes » (le fait de pouvoir s'éloigner du sujet, c'est-à-dire pour le sujet, de pouvoir disparaître, et revenir). Glenn Gould quant à lui, dans son essai intitulé « La musique de Protée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée » (1964)[161], fournit d'autres éléments de réponse :

« Dans la fugue, **le souci de la forme est de nature éminemment plus subjective** que ce n'est le cas avec la symphonie. La disposition des grands étages harmoniques de modulation ne relève, dans la fugue, d'aucune espèce bien établie de critères de développement. (…) la fugue n'est pas véritablement concernée par

[160] Jean-Pierre Cometti, « La fausse « Querelle du sujet » », *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Été 2004.
[161] Publié en français dans *Contrepoint à la ligne – tome II*, 1985.

des problèmes d'altercation dramatique ou de changement élaborés de texture et de dynamique, lesquels rendent précisément la structure symphonique si explicite. La fugue se préoccupe bien plutôt de questions d'ajustement d'un certain nombre de dessins linéaires semi-autonomes, qu'elle se propose de maintenir à un niveau de densité plus ou moins constant » (p.149-150)

Notons que le mot « ajustement » rappelle la signification du verbe allemand « *fügen* » : ajuster, adapter. « Le souci de la forme est de nature éminemment plus subjective » signifie que la fugue n'est pas reproduction d'une forme existante, mais *création* d'une forme, c'est-à-dire processus de figuration, ajustement point contre point. La forme fugue ne se soumet pas à une structure abstraite préétablie et explicite : elle se découvre dans l'apparente immanence de son dépli dans le temps, mû par un principe de nécessité interne qui participe de l'organicité de la fugue[162] portée et symbolisée par le sujet. Ainsi la forme « subjective » semble naître du mouvement autogène cultivé par la fugue :

> « L'idée la plus marquante sur laquelle s'appuie la fugue est en réalité un concept de **mouvement incessant**. C'est ce concept **non statique** qui fait de la structure fuguée le véhicule idéal de la trajectoire harmonique subjective et aventureuse de l'art baroque. Et comme ce concept a été reporté sur d'autres époques, il nous explique partiellement l'extraordinaire unicité historique de la pratique fuguée » (Gould, p.150).

Par conséquent si le sujet de fugue fuit, la forme, elle, *se fuit*, comme pour ne pas se laisser enfermer. La subjectivité est ici définie au niveau de la forme de l'œuvre comme mobilité (« non statique ») et exploration (« aventureuse »).

Le sujet est évènement : il y a des « évènements fugués » (Gould) qui favorisent le

[162] Topos du caractère organique de la fugue : voir par exemple la citation de Maurice Emmanuel en annexe, dans le « Florilège de citations ».

surgissement de nouvelles facettes du sujet (comme sous l'effet du perspectivisme[163]) alors que les voix sortent et rentrent, émergent, en alternance, dans cette densité contrapuntique constante mais en perpétuelle reconfiguration. D'un autre côté, le sujet de fugue est aussi cette « idée subjective originelle à partir de laquelle la structure fuguée a pu jaillir » (p.150) : partant de là, le sujet c'est aussi l'unité de la structure dans son ensemble, l'unité qui est virtualisée (potentialisée et recherchée) alors que le mouvement de la forme découvre une pluralité qui l'oblige à se redéfinir à chaque instant. Ainsi il en est de la forme fuguée comme de l'être dans cette citation de Vincent Descombes : « l'être signifie dans la nature l'identité, et dans l'histoire la différence »[164]. Si la fugue est une « musique de Protée » comme l'affirme Glenn Gould, c'est parce que son « sujet » apparaît fuyant et insaisissable à travers ses multiples métamorphoses.

> « Il existe par ailleurs, pour le compositeur, l'extraordinaire satisfaction de savoir qu'il manie une forme dans laquelle **la forme elle-même est servante d'un concept subjectivement manipulé de rapports thématiques** » (p.152).

Ainsi du fait du mécanisme projectif entre l'œuvre et le sujet créateur, le subjectivisme musical, qui apparaît à présent comme le mouvement autogène de la forme et de la matière musicale, se confond avec le « non-conditionnement » (Cazaban) dont jouit le compositeur. Le sentiment (« extraordinaire satisfaction ») de toute-puissance que confère cette manipulation de / sur soi, sorte d'auto-enivrement esthétique, relève de la conviction propre au sujet d'être production causale : pour le compositeur, de créer une forme unique et subjective, à son image, et pour la matière musicale, de n'être soumise qu'aux développements des caractéristiques formelles et stylistiques intrinsèques au « sujet », symbole de l'auto-détermination de la forme musicale (le « sujet » étant le seul

[163] « Le sens du perspectivisme est, par définition, de trouver de l'*ordre* dans la variété, de l'*invariant* dans le changement, de l'*identité* dans la différence. Il dit comment, dans tel cas, se produit telle « apparence » ». Vincent Descombes, *Le même et l'autre*. Editions de Minuit, 1979, p.219.
[164] *Le même et l'autre*. Editions de Minuit, 1979, p.51.

« donné » de la méthode). Autrement dit, il y a correspondance entre la causalité interne de l'œuvre et le sentiment de toute-puissance du sujet compositeur (sentiment renforcé, en outre, par le fait qu'il s'impose lui-même la contrainte d'une auto-limitation thématique). Ces deux subjectivités *à l'œuvre*, en actes, ne se contredisent pas, n'entrent pas en concurrence, au contraire elles se superposent et ainsi se renforcent mutuellement : la convergence entre l'œuvre comme subjectivité et la subjectivité comme œuvre représente une première figure de rapprochement entre art et vie.

Costin Cazaban parle du « rêve de la coïncidence parfaite entre le sujet créateur et l'agent de l'œuvre » :

> « Le couple sujet / objet de l'œuvre repose sur la même répartition des dynamismes que le couple sujet / objet du compositeur. Il y a **coïncidence entre, d'une part, la logique d'essence platonicienne du compositeur**, **c'est-à-dire du sujet, en tant que diversification et de l'objet identifiant**, logique "naturelle" de l'Européen et qui est celle de notre langue aussi, quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle appartienne aux langues indo-européennes ou apparentées, **et, d'autre part, la logique de l'œuvre qui potentialise l'identification et actualise l'hétérogénéisation**. Le mécanisme logique de l'auteur fonctionne, comme celui de l'œuvre, par analogie au concept. C'est l'explication, en termes syntaxiques, de ce qu'Adorno appelait " œuvre organique ", par opposition à " l'œuvre critique " »[165].

Ainsi la volonté du compositeur de se soumettre par choix à une procédure rigoureuse recoupe la volonté de l'œuvre de ménager des espaces de liberté tout en instaurant des normes. Inversement, le non-conditionnement de l'artiste (qui conserve une liberté de choix) recoupe l'illusion que c'est la matière musicale même qui sécrète ses propres

[165] « Le temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre œuvre critique ». *L'Espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos, Paris, l'Harmattan, 1998, p.59.

limites. Parce qu'il y a économie subjective dans l'œuvre comme dans l'homme, l'affirmation du « sujet » de l'œuvre coïncide avec l'affirmation du « sujet » créateur.

Causalité, autodétermination, autonomie : le sujet-unité se veut souverain, c'est-à-dire qu'il veut se donner à lui-même sa propre règle. Dans un versant négatif, n'entrevoit-on pas qu'ainsi, le sujet s'assujettit, non plus à une cause extérieure, mais à lui-même ? Nous étudierons dans la deuxième partie, à travers la description du sujet ishigurien, les dérives de cette aspiration de la subjectivité à se fonder et à se représenter elle-même, dans l'illusion qu'elle est sa seule et unique cause. Dans son versant plus positif, l'idée revient à dire que le sujet se définit selon sa capacité à se déterminer librement. Effectivement selon D. Liotta le « sujet », différent de l'individualité, renvoie à une pensée philosophique et juridique de la liberté : « la liberté définit un point de singularité rebelle à toute soumission normative »[166]. C'est ainsi que l'on rejoint la valeur d'émancipation que nous avons introduite et que nous retrouverons dans la troisième partie : l'émancipation institue un sujet en acte dans une praxis sociale. Nous nous limiterons dans la deuxième partie à la praxis artistique et aux enjeux esthétiques de la fugue.

Nous garderons en mémoire la citation de Glenn Gould, qui affirme que la fugue est une « **invitation à inventer une forme** en rapport avec les exigences particulières de la composition envisagée. La réussite de l'écriture fuguée dépend du degré auquel le compositeur sait renoncer à des formules en faveur de la création d'une forme »[167]. Ainsi le paradoxe esthétique de la contrainte / liberté réapparaît ici sous son versant poïétique, c'est-à-dire du point de vue de la composition : le compositeur jouit du fait qu'il crée une forme unique, mais en même temps il obéit à certaines règles puisque la matière musicale, qui elle aussi a ses « exigences », semble imposer sa propre volonté (à laquelle

[166] « Normes et risques », D. Liotta, *Risques et psychiatrie*, éd. Solal, Marseille, 2009.
[167] *Le dernier puritain – Ecrits I,* Broché, 1983. p.126.

le compositeur doit se soumettre). Le paradoxe se résout dans une conception complexe du sujet : à la fois actif et passif, il est celui qui agit (sujet *de* fugue) et celui qui subit (sujet *à* métamorphose). « Le Moi naît **dès lors qu'il a le pouvoir de se refléter** »[168]. Dans le cas de notre problématique sujet/fugue et au terme de cette première partie, l'auto-reflet prend une double signification : il désigne d'une part la pièce comme dispositif réflexif fondé sur le sujet et d'autre part, la projection du sujet créateur sur la trajectoire subjective de la « forme fugue ». En effet, nous avons noté une convergence, historique et esthétique, entre l'émancipation du sujet musical (vis-à-vis de ses ancêtres soumis à l'imitation / répétition), l'émancipation de la forme fugue (vis-à-vis des manifestations ancestrales de la *fuga*) et l'émancipation du « sujet moderne » vis-à-vis des conceptions traditionnelles.

Au cours du 17ème siècle, la philosophie européenne développe une nouvelle conception de la subjectivité liée à des concepts nouveaux : « conscience », « états » et « opérations » de conscience, « soi » (« *self* »), ou encore identité personnelle, chez John Locke. L'identité n'est plus une identité de substance ou un simple concept logique, c'est une identité de conscience. La relecture (et traduction) de l'*Essai sur l'Entendement* Humain par Etienne Balibar montre qu'avec Descartes et surtout Locke comme acteurs principaux, il y a « invention européenne de la conscience comme concept philosophique »[169]. Parallèlement, l'évolution musicale de la fugue aboutit à la conceptualisation d'un type d'œuvre qui naît du développement d'un « sujet » rejoignant, nous l'avons montré, l'affirmation poétique du soi comme œuvre. Ce pouvoir créateur dirigé vers, et porté par, le sujet, est donc lié à une conception esthétique du sujet.

---

[168] Hofstadter, *GEB*, 1985, p.799.

[169] *Identité et différence, l'invention de la conscience*, John Locke présenté, traduit et commenté par Etienne Balibar, édition du Seuil, 1998 : en particulier chapitre 2 de l'*Introduction au Traité lockien de l'identité*, « L'invention européenne de la conscience ».

Ainsi, nous avons vu que la question de la naissance d'un subjectivisme musical converge avec l'émergence de la subjectivité moderne (que l'on peut décrire en retour comme un type de subjectivité *de* ou *en* fugue). Il y a au 17ème siècle une sorte d'homologie entre les pratiques et les préoccupations des musiciens et des philosophes, une convergence entre expérimentation artistique et conceptualisation philosophique. Ainsi la congruence entre l'invention européenne de la conscience et l'invention européenne de la fugue est orientée vers l'exploration d'une conception « moderne » du « sujet » qui n'est plus simplement « assujetti ». Selon nous, la revendication d'une étymologie allemande de la « *fuge* » est symptomatique de l'évolution de la fugue mais aussi de l'enjeu du subjectivisme musical : parce que tout en l'érigeant en expérience esthétique, la fugue cherche à neutraliser la pluralité de l'œuvre par l'art de la *composition*, il apparaît que la signification allemande permet de penser la convergence historique de l'invention du sujet de conscience et de l'invention de la fugue comme une convergence proprement esthétique :

> « La question historique de la naissance de la subjectivité moderne [est] fondamentalement une question esthétique : **comment et à partir de quand commence-t-on à s'éprouver comme sujet réflexif** ? »[170].

N'est-ce pas en particulier l'esthétique de la fugue qui ouvre la voie à une conception du sujet humain mettant en doute l'unité et la toute-puissance de la conscience ? Nous verrons qu'au 20ème siècle, la fugue désigne une psychopathologie - ce qui prouve qu'il y a bien quelque chose qui échappe au sujet de fugue.

Avant d'approfondir la dimension psychologique de la fugue, pour l'instant retenons que la fugue participe d'une nouvelle idée de l'être, qui met en cause son unité (l'unité de la substance) au profit de l'émergence de sujets singuliers, ou subjectivités en

[170] Bertrand Rougé, « Oxymore et *contrapposto*, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels ». *Etudes Epistémè*, 9 (printemps 2006). P.128 (note 59).

actes, dans le devenir. Dans l'évolution du canon à la fugue s'introduit un espacement (le « *fuge* » comme interstice) répondant de la nature composite du vivant. Le « sujet » désigne alors cette capacité à supporter l'altération (due à l'effet entropique du temps) tout en maintenant le sentiment d'une identité. La fugue, contrairement à la structure « thème et variations » qui s'est développée plus tard, emprunte deux axes d'altération / altérité : un axe diachronique (dans la durée), sur lequel joue l'effet de surprise (dialectique perte / retour), et un axe synchronique (dans l'instant), sur lequel joue l'effet de superposition, de densité, de profondeur. Que l'on considère la jonction (construction, composition, retour) ou la disjonction (décomposition, perte), on affirme un être multiple, voire fragmenté : incomplétude, indétermination, flou, flottement ou encore *différance*, c'est le propre de l'intervalle creusé par la conscience moderne entre le je et le moi ou entre l'être et le sujet. Néanmoins, si la « fuite » offre l'espace nécessaire à l'expérience d'une subjectivité ouverte à l'altérité et à l'altération (pouvant aller jusqu'à la dissolution), nous la distinguons de la fugue, qui laisse espérer le retour à soi.

Nous avons montré que la fugue était une forme artistique particulière. Mais sa genèse, à une période transitoire de la musique européenne, fait qu'elle revêt aussi une certaine universalité - universalité portée par la figure du « sujet » que nous nommons *Homo Fugiens*. Notamment parce qu'elle est investie du transit de la musique vocale à la musique instrumentale (privation du support du texte), *de facto* la fugue représente, de manière absolue, une musique qui (se) pose la question de savoir ce qu'est la musique : c'est là l'origine historique et musicale de la fonction réflexive de la fugue. La fugue étant une sorte de prototype de la forme musicale et donc, de la musique européenne « écrite », savante, elle est aussi un archétype de la création, de la composition et de l'écriture. Cette universalité nous entraine vers l'étude de la portée heuristique du modèle de la fugue pour l'art en général.

Deuxième partie

MISES EN ŒUVRES DU « SUJET » :

UNE PROBLÉMATIQUE TRANSARTISTIQUE.

POÏÉTIQUES DU SUJET, POÉTIQUES DE FUGUE.

La migration transartistique de l'idée de fugue pose, outre la question des causes de ces résurgences, celle de la possibilité même d'une circulation des notions, méthodes et principes entre les arts : à quelles conditions, dans quels contextes, sous quel statut, avec quelle légitimité ? La question de l'échange et de la porosité entre les arts a souvent reposé sur une description ontologique des différents mediums artistiques et impliqué une réflexion sur les fins et les moyens propres à chacun. Aujourd'hui, c'est le principe de précaution qui semble prévaloir : la vision d'une communauté des arts encore cultivée par un Kandinsky fait figure d'idéalisme romantique et la réflexion théorique conduit souvent à une conception limitative de l'entreprise transartistique (dénonciation de prétentions irréalistes et d'abus de langage). Incommunicabilités de nature ontologique, traductions littérales qui ne font plus *sens* dans le domaine cible ou encore métaphores qui affaiblissent le domaine source, certes la suspicion est de mise quant à l'authenticité des intentions (convoque-t-on le modèle de la fugue pour tirer profit du nom de Bach ?) et à l'efficacité du modèle convoqué dans une mise en œuvre particulière (peut-on justifier la spécificité du recours à cette référence particulière ?). Mais il ne s'agit pas pour autant de limiter la portée de ces transferts à la seule question de l'intentionnalité et du pourquoi du recours à la fugue. D'ailleurs il ne s'agit peut-être pas tant de transferts que d'émergences et par là, de résurgences de la fugue en ces innombrables « lieux immobiles et déserts qui détiennent les clés de la destinée de l'homme, mais qui sont antérieurs à toute souvenance de son imagination créatrice »[171].

[171] G. Gould, « La musique de Portée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée », p.152. Le début de la phrase est : « la fugue suscite une curiosité primordiale ; curiosité qui consiste à essayer de découvrir dans les rapports d'affirmation et de réponse, de défi et de riposte, d'appel et d'écho, le secret de ces lieux immobiles et déserts qui [~] ».

L'étude de la transdisciplinarité artistique, que l'on ne doit pas confondre avec la pluridisciplinarité ou l'intermédialité en art, nourrit une vision constructive et unitaire qui postule des manifestations locales diverses sur un fond d'expérience commune, à laquelle on accède par différents niveaux. Rappelons-le,

> « La transdisciplinarité n'est pas concernée par le simple transfert d'un modèle d'une branche de la connaissance à une autre, mais par l'étude des isomorphismes entre les différents domaines de la connaissance. Autrement dit, la transdisciplinarité prend en compte les conséquences d'un flux d'information circulant d'une branche de la connaissance à une autre »[172].

Pour mesurer la présence transartistique de la fugue dans différents arts, c'est donc tout le dispositif de l'œuvre qui doit être interrogé : en quoi la fugue fait-elle sens ? Les arts de la fugue sont envisagés à travers une posture d'ouverture à ce qui peut les traverser et les dépasser tout à la fois. Selon nous c'est justement grâce au fait, notable, qu'elle transite d'un domaine d'expression à l'autre, que notre compréhension de la fugue peut être approfondie : au travers de ses migrations transartistiques, la fugue non seulement s'enrichit mais encore elle nous délivre, outre sa portée heuristique qui bénéficie à de multiples domaines artistiques, sa dimension pleinement anthropologique c'est-à-dire son *sens* profond au regard de l'humain.

[172] Voir aussi la distinction établie entre transdisciplinarité et pluridisciplinarité / multidisciplinarité / interdisciplinarité dans le « Projet moral » du CIRET, alinéa 3 (cf site internet).

A. La transdisciplinarité en art : cadres théoriques et outils d'analyse

Dans cette partie introductive de notre essai d'esthétique comparée, nous allons présenter différentes conceptions théoriques (notamment la théorie d'esthétique musicale de Costin Cazaban et le discours sur la peinture de Louis Marin) que nous pourrons par la suite mettre à contribution au cours de notre étude.

On peut distinguer les arts selon qu'ils s'adressent à la vue, à l'ouïe, à l'oreille, et établir une division entre arts de l'espace et arts du temps, comme dans le *Laocoon* (1766-1768) de Lessing. Mais aujourd'hui, on reconnaît qu'il y a du temps dans les arts de l'espace et de l'espace dans les arts du temps. Il demeure que cette nouvelle manière de concevoir les choses reste souvent peu conséquente du fait notamment de l'imprécision des notions engagées, qui sont alors relativement inopérantes voire mystificatrices. Depuis le *Laocoon* de Lessing, d'autres classifications, tout aussi essentialisantes, ont été proposées pour rendre compte du « système » des beaux-arts[173]. Parmi les plus récentes, Etienne Souriau, dans *La correspondance des arts*, distingue les arts « représentatifs » (arts « imitatifs » ou arts du second degré) - sculpture, dessin, peinture - et les arts « non représentatifs » (ou arts du premier degré) - danse, musique, architecture, « que l'on a appelés tour à tour abstraits, musicaux, subjectifs ou présentatifs » :

> « Dans les arts non représentatifs – expression toute négative, à laquelle il faut substituer un caractère positif – les données phénoménales sont organisées

[173] Dans *La correspondance des arts* (Flammarion, 1969), Etienne Souriau présente un certain nombre de classifications (voir p.115-116). Son propre « Schéma du système des beaux-arts » (p.126) distingue les arts du premier et du second degré.

directement en choses, en êtres, plus ou moins étoffés en richesse de contenu, en affabulations constructives, en halo de transcendances, peu importe : **les êtres ainsi organisés se confondent entièrement avec l'œuvre même**. Un seul être – un seul univers, si l'on veut – est présent.

Et dans les arts représentatifs, l'organisation en êtres ou en choses, en univers, porte non pas directement sur les phénomènes, mais sur des **entités seulement soutenues, suggérées, proposées à titre de discours par ces apparences** ; tout cet import de l'œuvre ayant son organisation ontologique propre, distincte de l'organisation directe des phénomènes et, par-delà les phénomènes, du corps même de l'œuvre »[174].

Nous retenons de cette distinction, somme toute très classique, la distinction subséquente entre formes « primaire » et « secondaire ». Pour les arts non représentatifs, « l'organisation formelle (…) toute entière inhérente à l'œuvre même, son véritable et unique **sujet d'attribution** » : cette organisation est appelée « forme primaire ». La fugue à partir du 16ème siècle pourrait en être, selon nous, le prototype musical : c'est la première manifestation d'une pensée musicale de la forme, dans le cadre d'une « musique pure, sans aucune allusion aux choses de ce monde »[175]. La forme primaire correspond ici à ce que nous nommons, après Glenn Gould, « caractère subjectif » de la forme fuguée - c'est-à-dire que l'organisation est le seul sujet de l'œuvre, que l'œuvre c'est cette organisation même. Au contraire les arts représentatifs postulent une dualité ontologique de l'œuvre (il y a l'univers du discours et l'univers des êtres posés par ce discours) : l'œuvre possède une forme primaire (un ensemble ordonné d'éléments) et une forme secondaire (ce sont les êtres suscités par le discours, « qui en sont les véritables **sujets d'inhérence** »). Dans ce cas, le « sujet » est donc à la fois inhérent à l'œuvre et

[174] Souriau, 1969 : 116-117.
[175] Souriau, 1969 : 164.

extérieur à son organisation, parce qu'il a une existence autonome en dehors d'elle : le « sujet » désigne alors ce dont traite l'œuvre, le contenu de l'œuvre, et non pas le caractère « subjectif » de sa matérialité « pure ».

La question de la « représentation » n'est pas totalement étrangère à la fugue musicale, que l'on oppose pourtant à juste titre à la musique dramatique (par exemple la musique d'opéra), descriptive (assujettie à des paroles, à un texte, voire à un contenu imaginaire) ou programmatique : ne peut-on pas considérer que la fugue *se représente elle-même* ? Certes, une telle « représentation » ne constitue pas un univers séparé comme l'univers diégétique du roman peut être séparé de l'organisation linéaire de l'écriture : elle a lieu dans la forme primaire même. Alors peut-être devrions-nous engager la notion d'auto-référence. Quoiqu'il en soit, il faut voir que parfois l'art se joue des distinctions essentialisantes (qui voudraient par exemple que la fugue musicale n'ait rien à voir avec la représentation), sur lesquelles bien souvent la « modernité » rebondit. Au contraire les systèmes de classification des beaux-arts sont, comme tout système, rigides et limitatifs, ce qui peut conduire à éclipser la spécificité de la démarche artistique. En l'occurrence, Souriau établit une distinction selon les *qualia* (qualités sensibles), ce qui a pour conséquence d'isoler chaque art dans son « sensible propre ». Par conséquent nous préférons, dans notre perspective transartistique, laisser de côté ce système et parler, avec Louis Marin, de « fonctions ».

Pour élaborer sa théorie dans le cadre de l'analyse picturale (il l'applique également à la littérature), Louis Marin renvoie tout d'abord à l'entrée du verbe « représenter » dans le dictionnaire de Furetière (fin 17ème) où il note, déjà, « une remarquable tension qui met en travail son sens ». En effet, « représenter » signifie d'un côté « substituer un présent à un absent » (c'est la fonction de tout signe, qu'il soit de

langage ou d'image) ; cette substitution est réglée par une « économie mimétique » (ce qui signifie que c'est la similarité postulée du présent et de l'absent qui autorise la substitution). Mais l'entrée du dictionnaire comporte une autre signification, selon laquelle représenter signifie « exhiber, montrer, insister, présenter en un mot une présence ». Ici, c'est l'acte même de présenter « qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie ». Il y a donc

> « d'un côté, une opération mimétique qui assure le fonctionnement, la fonction, voire la fonctionnalité d'un présent au lieu d'un absent. De l'autre, une spectacularité, une auto-présentation constitutive d'une identité, une auto-identification qui assure une légitime valeur de beauté. En d'autres termes, **représenter signifie se présenter représentant quelque chose** et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend **une double dimension** – dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – **et un double effet** : l'effet de sujet et l'effet d'objet. Sémanticiens et pragmaticiens contemporains les nommeront, et ce n'est point un hasard, « opacité » et « transparence ». Inutile de dire que toute la fantasmatique de la description et de la mimésis s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter) »[176].

Ainsi, l'analyse de la représentation picturale ne doit pas se focaliser sur le contenu représenté, qui constitue la « forme secondaire » de Souriau et le lieu d'un fantasme interprétatif éclipsant les particularités de la « forme primaire ». Considérer la représentation comme une fonction représentative permet justement de mettre en rapport les deux « formes » de Souriau, sans séparer les deux univers : cette mise en rapport

[176] Louis Marin, *De la représentation*, pp.254-255, article « Mimésis et description » (conférence prononcée en 1987).

même est le jeu de l'art. En effet le « jeu » de l'art repose, selon les termes de Louis Marin, sur la mise en travail de la transparence mimétique de la représentation par son opacité réflexive ou présentative. Il suit que la représentation est une fonction à double dimension : transitive, « à effet d'objet », et réflexive, « à effet de sujet ». On peut ainsi éclairer la double dimension (transitive / intransitive) de la fugue, et dire que l'expression du sujet, caractéristique de la fugue par opposition à la fuite, joue particulièrement sur la fonction présentative. C'est ainsi que fuguer n'est pas simplement fuir : la fugue se présente en train de se représenter elle-même, c'est-à-dire qu'elle se présente en train de (se) fuir, qu'elle s'affirme au travers de la fuite. Nous ferons appel à l'appareil critique de Louis Marin notamment dans le deuxième mouvement de cette deuxième partie, mais pour le moment, il nous faut présenter une autre théorie esthétique qui servira de cadre à nos analyses. C'est la théorie d'esthétique musicale de Costin Cazaban, qui définit également des « fonctions » à l'œuvre.

Dans son ouvrage théorique *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques* (publié en 2000), le compositeur et musicologue Costin Cazaban (1946-2009) nous fournit un système d'analyse à la fois souple, riche et novateur en matière d'esthétique et plus particulièrement, d'esthétique musicale. Il permet notamment de considérer l'œuvre musicale dans sa spécificité irréductible (et pourtant souvent sacrifiée sur l'autel de la sacro-sainte partition, objet-symbole d'érudition de notre musique européenne) : nous voulons parler ici du dynamisme musical et de l'existence phénoménale de la musique. Cazaban reprend à son compte un modèle basé sur les travaux du philosophe Stéphane Lupasco (1900-1988). En plein cœur du vingtième siècle qui a vu naître la perspective d'une refonte des présupposés épistémologiques à partir notamment des observations de la physique quantique, Lupasco a développé un système

philosophique basé sur une « logique dynamique du contradictoire ». La logique du contradictoire ne s'applique pas seulement à des propositions mais surtout à des phénomènes : elle postule un dynamisme antagoniste en toute chose. La perspective qui est celle du « tiers inclus » n'englobe donc la logique classique qu'à titre de cas particulier (alors que la logique classique exclut la contradiction[177]). Costin Cazaban affirme que c'est justement parce qu'elle ne s'arrête pas à la logique classique que cette logique est à même de nous éclairer sur la nature de l'esthétique. Ainsi là où la logique classique (fondée depuis Aristote sur le principe du « tiers exclu ») n'avait rien ou peu à dire, la logique lupascienne devient un précieux atout : car pour Cazaban, l'immanence de la contradiction et de l'indécidable est justement ce qui fonde l'ineffable artistique et la valeur d' « esthéticité ». En outre, la notion de « transfini », défini comme pôle toujours dépassé mais qui jamais n'atteint l'infini, fournit une béquille précieuse pour penser le phénomène de devenir dans l'art, pour dire la tension à l'origine du dynamisme de la forme. Nul besoin de se lancer dans une grande discussion sur la valeur du système philosophique dans son ensemble, Cazaban démontre la valeur heuristique de cette théorie axiomatique pour « l'exploration esthétique » et c'est cela qui nous intéresse.

En dépit d'affinités notables, la démarche de Lupasco diffère de la tradition hégélienne en cela principalement qu'elle n'est pas une logique de l'histoire. Autrement dit, la contradiction chez Lupasco n'est pas un moment nécessaire dans un développement téléologique, ni un anéantissement temporaire destiné à aboutir à une

[177] et ce jusqu'aux *Principia Mathematica* (1910-1913) de Russell et Whitehead, « qui voulaient déduire l'ensemble des mathématiques de la logique, bien entendu sans contradiction » en établissant un système à la fois consistant (non-contradictoire) et complet (couvrant la totalité des mathématiques, c'est-à-dire d'où l'on puisse déduire toutes les assertions vraies de la théorie des nombres). Cette ambition était en fait illusoire : elle est démontée en 1931 dans le mémoire de Kurt Gödel, qui démontre qu'aucun système axiomatique, quel qu'il soit, ne peut générer toutes les vérités de la théorie des nombres, à moins d'être inconsistant ! C'est le désormais célèbre Théorème d'Incomplétude de Gödel : l'ironie de ces résultats métamathématiques que l'on dit « limitatifs » rejoint ainsi le paradoxe d'Epiménide, ou paradoxe du menteur, qui peut s'énoncer ainsi : « La phrase suivante est fausse. La phrase précédente est vraie ». Voir *Gödel Escher Bach – les Brins d'une Guirlande Eternelle* de D. Hofstadter, Intereditions, 1985 pour la trad. française. Introduction, et en particulier pp.26-27.

synthèse homogénéisante. La contradiction est un mécanisme inhérent au réel, agissant en tout lieu et tout temps (le postulat selon lequel la matière est énergie se conjugue avec la loi de l'antagonisme dans l'univers). La réflexion sur le phénomène musical qui en découle, chez Cazaban, s'inscrit dans une démarche constructive à la suite des apports de Gisèle Brelet (qui se focalise sur le temps musical au détriment de l'espace musical), des travaux de Bergson, Adorno ou encore de Daniel Charles. Cazaban entend fournir un système d'analyse et de composition, mais surtout, rétablir un certain nombre de confusions terminologiques propres au discours musicologique, notamment sur la question de l'espace musical. En outre s'il s'agit d'une « esthétique scientifique » (c'est-à-dire selon ses mots, qu'elle prend en compte les suggestions reçues du monde de la science), elle ne vise pas de modèle quantitatif.

Lupasco passe du logique à l'ontologique en attribuant des « contenus » aux vecteurs logiques. Dès lors, Cazaban propose de considérer l'espace et le temps dans l'œuvre musicale comme des « fonctions logiques » (ou « contenus » de vecteurs logiques antagonistes appliqués à la musique) : ces vecteurs n'existent pas en dehors de l'œuvre. Le temps musical est défini comme une tendance hétérogénéisante (tendance à la diversification) tandis que l'espace musical relève de la tendance contraire, de nature homogénéisante (du côté de l'identification). Cazaban admet donc le temps et l'espace comme les axiomes de sa théorie esthétique dont il s'agit de mesurer les conséquences pour notre compréhension de la stratégie musicale. On adopte ainsi le postulat fondamental selon lequel ces vecteurs agissent en même temps, de manière antagoniste mais surtout conjonctionnelle (c'est-à-dire qu'aucun des deux vecteurs ne supprime l'autre). Par conséquent, les vecteurs indissociablement liés sont dans une dynamique

d'actualisation / potentialisation[178] : la plus forte contradiction apparaît quand ils sont « mutuellement et simultanément anéantissant et mutuellement et simultanément valorisant ». Ainsi tout est question de complémentarité, de « contradiction dissymétrique » où l'équilibre est précaire, mais aussi de compensation : l'actualisation trop prégnante d'un vecteur doit être compensée pour éviter que l'on s'aventure au-delà d'un « point limite » (Cazaban, 2000 : 65) où les vecteurs s'annulent, entraînant la perte du caractère esthétique de l'œuvre.

Un tel modèle permet de dépasser la classification traditionnelle entre arts du temps et arts de l'espace, distinction qui, si elle est suivie à la lettre, porte préjudice à l'analyse esthétique d'un media artistique particulier mais peut aussi faire obstacle à une étude plus approfondie de la communication entre les arts. Au contraire ici, la « deuxième loi fondamentale de l'énergie » dans l'univers, à savoir, l'homogénéisation et l'hétérogénéisation contradictoires (la première loi selon Lupasco étant l'antagonisme inéluctable), nous permet de mieux définir ces notions que sont le temps et l'espace musicaux en identifiant leur action et leurs conséquences au sein de l'œuvre, où ils se manifestent comme des vecteurs (tendances dynamiques) conjoints. La coexistence des deux tendances antagonistes engage le couple logique actualisation / potentialisation qui régule la tendance dynamique des pôles transfinis. Pour Lupasco (et Cazaban à sa suite), le « sujet » est la valeur logique qui s'actualise, et l'« objet », la valeur logique poussée vers une potentialisation symétrique. Mais la logique de Lupasco est tripolaire (c'est le devenir tripolaire de la matière-énergie), c'est-à-dire qu'elle admet un « tiers inclus », un pôle « t » (comme « transitoire ») qui correspond à l'action équipotente des deux vecteurs et à son maintien dans l'équilibre le plus contradictoire (semi-actualisation et semi-potentialisation, c'est-à-dire semi-homogénéisation et semi-diversification). L'état

[178] il s'agit, au cours de l'œuvre musicale, de tendances : c'est pourquoi on parle d'actualis-ation ou de différenci-ation plutôt que d'actuel et de différent.

« t » n'est pas une synthèse mais une coexistence des trois termes (actuel, potentiel, transitoire). Vu sous cet angle, il y a une similitude fonctionnelle entre la logique de l'esthétique et le mécanisme psychique de l'image mentale (l'une étant représentation psychique, l'autre représentation artistique) :

> « un même dédoublement contradictoire (…) établit des ponts entre la structure de l'œuvre et les relais de la perception et du décodage. Ainsi l'image paraît localisée dans le sujet ; elle est considérée comme essentiellement subjective. Il y a cependant un sujet qui en prend connaissance, qui la perçoit, qui l'observe. Dans un sens, l'image paraît extérieure au sujet observateur. Elle appartient, et en même temps, n'appartient pas au sujet. Elle est, en réalité, à l'intérieur du sujet, observateur et observé à la fois, sujet et objet. Cette situation est la conséquence naturelle de la structure du psychique comme lieu géométrique de l'imbrication la plus poussée de l'actualisation et de la potentialisation et, partant, du sujet et de l'objet, comme domaine idéal de l'équi-antagonisme des dynamismes contradictoires. La spécificité de l'image psychique consiste dans le fait qu'elle est simultanément réelle et irréelle » (Cazaban : 77).

La particularité de l'état esthétique est de vivre de ce « dédoublement contradictoire » correspondant à un état logique qui évolue vers la « contradiction de l'extension »[179]. Il y a, au pôle « t », conjonction à caractère inextricable où résident homogénéisation et hétérogénéisation, être et non-être : ainsi l'état esthétique est un « état mythique » ou « état quantique » (car cette imbrication apparaît de manière frappante en microphysique) et l'œuvre d'art est « une sorte de quanta ».

[179] Cazaban, 2000 : 47. L'évolution vers la « contradiction de l'extension » est caractéristique de l'état logique de l'enfant mais aussi de l'esthétique, par opposition à la « non-contradiction de l'extension » (état de l'adulte dit civilisé, ou aristotélicien) et à la « non-contradiction de l'intension » (état du « primitif »). A ces trois états logiques correspondent trois états de la matière : microphysique, macrophysique, biologique.

Costin Cazaban en vient à définir « l'œuvre d'art comme tautologie », thèse fondée d'une part sur le fait que l'espace et le temps ne préexistent en rien à l'œuvre où ils se déterminent réciproquement, ainsi que sur l'observation plus spécifique d'une similitude de mécanisme entre la stratégie musicale et le concept (ou le processus de la pensée) : l'extension du concept correspondrait à la fonction spatiale, identificatrice (qui fait que l'élément est rattaché à une généralité) et l'intension du concept, à la fonction temporelle (qui assure simultanément l'individualité de ce même élément). Autrement dit, l'évènement esthétique est un évènement conceptuel (à Lupasco de rappeler qu'Hegel avait bien vu cette situation de l'art au carrefour du général et du particulier) : « en tant que quantum logique, à la fois extensif et intensif, le concept n'admet plus la séparation du sujet et de l'objet » (Cazaban, 2000 : 46). Il y a là potentiellement les bases d'une théorie de la transaction esthétique (nous y reviendrons dans la troisième partie). On ne s'étonnera pas non plus que Cazaban situe l'essence de la musique à un autre carrefour, « évanescent quoique nécessaire », celui de deux temporalités : le temps « à rebours » des zones anti-Clausius (zones non soumises à l'entropie, règne du temps de la matière biologique, celle de la création, de l'organique) et le temps banal, spatialisé, de Bergson (qui est celui de l'identification, expression de la nécessité macrophysique dans la classification de Lupasco). C'est ce deuxième type de temporalité que Cazaban identifie comme étant l'espace musical (ou fonction spatiale identificatrice), qu'il oppose à l'action corrosive propre à la fonction temporelle : ainsi il est très important de bien voir que dans l'œuvre, le temps musical ne s'oppose pas au temps banal, mais à l'espace musical. Cazaban entend situer son analyse au niveau neutre ou immanent[180], c'est-à-dire dans la matérialité de l'œuvre. Nous verrons dans la troisième partie que s'il est délicat d'envisager la perception d'une œuvre sans considérer l'œuvre même, inversement il

[180] Opposé aux niveaux poïétique et esthésique dans la « tripartition de Molino », fondateur, avec Jean-Jacques Nattiez, de la sémiologie musicale.

peut être délicat et vain de vouloir séparer l'œuvre de sa perception.

La perspective d'une esthétique comparée est envisagée par Costin Cazaban lui-même quand il glisse, dans une petite note de bas de page, qu'il n'y a « aucune raison de supposer que la musique jouisse d'une situation privilégiée ou singulière. Logiquement, il devrait donc être possible de définir, à partir des mêmes prémisses, un espace / temps pictural, cinématographique ou littéraire » (Cazaban, 2000, note 40, p.65). Si la discussion de Cazaban en reste au niveau de la suggestion et de la proposition théorique, à nous de nous saisir de ce cadre pour aborder le cas concret de la fugue. En effet, après avoir présenté les grandes lignes de ces cadres d'analyse sur lesquels nous nous appuierons à certains moments de notre étude, revenons à notre propos. Nous postulons que c'est par l'étude de ses manifestations variées, et par le dialogue entre les différentes potentialités des mediums artistiques, que la fugue délivrera le sens profond d'une poétique[181] de fugue.

[181] Voir « l'ambiguïté du mot poétique », Jean Garelli.

B. Théorie cinématographique du « montage à contrepoint » : poétique de l'image et expression de l'idée chez A. Pelechian

Le cinéaste arménien Artavazd Pelechian, né en 1938, formule dans les années 1970 une théorie du « montage à contrepoint, ou théorie de la distance »[182]. Précisons que nous ne nous intéresserons pas à « l'action réciproque et contrapuntique de l'image et du son » également discutée dans cette théorie, pour nous focaliser sur les principes d'organisation des images dans la chaîne de montage. Ceci nous permettra d'une part de saisir les enjeux particuliers du recours à la technique du contrepoint et d'autre part, d'engager des voies directes de communication avec l'écriture littéraire. En effet le montage est l'organisation spatio-temporelle du matériel cinématographique : c'est l'écriture du film, qui détermine, selon Pelechian, sa fonction principale : « l'expression de l'idée » (*Trafic* n°2 : 96).

Pour positionner sa théorie de manière singulière vis-à-vis des théories de montage existantes, Pelechian revient sur l'affirmation de base d'Eisenstein selon laquelle « un plan, confronté au cours du montage aux autres plans, est générateur de sens, d'appréciation, de conclusion » (*Trafic n°2* : 97). Les théories du montage des années 1920 portent leur attention sur la relation réciproque entre des scènes juxtaposées, dont la juxtaposition est matérialisée par un « point de jonction du montage » (Eisenstein) ou un « intervalle » (pour Vertov). Au contraire, Pelechian explique que lors de son travail sur le film *Nous,* il a acquis la certitude suivante :

[182] Théorie exposée dans un écrit publié en français (traduit du russe par Barbara Balmer-Stutz) une première fois en 1989, puis dans la revue de cinéma *Trafic,* n°2, avril 1992.

> « l'essence même et l'accent principal du montage résidait pour moi moins dans l'assemblage des scènes que dans la possibilité de les **disjoindre**, non dans leur juxtaposition mais dans leur **séparation**. ». Il ne s'agit donc « pas de réunir deux éléments de montage, mais bien plutôt de les séparer en insérant entre eux un troisième, cinquième, voire dixième élément. (…) de **créer une distance entre eux**. » (*Trafic n°2* : 97).

Ainsi à assemblage, juxtaposition, rapprochement, réunion, Pelechian oppose disjonction, écart, séparation. Car si la juxtaposition de plans voisins n'en suppose pas moins une distance entre les plans - des « intervalles » comme le dit Vertov - au contraire, le montage à contrepoint « assemblant les plans à distance, **les unit si fermement qu'il annule cette distance**. » (*Trafic n°2* : 103). « Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien **par leur interaction par l'intermédiaire de nombreux maillons** que je parviens à exprimer l'idée de façon optimale » - et non par collage direct. On saisit la complexité contrapuntique d'un tel montage : il se crée, par-delà la distance, une tension entre des éléments semi-indépendants qui entrent dans des rapports de résonance et de signifiance réciproques. Ceci nous permet en retour de mieux cerner certains enjeux de l'écriture en contrepoint dans le domaine musical : en ménageant une distance (c'est bien là le sens du « *fuge* » comme « espace vide ») entre des voix, ou des motifs, qui se superposent, on crée du sens ; en contraposant on unit, et le couple sujet / contre-sujet est emblématique de cette complémentarité dans l'opposition. La signification naît donc du ménagement d'un jeu (au sens d'espacement) « entre » les lignes, sorte de non-lieu ou de non-dit du texte cinématographique qui fait apparaître des « corrélations entre des éléments connus et inconnus du monde qui nous entoure » (*Trafic n°2* : 105) - l'« entre-deux » n'est-il pas ce lieu à investir que le dispositif artistique offre à l'expérimentation du spectateur ?

Un des procédés utilisé dans ces films est la reprise d'éléments savamment disposés à différents endroits de la chaîne de montage : « mais la fonction de ces éléments du montage ne se réduit justement pas à une simple répétition » (*Trafic n°2* : 98). La théorie du montage à contrepoint est à ce titre tout à fait conforme à la logique de l'« œuvre réussie » telle que théorisée par Cazaban. Rappelons que dans le cadre de la « théorie de la conjonction contradictoire », l'espace et le temps ne sont pas transcendants : au contraire ils « se constitue[nt] en tant que fonction dans les relations dynamiques qu'entretiennent (ou « montrent ») les éléments dans l'œuvre » (Cazaban : 128). Dans le cinéma de Pelechian, la reprise d'éléments correspond à l'action de la fonction spatiale, identificatrice et homogénéisante, alors que l'interposition d'images différentes témoigne de l'action de la fonction temporelle qui modifie le sens des éléments répétés : le fait que d'autres éléments de montage soient insérés modifie la portée des éléments de base et l'hétérogénéité introduite, qui s'oppose à l'horizon totalisant de la fonction spatiale et de la répétition, garantit le dynamisme de l'œuvre. Il y a un équilibre qui se crée dans cette action contradictoire des fonctions temporelle et spatiale : l'effet particulier de ce type de répétition (« magie par laquelle le même devient autre »[183]), qui est davantage un procédé de reprise, est le fruit de la conjonction des deux vecteurs garantissant le dynamisme de l'œuvre, à l'image de la métamorphose organique comme marque subtile du mouvement du temps qui défait toute chose.

> « Un plan, apparaissant en un point précis, ne délivrera sa pleine conséquence sémantique qu'après un certain laps de temps, au bout duquel il s'établira dans la conscience du spectateur une démarche associative non seulement en liaison avec les éléments qui se répètent, mais également avec ce qui les entoure dans chaque cas. Ainsi, les principaux éléments de base véhiculent une expression du thème des

[183] François Niney, dans un interview avec Pelechian pour les *Cahiers du Cinéma*, n° 454.

> plus condensées, tout en contribuant à distance au développement thématique et à l'évolution de plans et d'épisodes avec lesquels ils n'ont pas de liens directs. Ces éléments apparaissent à chaque fois dans un contexte différent, dans une réalité sémantique distincte, ce qui rend le montage de ces contextes primordial »[184].

Le montage à contrepoint suppose donc beaucoup de rigueur et un contrôle permanent du matériau pour respecter l'équilibre du rapport en le tout et les parties. De même Cazaban, parlant de musique, écrit : « Les prescriptions les plus marquantes des règles du contrepoint strict, par exemple, visent précisément à préserver l'équilibre le plus dissymétrique des valeurs antagonistes conjuguées » (Cazaban, 2004 : note 58 p. 81). Chez Pelechian, les éléments repris, confrontés à d'autres éléments et à d'autres situations, transposés dans des contextes toujours renouvelés, « se fondent dans d'autres sphères, acquièrent d'autres dimensions et durées d'action » : « tous ces éléments se regroupent à nouveau comme investis d'un nouveau rôle, ils prennent place, sous une forme différente, dans un autre ordre de succession, pour l'accomplissement de nouvelles fonctions » (*Trafic n°2* : 99). Ainsi, par la conjonction des fonctions spatiale et temporelle, on explique la création de l'Autre à partir du Même : n'est-ce pas là la problématique de notre « sujet de fugue », à la fois unique et pluriel ?

Pelechian affirme que la particularité du montage à contrepoint réside dans le fait que les liaisons ne s'établissent pas uniquement entre des éléments (*point contre point*) mais également entre des ensembles (« un point avec un groupe, un groupe avec un point, un plan avec un épisode, un épisode avec un épisode ») : « il y a alors action réciproque entre un processus et un autre qui lui est opposé ». C'est ce que Pelechian nomme « principe des blocs du montage à contrepoint ». Il fournit le schéma suivant :

---

[184] *Trafic n°2* : 98-99. Pelechian fournit des exemples : répétition du visage de la fillette et autres « éléments de soutien visuels et acoustiques » comme les soupirs, le chœur, les mains en gros plan, les montagnes (dans le film *Nous).*

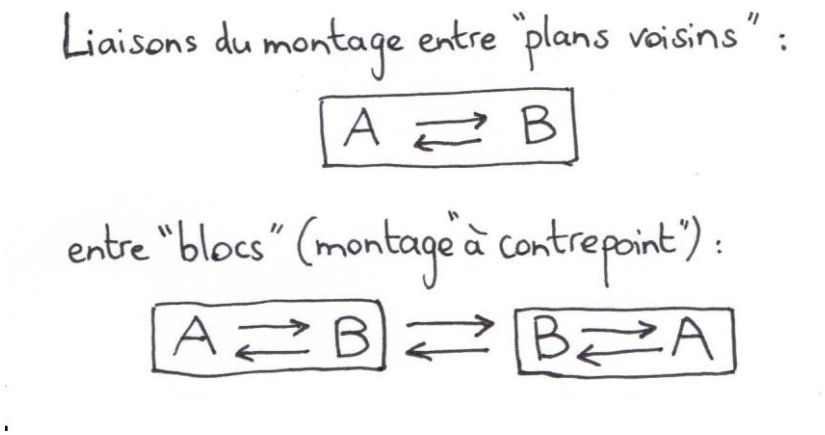


Fig.8 *Action réciproque des blocs de montage*[185]

Dans la mesure où les blocs sont réalisés à partir des mêmes éléments thématiques, « l'action réciproque à distance ne s'opère pas seulement entre ces éléments, mais également, et avec l'aide de ceux-ci, entre des épisodes-blocs entiers » (*Trafic n°2* : 100). La réciprocité contrapuntique des plans et des blocs « intervient à des intervalles différents, en suivant des voies [si] complexes et [si] tortueuses » (*Trafic n°2* : 102), ce qui permet d'approfondir un thème / sujet par ramification. Les éléments de base se succèdent, se superposent, se développent en réseaux. Ils révèlent leur plurivocalité en interagissant avec la cohérence du tout, qui en retour s'en trouve renforcée. Les éléments portent en eux-mêmes toutes leurs causes et tous leurs effets, mais ceux-ci ne se déroulent que grâce à la technique du contrepoint, qui les assemble en un complexe organique leur conférant un (ou plusieurs) *sens*. Ainsi tout est affaire de *lien* et il s'agit d'« ouvr[ir] un nouveau cycle de la pensée » (*Trafic n°2* : 98). En effet :

> « Nous voyons comment ces épisodes[186] « font éclater » les limites des thèmes autonomes et réels, et comment, en raison de l'influence du montage par blocs, ils transforment leurs caractéristiques individuelles et génèrent une idée nouvelle, et

[185] Nous reproduisons le schéma fourni par Pelechian p.102.
[186] Notons que l'emploi de ce mot rappelle la terminologie musicale.

> donnent à chacun des épisodes une nouvelle interprétation, une nouvelle résonance. (…) Par l'action réciproque à distance de ces deux blocs principaux, il résulte que tous les thèmes, même éloignés les uns des autres, se trouvent dans diverses positions d'interdépendance compositionnelle, et dans un même temps ils forment un tout fini, duquel émanent non seulement la sensation de liens profonds entre le passé et le présent, mais également l'idée d'un lien entre le présent et le futur. Par ce lien, la dynamique de la pensée fondamentale sur la continuité dialectique et le développement permanent de la société augmente sa capacité et multiplie ses plans. Ainsi, deux thèmes différents, placés en divers points de ces films, deviennent, grâce à la réciprocité des blocs, les deux pôles d'un seul et même processus » (*Trafic n°2* : 101).

L'utilisation de la technique du montage à contrepoint prend son sens dans une poétique de l'œuvre. En effet Pelechian affirme que le film a pour fonction principale « l'expression de l'idée ». Cette « idée », toujours singulière, semble jouer le même rôle dans le film que le « sujet » dans une fugue musicale :

> « Cette méthode permet l'expression de la pensée de l'auteur et du réalisateur, et on ne peut l'utiliser qu'en la soumettant à chaque fois à une idée ou une conception données. Il faut – sur la base de la conception sémantique – définir et savoir à l'avance quels éléments pourront et devront se trouver en position de réciprocité à distance, déterminer leur composition thématique. Il faut programmer à l'avance tous leurs itinéraires, leurs capacités de développement, les formes et les trajectoires de leurs mouvements complexes, le changement de tous les angles et coordonnées possibles, qu'ils vont former dans chaque segment temporel, du point de départ jusqu'à l'arrivée » (*Trafic n°2* :103)

Cette description des opérations compositionnelles présidant à l'œuvre

cinématographique rappelle le choix d'un sujet de fugue (qui se fait en fonction de la richesse potentielle de ses futures métamorphoses et combinaisons) et le travail préparatoire qu'effectue le compositeur : il doit envisager par avance les mutations, combinaisons, superpositions et autres enveloppements du sujet, c'est-à-dire tous les procédés qui garantiront de la variété au sein de la densité contrapuntique. Puisque le sujet préfigure les grandes lignes du déroulement de la fugue qui lui est assujettie[187], le développement de la forme se présente comme immanent : de même dans le cinéma de Pelechian, « il y a une nécessité interne, formelle, au choix et à l'agencement des différents éléments »[188].

Mais le terrain d'achoppement entre l'idée chez Pelechian et le sujet d'une fugue se situe peut-être non pas tant au niveau des procédures formelles et techniques dont on l'affecte, que de leur potentiel expressif. En effet pour Pelechian, la finalité du film est « l'expression de l'idée » au moyen d'une « méthode de création figurative » (*Trafic n°2* : 105) : dans la fugue, la figure c'est le « sujet » et ce qui compte, ce n'est pas le produit fini que *la mise en figure même*. Ce qui signifie que le compositeur mise sur la « figurabilité » (concept employé par Louis Marin) du sujet qu'il choisit de mettre en œuvre. Et si le sujet ne réfère à aucune signification extra-musicale, c'est dans l'œuvre même que naît sinon la signification, du moins l'« expression » - expression de l'« idée » ou du « sujet » toute poétique, car la « redondance sémantique » est la « loi constitutive du discours poétique » : « La redondance n'informe pas mais elle exprime et c'est pourquoi tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive, qu'il s'agisse de

[187] Ainsi Carl Philip Emanuel Bach raconte, à propos de son père : « When he listened to a rich and many-voiced fugue, he could soon say, after the first entries of the subjects, what contrapuntal devices it would be possible to apply, and which of them the compositeur by rights ought to apply, and on such occasions, when I was standing next to him, and he had voiced his surmises to me, he would joyfully nudge me when his expectations were fulfilled ». Lettre de C.P.E. Bach à Forkel, *The Bach Reader : A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, 1966, p.277.
[188] Niney, F. « Entretien avec A. Pelechian » ; *Cahiers du cinéma* n° 454. p.35.

l'émotion poétique, ordinaire ou religieuse »[189].

Pelechian affirme que le montage à distance n'obéit pas aux règles classiques du montage et de la dramaturgie (exposition, développement, fin). Mêmes les notions de début et de fin de plan, de cause et d'effet, sont remises en cause. Ceci a des conséquences sur la forme d'ensemble de l'œuvre, que Pelechian décrit comme « nucléaire » (conséquence de sa fondation sur un *noyau*-sujet ?) :

> « Le montage à contrepoint confère à la structure du film non pas la forme d'une chaîne de montage habituelle, ni même la forme d'une conjugaison de différentes « chaînes », mais crée au départ une figure circulaire, ou, plus précisément, **une figure sphérique tournant sur elle-même**. Les éléments ou complexes fondamentaux, les détonateurs principaux du montage à contrepoint, exercent une **action réciproque** sur d'autres éléments selon une droite et remplissent une **fonction que l'on pourrait qualifier de nucléaire**, entretenant ainsi **un double lien contrapuntique** avec n'importe quel autre point, avec n'importe quel autre élément du film, selon des lignes vectorielles. Ils provoquent une « réaction en chaîne » bilatérale entre tous les maillons subordonnés, descendante d'abord, ascendante ensuite. Les éléments conducteurs, reliés par de telles lignes, forment de part et d'autre de grands cercles, entraînant à leur suite et dans une rotation correspondante tous les autres éléments. Ils obéissent à des mouvements centrifuges inverses et s'engrènent l'un dans l'autre et semblent s'effriter, comme les dents de pignons mal réglés. A chaque instant, en chaque lieu, dans n'importe quel segment temporel du film, ils changent de position, de configuration, conférant à l'action du film cet effet particulier de pulsation, de respiration » (*Trafic n°2* : 102-103)

Si l'effet du montage par blocs se fonde sur « l'interaction constante entre des processus

[189] « Poésie et redondance », Jean Cohen. Revue *Poétique* n°28. Seuil, 1976 ; p.413-422.

« diffus » », par conséquent l'action réciproque entre les blocs a un effet rétroactif : « il y a quelque chose dans le montage à distance qui va plus loin qu'une explosion atomique, c'est **la rétroaction**, l'effet en retour qui boucle la séquence ou le film sur lui-même. Flux et reflux. (…) croissance - dégradation, mort - résurrection »[190]. La forte présence de la fonction spatiale, par les multiples interactions entre éléments et blocs qui entrent en résonance, a des conséquences importantes sur ce que l'on conçoit généralement comme le « temps » ou la « temporalité » de l'œuvre (et qui est en réalité un espace / temps) : on a alors un temps « comme en apesanteur. Semblable à celui du cosmos. Un temps qui donne l'impression étrange, à un moment précis, de **se plier sur lui-même**, de **revenir sur lui-même** », selon les mots de Jean-François Pigoullié[191]. Et à Pelechian de confirmer : « Une des caractéristiques de mon travail, c'est d'abolir le temps, de lutter avec le temps, de se rendre maître de le transformer »[192]. C'est notamment par le procédé de reprise, à distance, d'images, de plans, voire de séquences entières, que l'on constitue un espace visuel qui semble « lutter » contre l'action entropique du temps.

Parce que le cinéma de Pelechian répond du modèle esthétique de la conjonction contradictoire, la nature et le vivant qui le peuplent semblent subir un processus de métamorphose constante (dû à l'action de la fonction temporelle) tout en demeurant sous la protection voilée d'une universalité intemporelle (effet de la fonction spatiale) : pour Pelechian le but consiste à « montrer à travers des individus distincts non seulement le particulier, mais aussi le général » (*Trafic* : 93). Il exprime à sa façon la dynamique du contradictoire : « Le déroulement dans le temps confère aux formes de l'espace un caractère instable, mais de son côté la dynamique de l'espace confère un caractère instable aux formes temporelles » (*Trafic n°2* : 104). S'il ne parle pas de « fonctions » à

[190] *CDC* n° 454. p.35.
[191] *Cahiers du cinéma* n° 454, « Pelechian : le montage-mouvement », J-F Pigoullié. p.32.
[192] Interview de F. Niney : « Entretien avec A. Pelechian ». *Cahiers du cinéma* n° 454 ; p.37

l'œuvre et qu'il semble confondre l'espace / temps de l'œuvre et l'espace / temps dans lequel se déroule l'expérience de l'œuvre, néanmoins Pelechian affirme que la spécificité de la méthode du montage à contrepoint, « s'appuyant sur les formes complexes d'action réciproque de divers processus à distance, franchit des limites au-delà desquelles nos conceptions et nos lois déterminant l'espace et le temps sont caduques » (*Trafic n°2* : 105). En effet, la rétroaction et les effets de boucles temporelles ne peuvent pas être expliqués dans le cadre d'une conception linéaire du temps : et pour cause, ces phénomènes nécessitent que l'on reconnaisse que les objets n'existent que dans une coalescence (ou conjonction antagoniste) de temps et d'espace.

On a donc ici **une théorie musicale de l'écriture cinématographique**, premier exemple de la portée heuristique du musical dans le domaine de l'art. En retour cette théorie, et en particulier ce qui concerne l'émergence de l'unité, nous éclaire sur la fugue musicale. En effet chez Pelechian tout comme dans la fugue, la technique du contrepoint n'engage pas l'imitation comme répétition mais plutôt, elle souligne le rôle fonctionnel de la distance *entre* les points (*point contre point*) : l'unité ne naît donc pas de la totalisation mais de la séparation et de la diversité. Dès lors, l'« unité » vers laquelle la fugue musicale tend historiquement (dans la perspective de Hodeir[193]) n'est-elle pas, comme nous l'avons suggéré dans la première partie de notre étude, rendue possible par la promotion de ces « épisodes » qui s'intercalent *entre* les retours du sujet (intervalles que l'on augmente dans le but de « faire oublier » le sujet) ? L'unité de la fugue naît de ce *fuge* contrapuntique, « entre-deux », emblème d'une disjonction et lieu d'une diversité nécessaires, opposant au caractère totalisant du mécanisme d'imitation canonique la valeur vitale et artistique de l'opposition, du conflit, de la transformation dans le devenir.

[193] Voir la citation dans notre introduction générale.

En effet, l'expression singulière de l'« idée » comme du « sujet » puise sa force dans une disjonction qui permet la manifestation de l'être entre permanence et impermanence, dans un devenir proprement subjectif. Ainsi nous avons pu approfondir, à partir des réflexions esthétiques de Pelechian, la dimension phénoménologique de l'unité du sujet.

Plus de variété pour plus d'unité. Pelechian fournit une preuve de la véracité de cette affirmation par l'inverse, quand il discute des différentes versions de son film : « Le film a **perdu […] en diversité et en variété** pour ce qui est de l'incarnation de l'image et a **perdu son unité**. Ainsi, les coupures ont porté préjudice non seulement à la forme du film, mais également à son contenu » (*Trafic* : 93). Non seulement l'unité de l'œuvre, fruit d'un rapport maîtrisé entre le tout et les parties, semble obéir à une loi naturelle du matériau, mais surtout, il s'avère que trop peu de diversité nuit à l'unité : entre le contenu (les images), qui doit être varié, et la forme, dont l'unité doit être préservée, il y a dans de telles œuvres organiques une réciprocité antagoniste qui se présente comme l'immanence même[194].

Cette théorie cinématographique permet de jeter un nouveau regard sur les enjeux de l'écriture contrapuntique dans le domaine musical, et notamment de mettre en lumière l'importance de l'articulation comme jeu et contrôle des distances entre les voix et les motifs. D'ailleurs, on peut noter à ce sujet que si Pelechian élabore une théorie du montage inspirée du musical, Glenn Gould fait le chemin inverse, partant d'un procédé propre au cinéma pour illustrer les enjeux particuliers du contrepoint. Ainsi, quand il affirme que Bach envisage les thèmes et les phrases selon l'idée de « dialogue dynamique », il poursuit par une comparaison : « Si on parlait en termes cinématographiques, cela reviendrait à dire que l'attitude de Bach serait celle d'un

[194] Concernant cette possibilité de l'œuvre de se présenter comme l'immanence même, voir l'article de C.Cazaban « Le temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre œuvre critique ».

metteur en scène qui penserait en plans « cuts » plutôt qu'en enchaînés »[195]. A l'opposé du « *legato* romantique », le « cut » ne dit-il pas très justement l'écart, parfois brutal, et l'effet de la disjonction, propres à l'écriture contrapuntique ?

Par ailleurs, à la fin de cet écrit présentant le « montage à contrepoint » en quinze pages de théorie et quelques exemples, Pelechian, qui travaille principalement à partir d'images d'archive, affirme que « les principes du montage à contrepoint peuvent et doivent être utilisés dans le domaine de la fiction ». Effectivement nous allons à présent chercher à montrer que ce que l'on nomme aujourd'hui « film choral », dans le langage journalistique, semble avoir hérité de ces conceptions qui touchent fondamentalement à la dimension de l'écriture. Quittons alors le domaine du cinéma expérimental pour voir comment le cinéma de fiction fait lui aussi vivre des techniques et des principes formels inspirés de l'art musical, au travers non seulement d'une poétique de l'image mais surtout d'une rhétorique de l'œuvre fondée sur une polyphonie de trajectoires personnelles.

[195] « Jean-Sébastien Bach, le Clavier bien tempéré et la Fugue », *Glenn Gould. Le dernier puritain*, écrits I, éditions Fayard, 1983, p.134-135.

C. Sur le mode du « pluriel en un » : film choral et contrepoint romanesque

Dans son article « Du bord extrême du dicible et du visible, le film choral »[196], Guy Astic présente les films d'Alejandro Gonzalez Inarritu (*Amours chiennes*, 2000), Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, 1999) ou encore Steven Soderbergh (*Traffic*, 2000) comme l'expression quintessenciée du « film choral ». Nous nous interrogeons sur le choix du terme « choral » et sur les similitudes, ainsi que les différences, entre ce « genre » cinématographique nouveau et la fugue musicale. A travers ces questions, il ne s'agit pas tant de savoir s'il est profitable d'envisager le film choral à la lumière de la fugue, ou si le terme « choral » est bien choisi. En effet, dans la mesure où il est reconnu que la fugue touche à des principes universels de la création, il y a de fortes chances pour que l'on puisse lire le film choral à partir des principes de la fugue. Ce qui nous intéresse, au-delà d'une lecture ou d'une transcription directe des principes musicaux (entreprise toujours sujette à caution), c'est, comme avec la « théorie du montage à contrepoint » de Pelechian, de **faire retour sur notre domaine source à partir des éléments de réflexion issus d'un questionnement sur la forme chorale : qu'est-ce que celle-ci peut nous apprendre sur la fugue ?** En l'occurrence, nous verrons que la forme chorale questionne la possibilité, ou non, de considérer le sujet de fugue comme un sujet collectif.

Guy Astic souligne que le film choral est « éminemment écrit ». Néanmoins, il y a une double dimension, entre écriture et oralité : « d'une part, le choral renvoie à la performance vocale (à ce qui s'entend), de l'autre à la mise en forme visuelle (ce qui se voit) » (*Les images parlantes* : 112). Certes, le film choral présente une galerie de

[196] *Les images parlantes* sous la direction de M. Gagnebin, Editions Champ Vallon, 2005, pp.111-130.

personnages qui se succèdent à l'écran par alternance. Mais Astic met l'accent sur le fait que ce sont les images, et non les personnages, qui parlent, des « images parlantes », parce qu'elles contiennent des « projections feuilletées de paroles ». En effet il cherche à définir le film choral par la notion de « volubilité » qui, selon lui, ne dynamise pas le film mais l'instaure. « **Du fait même de la construction polyphonique ou contrapuntique**, ça ne cesse de parler **entre** les plans, d'une séquence à l'autre » (*Les images parlantes* : 113). Autrement dit par la force du *verbe*, il y a une emprise orale qui s'exerce immédiatement dans et sur les images qui deviennent « parlantes ». Mais cette volubilité est aussi l'effet du montage. Le style de montage propre au film choral rappelle les enjeux décrits par Pelechian : c'est en créant la distance entre les plans (et entre les personnages) que l'on permet l'« expression » de l'idée. En effet dans le film choral le montage, « loquace, […] ne se contente pas de faire interagir les histoires » : en cultivant le foisonnement et l'enchevêtrement, le montage *parle*. Ainsi le film choral repose sur une convergence entre la « voix » (la volubilité ou la parole, ce qui s'entend) et la « voie » (on suit plusieurs trajectoires).

Dans le film choral, on a une « mise en scène souvent excessive, **monstrative** » (*Les images parlantes*, 113) : cette monstration correspond à la dimension présentative de la représentation (cf la théorie de Louis Marin), qui désigne le fait que l'œuvre *se montre*, c'est-à-dire qu'elle se représente représentant quelque chose. Par exemple, dans le film choral, le montage ne cache pas l'omniprésence et l'omnipotence de son « pouvoir de régie » : c'est lui qui crée la volubilité des images. L'énonciation filmique *se montre* puisque le spectateur comprend que le croisement des histoires, dans l'univers diégétique, ne relève pas de la coïncidence : le « matter of chance » est le fait et l'effet d'une opération de montage qui ne cherche pas à nous tromper. Le caractère performatif du montage renvoie à l'acte même de donation des images et c'est la fonction réflexive

du montage qui démasque l'artifice de la mise en récit. Alors il en va dans le film choral comme chez Pelechian, où c'est la position des images dans la chaîne de montage qui leur confère leur signification, par résonance, ce qui fait dire à Pierre Arbus que dans le cinéma de Pelechian il y a une « poïétique de l'Histoire (…) qui ne se raconte pas mais [qui] s'élabore elle-même dans le flux de son propre récit » - comme si les images n'avaient pas en elles-mêmes de signification autonome. Il s'agit certes de

> « l'histoire du monde, des migrations, l'histoire du siècle, l'histoire de l'Arménie. Mais une histoire au déterminisme précisément brisé par la représentation de ses composantes : il s'agit de dénier tous les a priori, toutes les formes de signification préexistante, de connotations lexicalisées de l'image d'archive. L'image n'a pas de sens définitif, de vocation innée au tragique ou, plus simplement, à l'univocité »[197].

On retrouve également cette dimension du *dire l'histoire, c'est la faire*, dans ce que Thierry Marin conçoit comme une narratologie musicale dans le contexte du roman. Ce que Pierre Arbus nomme « poïétique » de l'« Histoire » est à l'œuvre dans le domaine de la fiction comme une poïétique du récit : l'œuvre *se montre* en train de se raconter. Au lieu de se soumettre à la « tyrannie » d'une histoire qui constituerait une réalité extérieure à l'œuvre (réalité imaginaire ou historique comme chez Pelechian) dont il s'agirait de rendre compte, le discours narratif musical vit « moins de son rapport avec l'histoire préalable qu'il raconte, que de sa relation à la narration qui le profère comme musicalement »[198]. Ainsi dans le film choral, l'énonciation filmique ne se soumet pas à la « réalité » des histoires individuelles : c'est le montage qui fait l'histoire, une histoire commune en construction, qui se montre en phase de production, dans l'émergence du sens, jamais comme un produit fini et encore moins comme une réalité préexistante.

---

[197] « Le cinéma d'Artavazd Pelechian, ou la Geste des fugues immémoriales ». Publié sur internet : http://www.artavazd-pelechian.net/articles/article_cinema_part7.htm

[198] Thierry Marin, *Pour un récit musical,* L'Harmattan, 2002, introduction.

Dans le film choral comme chez Pelechian, bien que les évènements relèvent souvent de situations et de thèmes de la vie quotidienne, qui sont donc très facilement lisibles, « en raison d'un montage le plus souvent **suspensif**, la réalité des images n'est pas donnée comme immédiate » (*Les images parlantes* : 125). Les images sont soumises à un « jeu de défamiliarisation » (*Les images parlantes* : 126) qui nécessite un réajustement constant de la signification sous l'effet du tout, du fait des *vides* (qui sont en réalité des *pleins*) *entre* les histoires. Alors les scènes présentées, qui pourraient paraître banales, paraissent inouïes, ce qui a pour effet de mettre à nu l'artifice de l'opération de montage. Le caractère « suspensif » du montage renvoie à l'écart et à la disjonction chez Pelechian. Astic parle ainsi du « paradoxe actif » du film choral : « la réalité du dire ne va pas de soi » (*Les images parlantes* : 126), parce que « la synchronisation ne préexiste pas » et que l'articulation « s'opère à vue » (*Les images parlantes* : 119). Ainsi la polyphonie des images renvoie au contrôle exercé par un montage démiurge, tout-puissant. Le film choral, par son efficacité performative, *se montre* : il veut que nous sachions que c'est le montage même qui crée la rencontre entre les histoires et les personnages, au sein de l'œuvre et non pas dans une réalité qui lui serait extérieure. Dès lors, le « sujet » de l'œuvre chorale n'est-ce pas la rencontre même, les croisements, la relation, la multitude ?

La première caractéristique du film choral établie dans l'article de Guy Astic concerne le réseau narratif : celui du film choral « fait des plis ». Il ne s'agit pas d'une intrigue principale à laquelle se rattache histoires et parcours individuels mais au contraire, d'un « enchevêtrement calculé, ostensiblement monté, de lignes semi-dépendantes empêchant de maintenir le récit en ligne droite, de recourir à des ordres de cohérence immédiate, d'accéder à un tout qui serait la somme des parties orchestrées » (*Les images parlantes* : 112). L'idée d'une dramaturgie par progression linéaire, en ligne

droite et selon le principe de cause à effet, est mise à mal par ces principes musicaux de superposition et d'échange, qui régissent l'ensemble et lui confèrent sa densité contrapuntique, ses plis. En outre, puisque l'opération de montage se montre, « quand relater est aussi bien raconter que **relier** », au cœur de la problématique apparaît la question de l'enchaînement : l'« enchevêtrement » des histoires est à l'image de l'enjeu du montage, qui repose sur le déploiement, dans l'œuvre, d'éléments affectés de liaison comme de déliaison (unité et chaos, jeux de montage / démontage, intervalles rupteurs et éléments cohésifs). **C'est bien là encore toute la problématique du *fuge,* qui fait de la fugue une musique « plissée » : l'œuvre de fugue c'est le dé-pli de son sujet et le *fuge,* qui marque à la fois la jonction et la disjonction, renvoie à une poïétique d'ajustement en lieu et place de ces points d'inflexion où naissent les plis du sujet**.

Le film choral privilégie « le mouvement, la *résonance* des éléments constitutifs du récit » : la « résonance », notion appartenant aussi bien à l'espace qu'au temps, est donc à l'origine de l'émergence du sens. Elle renvoie au procédé de répétition discuté dans la théorie de Pelechian et à la problématique de la distance qui unit, parce qu'elle permet la résonance, ou le dépli, des éléments dans le temps. Astic fournit l'exemple suivant :

> « Le *car crash* inaugural de *Amours Chiennes* est répété trois fois par la suite, **démaillant** un peu plus à chaque reprise la trame de l'intrigue projetée **tout en couturant** plus intensément à chaque variation les vies détaillées et les paroles échangées. La possibilité même de **son retour à l'écran sous des angles différents** indique que l'accident ne marque pas simplement un arrêt, sur des existences brisées. Tout en soulignant le **pouvoir de régie investi – le geste quasi divin du cinéaste** capable de contrer la voie tracée, de revenir en arrière et de bifurquer… même si l'issue demeure fatale -, il permet d'insister sur l'**expression pluralisante**

> adoptée, faite d'inachevé, de digressif, de fluctuant. Il désigne à quel point **la forme doit se mesurer et répondre au tissu connectif et interstitiel que constitue la réalité**. A cet égard, le film d'Inarritu opte pour un verbe et une syntaxe de l'image qui n'articulent pas de façon transparente le récit, la représentation et la signification » (120).

On comprend alors pourquoi selon Astic le « principe orchestrateur » du film choral est la « tension ininterrompue entre la forme et la matière » (*Les images parlantes* : 113) : cette tension, que le réalisateur « ménage entre la *brutalité* de la matière et l'arrondissement formel, plus ou moins constant, des angles » (*Les images parlantes,* 118), relève de « la **fièvre de l'unité** propre au film choral ». Ici, l'unité a la fièvre, ce qui peut vouloir dire qu'elle est animée d'un mouvement, d'une passion, d'une fébrilité, bref d'une instabilité qui dit la pluralité : « Un film choral, en fin de compte, c'est la **poursuite permanente d'une unité là mais toujours différée ou escamotée**, après laquelle **court** la caméra, que **traquent** aussi les paroles des personnages » (*Les images parlantes* : 126) (Nous retrouverons chez Laporte la métaphore de la chasse, qui représente la poursuite de l'unité). Quand la *mise en forme* est aux prises avec la « volubilité » des images, avec la « brutalité » de la matière, quand la forme joue à la fois *avec* et *contre* les images, l'unité de la forme ne peut que (se) fuir.

Comme dans le cas de la fugue, la forme d'ensemble est alors caractérisée par un principe de « non-coïncidence » plutôt que d'identification (126) : elle ne peut se superposer à elle-même puisque l'unité n'est jamais que suggérée, poursuivie, et l'équation n'est jamais équilibrée puisqu'il reste toujours davantage de *non-dit* que de *dit* derrière le faire. La dimension transitive de la représentation se mue alors en « non-coïncidence » réflexive des images avec elles-mêmes, avec les significations attendues, avec le tout auquel elles prennent part.

> « Les personnages s'y retrouvent le plus souvent **en désaccord avec l'évènement**, ou en avance ou en retard, **dans un devenir anachronique**. **L'histoire, elle-même, se réécrit à chaque nouveau présent**, à chaque nouveau basculement dans l'une de ses ramifications. **Elle baille** – ce que traduit bien le travail d'arrière-plan et de travelling des cinéastes (des figures familières ne cessent de passer, de coulisser, de se croiser dans le fond et sur les bords du cadre) -, de sorte que **la différence devient centrale au projet filmique, la différ*a*nce** (…) Le film choral, définitivement **acentral**, renvoie les discours et les images qu'il crée ou digère à leurs bordures ; il est le prisme à travers lequel tout système apparaît **en conflit**, non seulement avec les systèmes voisins mais encore **avec son propre passé et sa propre actualité** ; il repose sans cesse **le problème de la filiation de la continuité** » (128-129).

Ces caractéristiques de la forme chorale n'éclairent-elles pas la problématique de la forme musicale de fugue, qui poursuit son unité tout en la fuyant ? L'unité est fiévreuse et le principe de non-coïncidence règne parce qu'il s'agit de *composer avec* le foisonnement des images, à tout moment, de « s'accommoder à » ces débordements des images et de la parole. Astic distingue alors composition et structure : le film choral est un « art de la composition, de la variation, de l'expansion, privilégiant **la configuration vive** plutôt que l'agencement fictionnel qui fait sens à coup sûr » (113). « Composer » signifie « réajuster », « adapter » : c'est la signification, on s'en souvient, du verbe « *fügen* ». On rejoint donc ici la source du problème de la définition musicale de la forme fugue : le film choral, qui ne cède pas à la littéralité, ni aux significations immédiates, ni aux conventions trop faciles, ne répond pas davantage que la fugue d'une structure abstraite préétablie. Ainsi, certes le film est « éminemment écrit », mais il n'y a rien d'automatique ni de prédéterminé : et même si l'on peut deviner que tel évènement va se

produire, reste à savoir quand, comment, et avec quelles conséquences.

Dans ces ensembles mouvants, en fugue, les positions changent et le montage remet en jeu le *fuge* à chaque instant, appuyant les interactions, point contre point, (ré)aménageant les distances. Alors, à travers les « échos » et les « écarts » (échos des points de fuite et des trajectoires en devenir, écarts contrapuntiques qui assurent la densité signifiante des images), le film choral « concilie le disparate de ses matériaux et la composition tenue. Sa construction est mobilité ; sa composition rigoureuse et aventureuse. **Elle monte autant, ou presque, qu'elle démonte**, engendrant une dynamique à partir de laquelle la réalité est pensée comme perpétuelle modification et la forme filmique reconfiguration » (126). Bien qu'elle « se tienne », la composition est toujours recomposition, la forme de l'ensemble n'est jamais donnée une fois pour toutes, les contours sont flous, mouvants, et l'unité fiévreuse, en mouvement :

> « L'énormité du film choral ne tient pas à la mise en œuvre d'un programme totalisant, mais à celle d'un **mouvement kaléidoscopique** où les formes et les figures s'y suivent, non pour accumuler ou totaliser, mais **pour se transformer, divaguer, s'échanger**. Plasticité du contenu et variabilité maîtrisée de la forme, donc » (129).

De ces détours cinématographiques, nous retirons deux apports principaux pour notre questionnement sur la fugue. Tout d'abord, nous avons pu mesurer **combien l'unité présupposée de la fugue repose sur une capacité du sujet à se disjoindre à lui-même, non pas seulement à disparaître, mais à *se* fuir**. En effet la notion d'écart, introduite dans la poétique de Pelechian, confirme l'importance des « épisodes » dans la fugue musicale : la forme fugue joue sur la déliaison, et non pas seulement sur la liaison du sujet « à lui-même » (comme l'affirmait Rousseau). En outre cette disjonction génère une

non-coïncidence de la forme à elle-même, ce qui explique que la fugue comme forme subjective est une recherche d'unité toujours insaisissable. Selon nous ces deux points, disjonction et non-coïncidence, sont illustrés dans la *Fugue n°15* de Kandinsky.



Fig.9 *Fugue n°15*, W. Kandinsky (1914)

La force du film choral, comme celle de la *Fugue n°15* de Kandinsky, ne réside pas « dans l'accomplissement et l'achèvement d'un programme totalisant. Ses ambitions sont autres, de nature **rythmique** notamment » (Astic : 127). Ainsi le tableau de Kandinsky n'offre pas une figure nette et immobile, aux contours tranchés, se détachant sur un fond, mais une forme vibrante, vivante, instable : avec la fugue c'est la mise en figure même qui se donne à voir, et la mobilité à entendre. La fugue est l'émergence d'un rythme propre au sujet, par spécularité et réflexion d'éléments de niveaux inférieurs, en lui (transitivité à soi).

Guy Astic conclut son article sur l'affirmation que le film choral, qui relève de l'art de la composition, renoue avec une forme de classicisme « tout en enregistrant ce qui peut grever la cohérence narrative et hypothéquer toute transparence de la caractérisation et de la représentation » (130). De même, il faut voir que le travail de la représentation par son opacité réflexive (pour parler comme Louis Marin) est au cœur de la fugue : dans celle-ci la dimension transitive de la représentation est dirigée non pas vers un extérieur de l'œuvre mais vers elle-même, c'est-à-dire que la fugue s'auto-représente en se (re)mettant sans cesse en jeu - c'est pourquoi nous pouvons parler de la fugue comme « art du soi ». Par ailleurs, rappelons que l'étymologie grecque du terme « cinématographe » désigne l'idée d'écrire le « mouvement ». Astic affirme que « l'**inquiétude**[199] précède et module toute forme de stabilisation dans le film choral » (119). Cette caractéristique du film choral rappelle non seulement l'essence même du médium cinématographique, mais aussi le caractère particulier de la dynamique de fugue, son mouvement incessant, sa poursuite, et la fuite corrélative, d'une unité fiévreuse à l'horizon inatteignable. Ceci révèle peut-être l'importance de la fugue comme modèle temporel (dimension qui est particulièrement engagée dans la musique et le cinéma puisque ce sont des « arts temporels », c'est-à-dire qui imposent leur temporalité à notre expérience). **Le film choral, tout comme la fugue musicale, explore les qualités intrinsèques de son medium et cette propension à tourner le propos de l'œuvre vers son propre matériau (fonction réflexive) correspond à une des significations de la fugue comme « art de soi »**.

[199] Ce caractère d'« inquiétude » rappelle l'importance de la « restlessness » dans la fugue. Celle-ci est soulignée par Sheldon en référence à deux auteurs : Gottfried Walther affirme que « The restless, searching nature of the fugue, of course, is implied by the term « fugue » itself (*fuga*, a flight) as well as that of its main predecessor (*ricercar*, to seek) » (*Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732) et Johann Mattheson parle de l'attitude typiquement baroque de cette « avoidance of resting places in fugue » (Hamburg, 1739). Voir Sheldon, « The stretto principle », The journal of musicology, vol. 18 (4), 1990, p.554.

Nous avons vu que dans de telles œuvres le montage, c'est-à-dire l'écriture, était primordial. C'est sur lui que repose l'enjeu « choral » du film : en effet le montage donne l'illusion de l'évolution simultanée de plusieurs trajectoires personnelles qui dévoilent progressivement les liens qui les unissent. La dimension écrite et composée du montage met au premier plan le travail d'ajustement des rapports contigus mais aussi des rapports à distance, l'articulation du discours dans les enchaînements, croisements (rencontres entre les personnages, ou pas, coïncidences, ou résonances thématiques). Le mécanisme de réflexion spéculaire confère à la forme chorale non seulement un caractère polyphonique (plusieurs trajectoires = plusieurs voix) mais également contrapuntique (résonances thématiques = échange de motifs). Par ailleurs, nous avons vu que le « sujet » de la forme chorale, au sens de propos, était la multitude, la pluralité et l'engendrement, sur le mode du « pluriel en un ». En outre, le montage permet la démultiplication des images qui parlent comme des « sujets » peuvent parler, agir, se montrer : se présenter. Certes on pourrait continuer à jouer sur la polysémie du mot « sujet », mais il faut à présent revenir, sur des bases plus stables, à notre entreprise d'esthétique comparée. Tournons-nous du côté de la littérature : la problématique du sujet nous engagera vers l'étude de la voix narrative, la voix du texte comme sujet en charge du dispositif énonciatif.

L'efficacité de la polyphonie musicale n'est pas transposable dans la linéarité de l'écriture : c'est un constat problématisé dans des expérimentations littéraires allant du chapitre des « Sirens » de Joyce à la partition de l'espace de la page dans *Diary of a bad year* de Coetzee. Pour notre part, nous préférons retourner la question de la possibilité du transfert de la notion de fugue *à partir des conditions propres à la littérature*. La question transdisciplinaire n'est donc pas « la fugue » mais plutôt la découverte d'une *subjectivité de fugue* qui s'exprimerait à travers divers moyens artistiques : en examinant différents

régimes de subjectivité, nous nous demanderons ce qui peut *faire fugue* dans le roman. Ainsi, plutôt que d'interroger la possibilité d'une « fugue littéraire » en recherchant des équivalences structurelles, le postulat transartistique de la « polyphonie » nous guide vers une comparaison de la voix narrative dans le dispositif de *La Colmena* (C.Cela) tout d'abord, puis chez le romancier anglais K. Ishiguro. Il s'agira donc d'envisager la portée heuristique du modèle de la fugue non pas au niveau de la structure du roman mais plutôt au regard du projet d'écriture et du sens même de l'œuvre littéraire. Avec la *Fugue* de Laporte, nous verrons qu'il faudra peut-être admettre la dimension désincarnée, c'est-à-dire simplement opérative, du « sujet » d'énonciation : dès lors le « soi » de l'œuvre ne renvoie qu'à une subjectivité *à l'œuvre*.

Pour effectuer la transition du film au roman, voyons comment Milan Kundera envisage le « contrepoint romanesque ». Lorsqu'on lui demande si le terme « polyphonie » appliqué à la littérature « ne conduit […] pas à des exigences que le roman ne peut satisfaire », Kundera commence par répondre ceci : « La polyphonie romanesque ? Disons d'abord ce qui en est l'opposé : la composition *unilinéaire* ». S'il y a quelque chose que refuse la forme chorale, c'est bien cette unilinéarité puisque, nous l'avons vu, il y a à la place d'une intrigue principale comme axe de référence plutôt croisement de plusieurs trajectoires semi-indépendantes d'importance égale (ce qui a pour corrélat de mettre en échec l'idée même de personnage « secondaire »). Puisque selon lui la composition « unilinéaire » (une ligne) est l'inverse de la « polyphonie » (plusieurs voix), on suppose que Kundera pose l'équation suivante : une ligne = une voix. Et si ce qu'il entend exactement par « ligne » dans le roman polyphonique reste ambigu sur le plan théorique, ce qu'il faut comprendre, c'est que les lignes doivent être multiples, et obéir à certains principes. En effet il poursuit ainsi :

> « L'un des principes fondamentaux des grands polyphonistes était l'*égalité des voix* : aucune voix ne doit dominer, aucune ne doit servir de simple accompagnement. (…) pour moi, les conditions sine qua non du contrepoint romanesque sont : **1. l'égalité des « lignes » respectives ; 2. l'indivisibilité de l'ensemble.** (…) les éléments ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils s'éclairent mutuellement, en examinant un seul thème, une seule interrogation »[200].

Il conclut ainsi : « La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique ». Égalité et indivisibilité sont donc des exigences poétiques que doit garantir le roman polyphonique. Notons que l'idée d'indivisibilité fait appel, tout en l'évitant, au concept d'unité, qui n'est bien sûr ni l'apanage du roman, ni du roman polyphonique. L'indivisibilité évoquée ici semble mettre en avant non pas la question de l'articulation mais plutôt la qualité spéculaire exhibée par des éléments qui se réfléchissent, qui se reflètent l'un dans l'autre comme dans un miroir, et qui confère à l'ensemble un caractère indivisible puisque par réflexion, on perd l'origine au profit du tout. Par ailleurs, Kundera semble privilégier l'unité thématique pour assurer la cohérence du roman, gage de son indivisibilité : « les cinq lignes du roman évoluent simultanément, sans se rencontrer, **unies par un ou quelques thèmes** ». Mettons de côté pour le moment la question de la simultanéité.

Retenons que dans le roman polyphonique, le refus de centrer le récit autour d'un personnage ou d'une intrigue comme point de référence semble avoir presque automatiquement pour corrélat l'affirmation de l'importance de « l'axe paradigmatique de la sélection de motifs », ce qui selon Thierry Marin caractérise une narratologie de type musical. Cette corrélation prend sens dans le cadre de la théorie esthétique de Cazaban. En effet, conformément à la logique du contradictoire et à l'exigence esthétique

[200] Kundera, M. *L'Art du roman*. Paris, Gallimard, 1986. p.98-99. Entretien-dialogue avec Christian Salmon sur « l'art de la composition ».

de mécanismes de compensation assurant un équi-antagonisme, la multiplication des personnages dans le film choral est compensée par un resserrement de l'axe paradigmatique autour de quelques thèmes qui imposent, par l'omniprésence de leurs manifestations toujours renouvelées, un espace de jeu identifiable. Ainsi, contrairement à une intrigue classique centrée sur un personnage principal, ici c'est avant tout le thématisme qui est porteur de la fonction spatiale (tendance à l'homogénéisation), alors que la fonction temporelle est portée par la démultiplication du nombre de personnages, qui font évoluer la portée des thèmes et leurs significations. Alors, le roman engage

> « une pluralité acentrée et mouvante de motifs variés, qui se modulent et se tressent en une variation continue déployant leurs occurrences déplacées, entre différence et répétition, selon les jeux réglés de la ressemblance ou du contraste (…) chaque apparition nouvelle d'un motif vit de son dialogue entretenu avec la précédente et de sa tension anticipative vers une future occurrence, créant ainsi des jeux d'échos, des correspondances consonantes ou dissonantes, entre les multiples modulations d'un motif et entre les motifs »[201].

Certes, le travail thématique semble conférer une nature musicale au récit, mais il semble que l'on touche ici aux limites de la spécificité de la fugue. Il nous faut alors réorienter notre propos. Si le thème et ses motifs constitutifs traversent les trajectoires personnelles de tous les personnages, pour autant peut-on dire que ce thème a une fonction de sujet au sens musical du terme ?

Certes, l'élaboration thématique par réflexion spéculaire correspond à un développement que l'on peut dire subjectif ou organique (c'est-à-dire qu'il donne l'illusion d'une certaine immanence, d'un mouvement autogène) à l'image du développement du sujet de fugue, comme chez Pelechian où les éléments sont

[201] Introduction de l'ouvrage de Thierry Marin, *Pour un récit musical*. Edition L'Harmattan, 2002.

« semblables à un organisme vivant possédant un système de relations et d'interactions internes complexes » (*Trafic n°2* : 99). De même dans le domaine fictionnel, avec le film choral, le fait que les éléments thématiques traversent les personnages rappelle le principe musical d'échange entre les voix. Le thème du film, tout comme l'idée musicale qui se développera comme un sujet de fugue, a son propre devenir. Ainsi le thème n'est pas une certitude acquise, immédiate, mais un concept travaillé en tant qu'objet réfléchi, dialectisé : il s'oppose au leitmotiv, cette entité finie dont la signification reste fixe. Mais rappelons une différence ontologique précédemment établie, à partir du domaine musical : le sujet musical se distingue du thème en ce qu'il n'est attaché à aucune référence extra-musicale. Dès lors, si nous avons noté la performativité de l'énonciation filmique chez Pelechian, la présence d'un « thème » n'en demeure-t-elle pas moins assujettie à une signification préexistante ? Certes, chez Pelechian comme dans le film choral, la signification ne réside pas dans la juxtaposition d'images autonomes : celles-ci prennent sens dans leur résonance au cœur de l'« idée » qui opère, pourrait-on dire, sur le mode du sujet de fugue parce que chaque idée est propre à l'œuvre dans laquelle elle se poétise et qu'ainsi, la particularité des images qui l'expriment se fond dans l'universel. La mise en cause de la dimension transitive de la représentation est centrale : chez Pelechian, dans la mesure où le montage soumet la signification historique des images d'archive à l'expression de l'idée, ce n'est pas tant le contenu factuel et historique des scènes qui importe dans le choix du matériel que « sa résonance imagée, son expressivité, sa capacité à suggérer une généralisation ». Cette expressivité est liée à la dimension réflexive de la représentation, laquelle est à l'origine de l'« effet sujet » de l'œuvre.

Nous allons voir qu'une mise en cause radicale de la dimension transitive de la représentation aboutit ultimement à la question de l'auto-(re)présentation, que nous

aborderons à partir de l'exemple de l'autobiographie fuguée dans les romans de Kazuo Ishiguro, et de la *Fugue* de Roger Laporte. Ainsi dans notre parcours de fugue nous substituerons au critère, considéré dès lors comme nécessaire mais non suffisant, de spécularité (réflexion d'un certain nombre d'éléments à l'intérieur du roman) un critère d'autoréflexion (ou réflexivité, qui est une faculté propre au sujet). Ainsi la « sémiosis introversive » (Roman Jakobson) ou la « sémantique interne » (Jean-Jacques-Nattiez), qui désignent l'auto-fondation du *sens* de l'œuvre musicale, nous invitent à basculer de la réflexion à l'auto-réflexion, du miroir à l'auto-reflet, de l'« effet sujet » de la structure au sujet de discours. L'affirmation du soi de l'œuvre est une forme de quête du sujet - nous réservons la question de la connaissance de soi pour la troisième partie. Pour l'instant, affirmons d'ores et déjà que l'analogie [développement du thème dans le roman / constitution du sujet dans l'œuvre musicale] est une vue réductrice du sujet.

Nous souhaitons envisager d'autres potentialités de l'art littéraire et c'est vers la considération non pas du développement thématique, mais des manifestations de la voix narrative, que va porter notre enquête sur la fugue en littérature : la fugue renvoie à l'expression fuguée d'un sujet. Ainsi, notre corpus comprend des œuvres littéraires du 20ème siècle choisies pour la diversité des approches de cette problématique, et pas forcément parce que l'auteur se revendique de la fugue, par exemple à travers le choix d'un titre (c'est néanmoins le cas du dernier exemple que nous engagerons dans cette partie, la *Fugue* de Roger Laporte). Glenn Gould n'affirme-t-il pas que « Bach a écrit des centaines de fugues **qu'elles soient ou non ainsi désignées** »[202] ? Ainsi nous montrerons que dans le cas de la littérature, ce qui se rapproche de l'enjeu musical de la fugue questionne la voix narrative, le style de l'œuvre, le grain et le corps de la voix, au plus près de l'expression de soi.

[202] Glenn Gould, « Jean-Sébastien Bach, le Clavier bien tempéré et la Fugue », *Le dernier puritain. Ecrits*, Tome I, réunis et traduits par Bruno Monsaingeon, éditions Fayard, 1983, p.127.

D. Le roman choral : excentricité, sujet collectif et dialogisme dans *La Colmena*

A propos de la réalisation d'un film choral, Guy Astic parle de la « certitude formelle que tout centre signifiant est destiné à devenir périphérique dans un ensemble qui déplace les points de gravité, les soumet aux répercussions » (2005 : 121). Si le film choral est « définitivement acentral » comme l'affirme Astic, si Thierry Marin parle, à propos de la narratologie musicale, de « pluralité acentrée », si cette excentricité de la forme chorale est portée en partie par la démultiplication des personnages et par leur illustration plurielle, fragmentée, des thèmes, l'absence d'un centre stable n'en est pas moins compensée par la tendance inverse, investie dans l'acte de lecture : à un certain niveau de lecture, il apparaît que personnages et thèmes ne font qu'un. Par exemple, le but de Pelechian est de transmettre des valeurs « propres à tous les hommes, afin que les qualités des individus représentés éveillent chez le spectateur l'idée d'une volonté inébranlable et créatrice et l'oblige ainsi à faire l'expérience de la force et de la beauté de l'amour humain » (*Trafic n°2* : 93). Déplaçons la problématique de l'universel et du particulier à un autre niveau : dans la forme chorale du roman, puisque les personnages et les intrigues sont nombreux, cette multiplicité est contrebalancée par l'identification d'une topique (figure, lieu ou espace) de l'énonciation. Dans de telles œuvres particulièrement, il est donc crucial de repérer les marques qui instituent cette figure, propre à chaque texte, en charge du dispositif énonciatif[203]. L'enjeu de la caractérisation de cette figure est proportionnel à la pluralité hétérogénéisante qui traverse l'œuvre et la

[203] Rappelons que dans la théorie de Cazaban, « la fonction spatiale est une fonction paradigmatique » (2004 : 71). C'est pourquoi nous parlons de « topique » de l'énonciation littéraire, soulignant l'enjeu d'*identification* de la voix textuelle comme une seule et même figure, bien que la multiplicité la traverse.

scinde à de multiples niveaux. Conformément à l'exigence d'une conjonction de vecteurs équi-antagonistes, dans de telles configurations polyphoniques, la voix textuelle ne peut être qu'une et plurielle à la fois, homogène et hétérogène.

Nous avons choisi d'étudier *La Colmena* parce dans ce roman, la figure en charge de la narration, qui, c'est notre postulat, endosse la « fonction sujet », ne se réduit pas à la catégorie traditionnelle du narrateur : c'est une figure multiple, un « sujet collectif ». On voit donc l'intérêt d'une catégorie revisitée de la voix textuelle, et c'est là qu'apparaît la portée heuristique de la métaphore musicale. On peut résumer ainsi cette problématique du sujet de fugue : « En tant que corps, chaque homme est un ; en tant qu'âme, il ne l'est jamais »[204]. Considérons alors que la voix narrative de *La Colmena* s'incarne dans un corps scriptural possédant également une âme qui vibre des nombreuses vies de ses protagonistes. Ainsi, l'étude de la voix textuelle nous permettra de donner un autre sens au « sujet » et à la polyphonie du roman, au-delà d'une transposition littérale : [plusieurs personnages = polyphonie de voix] ou [thème = sujet].

Au vingtième siècle, la critique littéraire s'est saisie du terme « polyphonie » pour décrire certains phénomènes défiant les conceptions narratologiques traditionnelles. Dans *La Colmena* (1951) de Camilo José Cela[205], sorte de roman choral mettant en scène plus de cent personnages, la « polyphonie » du texte permet d'articuler de multiples réalités émergeant à plusieurs niveaux (qui vont du réseau narratif dans son ensemble aux phénomènes linguistiques locaux). La polyphonie, et peut-être la fugue, permet donc d'identifier un style particulier qui engage, selon nous, certains principes et enjeux musicaux.

---

[204] *Le Loup des steppes*, Hermann Hesse [1927], traduit de l'allemand par Alexandra Cade, éd. Calmann-Lévy, 2004, p.91. Notons que Deleuze et Guattari reprennent cette phrase à leur compte dans *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, 1980, p.9.

[205] *La ruche*, C.J.Cela, éd. Gallimard 2003, trad. de l'espagnol par Henri L.P.Astor. NB. Les numéros de page correspondent à cette édition. [*La Colmena*, 1951, publication Buenos Aires]. 1958 : première traduction française. 1963 : première édition espagnole (auparavant, livre censuré par le franquisme).

Intéressons-nous tout d'abord à la question de la simultanéité, puisque la polyphonie suppose une superposition de voix et le contrepoint, une superposition de motifs. Parmi les réflexions théoriques compilées dans *L'Art du roman*, Kundera affirme que selon lui, les histoires « emboîtées » dans la « boîte » du roman (ce que l'on trouve chez beaucoup de romanciers des 17ème et 18ème siècles) ne créent pas de polyphonie parce qu'il n'y a pas de simultanéité. Rien d'étonnant à cela : il est courant de relever l'obstacle de la linéarité de l'écriture, qui obéit à un ordre de succession établissant de fait une relation causale entre les évènements. La successivité est, pour la littérature, le mode de manifestation de ce que Souriau nomme « forme primaire », qui correspond au niveau d'organisation des éléments de l'œuvre. Mais il peut néanmoins exister, sur le plan de la « forme secondaire » (dans l'univers suscité par le discours), une simultanéité d'évènements. Dans le dispositif de certains romans, ce principe de simultanéité est fondamental. Nous l'avons vu avec le film choral, le réseau narratif « fait des plis » : c'est parce qu'il y a juxtaposition ou superposition d'actions autonomes ou semi-autonomes qui, quand elles se croisent, semblent obéir à un principe de synchronicité (« matter of chance ») plutôt que de causalité. Malgré la linéarité de l'écriture, dans le roman comme dans le film choral, le montage, c'est-à-dire l'articulation maîtrisée des parties, peut créer, par des procédés de ruptures que nous allons illustrer, l'impression du déroulement simultané de plusieurs évènements.

Le roman *La Colmena* est composé de nombreuses petites vignettes, séparées par un saut de ligne, qui correspondent chacune à de courtes séquences de vie. Le silence d'une voix qui se retire pour laisser la place à une autre n'est-il pas déjà marqué par le blanc qui encadre chaque fragment ? Le procédé qui permet de donner l'illusion d'une simultanéité consiste à intercaler des séquences hétérogènes rompant la continuité d'une « histoire » personnelle, tout en aménageant des procédés de « raccord ». On se rappelle

que le « *fuge* » désigne à la fois l'interstice et la jointure : comme dans la « théorie du montage à contrepoint », il s'agit pour unir, d'interposer de nombreux maillons, de créer de la distance. Par exemple : à la page 70 débute un fragment centré sur le personnage de Martin ; lui succèdent deux autres fragments mettant en scène d'autres personnages ; puis on revient ensuite à une séquence centrée sur Martin et c'est la présence d'un évènement perturbateur qui permet de rétablir la contiguïté, unissant les deux fragments à distance. En effet à la fin du premier fragment, Martin, plongé dans ses pensées, manque de se faire renverser par un cycliste, qui l'insulte ; et voici la première phrase de l'autre fragment : « Martín Marco poursuit son chemin en oubliant bientôt le coup de la bicyclette » (p.73). Mais nous, lecteurs, n'avons pas encore oublié l'épisode de la bicyclette ! On comprend donc que les évènements intercalés se déroulent au même moment que l'histoire de Martin : dans l'acte de lecture, les deux fragments rapportés agissent comme des contrepoints qui permettent, non pas seulement d'unir fermement les deux fragments disjoints centrés sur Martin, mais surtout de renouveler notre curiosité en multipliant les points de fuite.

Tout au long du roman, il est fait un usage répété de ce procédé de rupture / raccord pour suggérer une simultanéité d'actions ou un effet de contrepoint. Selon les mots de l'auteur (dans la note de la première édition) : « Les cent soixante personnages […] grouillent – ils ne défilent pas ». En substituant le verbe « grouiller » au verbe « défiler », l'auteur accentue la simultanéité contre la seule successivité. Cependant, il faut bien être conscient du fait qu'il ne s'agit que d'une illusion de simultanéité : la superposition n'apparaît que dans l'acte de lecture. Exprimer la simultanéité par la succession : défi technique qui rappelle par ailleurs, comme en témoigne notre emploi du terme « raccord », le procédé cinématographique de montage « alterné » ou

« parallèle »[206]. Le montage non-linéaire organise la co-présence de deux séries évènementielles par le développement parallèle, au moyen d'une succession alternée, de deux actions : ainsi il *exprime* la simultanéité d'actions. C'est donc à dessein que l'œuvre chorale fait usage de discontinuités narratives et de ruptures de focalisation. Mais revenons à la question de la polyphonie dans le roman *La Colmena*.

Chez Bakhtine, la polyphonie traduit une vision liée au fait que l'auteur n'impose pas sa conception du monde mais qu'il propose - dialogiquement, car il dialogue avec eux - les points de vue inachevés, parcellaires, souvent contradictoires, de ses personnages. *La Colmena* confronte, dans une mise en scène de la société espagnole de son temps, deux registres principaux : le récit officiel de la dictature et le contre-récit porté par le bruissement permanent et critique, en contrepoint, des abeilles. Le roman se présente ainsi comme une pluralité de consciences et d'univers idéologiques. Les notions de polyphonie et de dialogisme, développées par la critique littéraire à la suite des écrits du Cercle de Bakhtine, ont connu par la suite de nombreuses réappropriations par les sciences du langage, notamment en linguistique de l'énonciation et en pragmatique linguistique : la polyphonie caractérise un discours ou un énoncé où s'expriment simultanément une pluralité de voix, d'énonciateurs, ou êtres de discours[207]. Il s'agit de reconnaître une tension entre différents points de vue co-existants au sein d'un énoncé (et non plus seulement au sein d'un texte comme ensemble d'énoncés). Le dialogisme comme la polyphonie affirment la présence de l'Autre, que l'on peut repérer à différents niveaux, en s'enfonçant dans la profondeur du texte. Pour illustrer le dialogisme qui traverse *La Colmena* jusqu'aux interstices qui scindent la voix textuelle, considérons les

[206] Sur cette question nous renvoyons à l'article « Les détours du récit filmique : sur la naissance du montage parallèle », André Gaudreault, *Les Cahiers de la cinémathèque* n°29, hiver 1980, pp.88-108.
[207] Voir par exemple la « Théorie polyphonique de l'énonciation » de O. Ducrot : *Le dire et le dit*, 1984, pp.171-233.

premières lignes du texte (et gageons que comme tout bon *incipit*, il contient en germe toute la stratégie du roman) :

> « Ne perdons pas le nord, je me tue à le dire, c'est la seule solution.
>
> Doña Rosa va et vient entre les tables du café tout en bousculant les clients avec son terrible derrière. Doña Rosa dit fréquemment « foutre » et « on est baisés ». Le monde, pour Doña Rosa, c'est son café, et autour de son café il y a tout le reste. Il y en a qui disent que les petits yeux de Doña Rosa brillent quand vient le printemps et que les filles commencent à sortir les manches courtes. Moi, je crois que tout ça, c'est des blagues : Doña Rosa ne lâcherait un beau douro d'argent pour rien au monde. Avec ou sans printemps. Ce qu'elle aime, c'est trimbaler ses kilos de graisse, entre les tables. C'est tout. »

Selon Christian Boix[208], la répétition du thème « Doña Rosa » signale plusieurs débuts d'interventions : il y a une « émergence polyphonique déclarée syntaxiquement ». Même s'il n'y a pas de décrochage énonciatif marqué (par des tirets ou des guillemets), l'absence de pronominalisation du thème révèle qu'à chaque phrase correspond un énonciateur différent. En outre, ce montage textuel polyphonique renvoie à l'ambiance du bistrot : quand on le traverse, seules des bribes de discours nous parviennent. La polyphonie est donc bâtie en rapport avec la structure du lieu, et si elle emplit le bistrot, elle s'étendra bientôt à toute la ville. Dès les premières lignes, la stratégie énonciative de l'ensemble du roman est posée : « c'est à partir d'une structure d'échange entre diverses voix que se constitue l'image du référent que l'ensemble des discours prend pour objet » (Boix : 20). Il y a un décentrement permanent de l'instance focale : les personnages sont dépeints à la manière cubiste, qui présente un objet sous différents angles (pour un autre exemple, voir aussi le « portrait » de Mlle Elvira p.174, avec également une absence de

[208] cf. « La voix textuelle » : polycopié d'un séminaire de Master II animé par C. Boix, Département d'études ibériques et ibéro-américaines, UPPA. Non publié.

pronominalisation du thème).

Christian Boix note par ailleurs que l'uniformité du temps grammatical (présent) contribue au brouillage énonciatif. En effet l'emploi du présent permet d'abolir la frontière entre histoire racontée et discours des personnages : sur cette surface textuelle temporellement uniforme, personne ne « raconte » au sens traditionnel (qui suppose une réalité préexistante) mais tout le monde parle continuellement, tous contribuent à un discours qui se crée et se recrée à chaque instant, discours qui est dès lors tenu non par un responsable mais par *des* responsables. On peut d'ailleurs noter une marque de la nature collective de la voix narrative qui saisit un personnage sur le vif, à travers l'utilisation de la première personne du pluriel : « au moment où **nous** l'attrapons » (p.72). S'il est « une figure abstraite en charge de la narration et responsable de l'ensemble des stratégies de signification » (C.Boix), nous proposons d'envisager cette voix narrative comme la fugue d'un « sujet collectif » représentant l'ensemble des voix mêlées de la communauté.

L'aspect composite de la voix narrative, de nature polyphonique, se répercute comme le montre C. Boix à un niveau inférieur, celui de la structure phrastique. La voix textuelle récupère les interventions d'autrui et assimile ces propos dans les plis et replis de l'énoncé même, laissant entendre plusieurs voix. En effet une attention portée à l'omniprésence de certains phénomènes linguistiques révèle un discours délié, un style « haché » : redondances, syntagmes réévaluatifs[209], reformulations, dédoublements syntaxiques, parallélismes, accumulations,…autant de commentaires insérés dans la voix textuelle qui porte ainsi la trace d'échanges interlocutifs. Par exemple : « Rabelais est **un perroquet** tout ce qu'il y a de plus louche, **un perroquet** éhonté et sans principes, **un perroquet** ingrat dont personne ne peut venir à bout » (p.144). Cette accumulation, au

[209] C. Boix donne pour exemple la phrase qui suit notre extrait de l'incipit : « Elle fume du tabac à quatre-vingt-dix sous, **quand elle est toute seule**, et boit de l'anis, **de bonnes rasades d'anis**, du lever au coucher ». En gras, les syntagmes réévaluatifs intercalés entre les groupes syntaxiques.

moyen d'un parallélisme de construction avec répétition du groupe nominal, signale, par le refus d'un héritage anaphorique entre les séquences successives, un décrochement énonciatif ou un dédoublement de voix : on entend tous les voisins se plaindre de Rabelais, alors que la voix textuelle est, en apparence, uniforme. Parfois, notamment avec les phénomènes de reformulation, les marques suprasegmentales suffisent à l'identification d'une configuration polyphonique : « La pause rythmique marquée par la virgule sert à délimiter deux énonciations. C'est entre ces deux énonciations que se jouent toutes sortes de phénomènes dialogiques »[210]. Le caractère polyphonique de l'œuvre, qui caractérise un style peut-être fugué, s'inscrit donc jusque dans la structure profonde du texte.

L'approche du référent par approximations successives, comme dans les premières lignes du texte, signale le refus de nommer de manière univoque : non seulement l'œuvre fait éclater le cadre classique (histoire centrée sur un personnage principal et une intrigue principale) en démultipliant personnages et « histoires » à outrance, mais de plus, la position du narrateur est également destabilisée, puisqu'il apparaît au même niveau que les autres énonciateurs. De même, le « je » est comme une fiction discursive au même titre que les énonciateurs anonymes. L'œuvre polyphonique n'établit aucun principe organisateur supérieur, aucun point de vue fixe et dominant. Il faut alors sans cesse relancer les questions - qui parle ? qui perçoit ? - ce qui, une fois que l'on a compris le mécanisme, n'a peut-être plus vraiment de sens. En effet si la voix textuelle est plurielle, il est entendu que les différentes instances énonciatives, qui sont démarquées syntaxiquement, ne sont pas forcément identifiables : « ces « intrusions » sont autant d'interventions multiples et anonymes émanant d'une collectivité dont les membres exercent une critique laconique et dissimulée, inscrite dans les interstices du

[210] Murat et Cartier-Bresson, « C'est-à-dire ou la reprise interprétative », *Langue Française* n°73.

récit » (Boix : 22). Comme dans une fugue, où les voix difficilement discernables ne sont individualisées que par leur surgissement à certains moments opportuns, ces voix ne sont pas personnalisées, elles sont indéfinies, voire indifférenciées.

On entrevoit peut-être ici un paradoxe : chaque fugue musicale est hautement individualisée, alors que les voix qui la composent sont indifférenciées. Hofstadter expose ce paradoxe dans sa « Fourmuge »[211] (fourmis + fugue), dialogue métaphorique où il explique que « le communisme est au niveau des fourmis. Dans une colonie de fourmis, toutes les fourmis travaillent pour le bien commun, même si c'est quelque fois à leur propre détriment » (*GEB* : 370). Ceci n'empêche pas que les personnages observant cette « Fourmuge » puissent converser avec « Mme de Montfourmi » : cet interlocuteur représente la conscience qui émerge de la structure interne de la colonie, de l'« auto-éco-organisation »[212] des fourmis au sein de la colonie - comme des voix dans une fugue, ou des énonciateurs anonymes enveloppés dans la voix textuelle ? Ainsi la fugue est plus que la somme de ses parties, c'est une singularité : alors la fugue est le sujet même, avec tout ce que cela implique, et qu'il nous reste à découvrir. L'économie fuguée comme dispositif énonciatif caractéristique d'une voix textuelle, la vie d'une ruche ou d'une colonie de fourmi : l'unité pose la question de l'émergence d'une intentionnalité et la d'une singularité à partir de différents niveaux de structure et de sous-système (actifs et/ou passifs).

Illustrons la problématique de l'un et du multiple, qui est celle de notre voix textuelle, à travers la *Fugue n°15* de Kandinsky introduite précédemment. Cette fugue est le lieu de multiples conjonctions de tendances contradictoires opérant à plusieurs niveaux, ce qui fonde précisément le caractère esthétique de l'œuvre. Par exemple, à un

[211] *GEB*, 1985, pp.347-376.

[212] Cf E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*. Ed. Seuil, p.116.

certain niveau de description, on distingue une tendance à l'hétérogénéisation, portée par les multiples motifs kaléidoscopiques. Mais à un niveau supérieur cet ensemble, qui semble naître de l'échange de motifs et de couleurs, constitue une figure. Voyons plus précisément.

Si l'on est saisi par le contraste de différentes couleurs juxtaposées, la tendance à la diversification est portée par les couleurs (la couleur marque alors l'action hétérogénéisante du vecteur temporel). On potentialise de manière symétrique l'action d'un vecteur homogénéisant et identificateur : la globalité de cette forme composée de motifs solidaires est alors virtualisée, et son identité, son unité, est potentiellement plurielle. Mais à un niveau inférieur on peut noter qu'il y a, à plusieurs endroits, identité de motif, associée à une variation de couleur : la fonction temporelle qui s'exprime à travers la couleur est alors opposée à la fonction spatiale portée ici par l'identité formelle de certains motifs. On peut également inverser les pôles d'actualisation / potentialisation et proposer un autre parcours de l'œuvre. Par exemple, si l'on actualise à un niveau supérieur la répétition des motifs ou, de manière plus évidente, l'homogénéité de certaines couleurs (notamment du jaune, qui fait alors apparaître une sorte de fond sur lequel se détache une figure, même si figure et fond sont perméables, tant du point de vue de la couleur que des motifs), alors c'est l'action de la couleur[213] qui définit la fonction spatiale (la tendance à l'homogénéisation et à l'identification) et qui fait apparaître la forme globale comme une figure singulière – un « sujet » ?

Ces différents niveaux de lecture se mêlent dans l'expérience de l'œuvre et dans l'état esthétique où il y a, selon Cazaban, conjonction selon le mode de la « contradiction

[213] D'ailleurs, on sait que le mécanisme cognitif de « color grouping » décrit par les sciences expérimentales permet d'identifier un objet. Voir Ramachandran dans *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. Arthur P. Shimamura et Stephen E. Palmer, ed., Oxford University Press, 2012. La couleur est donc prédisposée à porter la fonction spatiale (identificatrice). Notons d'ailleurs que Klee joue sur ce fait dans sa *Fuge en rot*, où la démultiplication des formes, qui exprime la fonction temporelle à l'œuvre, est compensée par l'uniformité de la couleur qui permet d'identifier une seule et même figure, le « sujet ».

de l'extension » : couleurs et motifs sont indissociablement liés, ils sont à la fois très divers et redondants, et la « fugue » est une et plurielle à la fois. Notons que Kandinsky a choisi ce titre car il était convaincu de « l'ordre polyphonique du tableau ».

La figure macroscopique de la *Fugue* de Kandinsky est selon nous un analogue visuel de la voix textuelle dans *La Colmena* : ces figures témoignent d'une « auto-éco-organisation » à partir d'unités de niveaux inférieurs qui la constituent, comme des voix qui sont à la fois inséparables, interdépendantes, mais aussi semi-autonomes (c'est le propre de l'écriture contrapuntique). Ceci met en cause les hiérarchies conventionnelles, notamment celles entre fond et figure, narrateur et personnages, personnage principal et personnages secondaires : dans de telles « auto-éco-organisations », la hiérarchie n'est pas fixe, elle n'émerge que ponctuellement par le surgissement fugace d'une voix qui se détache du tout avant de s'y fondre à nouveau. Alternances d'apparition / disparition où chaque énonciation anonyme, chaque petit motif, pictural ou mélodique, semble correspondre à ce que Hofstader nomme « figure récursive » :

> « le fond peut être considéré de plein droit comme une figure. Ce type de figure est généralement créé de manière volontaire par l'artiste. Le préfixe « ré » de « récursif » indique que le premier plan et l'arrière-plan sont tous les deux cursivement dessinables ; la figure est donc doublement cursive » (*GEB*, p.81).

Ce procédé est rendu célèbre par de nombreux dessins d'Escher : dans les « remplissages » et autres « pavages », il n'y a pas de hiérarchie figure / fond. De même dans *La Colmena*, la voix du « narrateur » (si tant est que l'on puisse encore le nommer ainsi) prend place parmi et au même titre que la voix des multiples énonciateurs anonymes. Et ce qui reste non-dit dans une énonciation anonyme peut surgir à tout moment à travers un autre énonciateur. Également dans la fugue de Kandinsky, les limites de chaque motif constitutif de la figure d'ensemble participent du contour

d'autres motifs. Espaces positif et négatif forment un tout complémentaire, formellement et sémantiquement indivisible, à l'image du couple sujet / contre-sujet en musique : figure / contre-figure, ou « figure / figure » pour reprendre l'exemple de Hofstader :



Fig.10 *Figure-figure,* Scott E. Kim (1975) [214]

En musique, on peut parler de figures et de pièces récursives dans le cas où l'on ne fait pas la distinction entre la mélodie (figure) et l'accompagnement (fond) - contrairement à la plupart des pièces musicales, où une voix domine. Néanmoins, nous avons vu que le propre de la musique contrapuntique était justement de donner une importance égale à toutes les voix, y compris les voix intermédiaires. En effet l'écriture dite « horizontale » signifie que toutes les voix suivent en permanence un cheminement mélodique cohérent et individuel. Dans le cas de la fugue, l'enveloppement du sujet dans la densité contrapuntique illustre *musicalement* l'idée de figure récursive. De plus, toutes les voix prennent tour à tour le rôle de figure et de contre-figure, parce que le sujet passe obligatoirement par toutes les voix. On peut signaler ici une convergence : dans la densité contrapuntique d'une fugue musicale, comme dans l'épaisseur dialogique de la voix textuelle de *La Colmena*, l'aménagement des entrées des voix est primordial pour maintenir une densité constante mais toujours renouvelée, un équilibre et une égalité entre les voix. C'est un véritable travail de « montage ».

[214] Créé par l'artiste dans le cadre d'un travail scolaire. Reproduit pour la première fois par Douglas Hofstadter dans *Godel, Escher, Bach*, p.79. On trouve aussi ce dessin sous une forme dynamique sur le site internet de l'artiste : http://www.scottkim.com/inversions/gallery/figure.html.

Revenons au texte de *La Colmena* pour relancer le questionnement à partir de cette dialectique de l'un et du multiple. Il faut voir que dans chacune de ces situations de polyphonie textuelle, ce sont en réalité de véritables dialogues qui transparaissent. Ainsi, même quand il ne s'agit pas de dialogues marqués par des tirets, la voix textuelle porte la trace ou le souvenir d'une situation orale polyphonique (comme dans l'incipit autour du personnage de Doña Rosa) - que l'on pourrait d'ailleurs retranscrire sous forme de dialogue, comme le note C.Boix. Par ailleurs, la présence de marques d'interlocution et autres formes d'altérité, au sein de l'unité de la voix du « sujet », s'introduit jusque dans les monologues des personnages. Par exemple, le monologue intérieur de Martin (p.188) nous présente sa pensée en action, prise sur le vif : il y a reprise de la voix d'autrui (marquée par l'usage de guillemets) mais aussi du dialogue de sa pensée avec elle-même. Ainsi le dédoublement des voix, parfois contradictoires, la polyphonie, l'Autre, la pluralité sont ancrés dans le dispositif énonciatif et ce, jusque dans l'image que le texte nous renvoie de l'être personnel.

Nous avons choisi *La Colmena* parce que ce roman permet de soulever un certain nombre de questions que nous devons affronter pour nous rapprocher de notre fugue. La voix textuelle y est l'expression du bruissement de cette ruche qu'est par analogie la ville. Ainsi, le simulacre littéraire de la polyphonie à tous les étages confère à l'œuvre et à la voix narrative un éthos[215] caractérisé par le dialogisme. Est-ce là une caractéristique de la fugue ? Gabriel Bauret, dans sa thèse de doctorat, rappelle que :

> « la polyphonie signifie que deux, trois ou quatre voix « marchent » ensemble, ou bien fuient mais jamais exactement dans le même sens, ni parallèlement. Elles peuvent alterner, c'est-à-dire qu'elles ne « jouent », ne « parlent » plus en même

[215] Rappelons que l'ethos est l'« image du locuteur que le récepteur reconstitue sur la base des images discursives que le premier donne de lui-même » : Boix, polycopié sur « la voix textuelle », note de bas de page p.27. Voir aussi Barthes, « L'ancienne rhétorique », Revue *Communications* n°16, Seuil, 1970. p.212 : *éthé*, les caractères, les attributs de l'orateur : « je dois signifier ce que je veux être pour l'autre ».

temps ; elles se répondent. Il peut s'agir alors d'un dialogue »[216].

Dans son livre sur *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, André Pirro résume ainsi les propos de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), le premier biographe de Bach :

> « Il considérait les voix musicales comme étant des personnes formant une société fermée, qui s'entretenaient ensemble. Etaient-elles trois ? Chacune pouvait quelque temps garder le silence, et écouter les autres jusqu'à ce qu'il lui plût à elle-même de parler à propos »[217].

D'après Pirro, Bach avait coutume de comparer l'écriture à plusieurs voix, « ce dialogue bien réglé des voix » avec « la conversation pleine de mesure des "honnêtes gens" ». Selon lui cette comparaison, qui s'applique si justement aux mélodies qui se répondent et dialoguent en propos communs, se taisent pour que d'autres parlent à leur tour, ou les accompagnent comme d'un murmure d'assentiment, cette comparaison qui, selon Pirro, se rapporte si bien à la tournure allégorique de l'esprit de Bach, elle lui vient des vieux maîtres : Pedro Cerone affirmait que les voix doivent s'entretenir avec courtoisie, parler quand il le faut et se taire à propos, comme quatre « *hombres de buena rajon* ».

Si la musique contrapuntique peut être comparée à un dialogue, y a-t-il pour autant dialogue réel ? La fugue est-elle dialogique ou monologique ? Autrement dit, chemine-t-on de l'un vers le multiple, ou du multiple vers l'un ? Le dialogue suppose l'écoute et le respect des autres voix, mais aussi l'opposition, le conflit : on ne connaît jamais l'issue d'un dialogue par avance puisque que l'on doit rester ouvert à l'altérité et donc accepter de se laisser transformer à l'issue du dialogue. Nous allons voir que c'est à cette problématique que nous confronte Claire Pégon dans sa lecture fuguée des romans d'Ishiguro.

---

[216] G. Bauret, *Essai de description de l'Art de la Fugue de Bach*. p.48.
[217] A.Pirro, *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (Édition De Paris 1907 ; Minkoff reprint Genève 1973). p.400.

E. L'autobiographie fuguée : la fugue d'un sujet unique ou les dérives du sujet ishigurien

Dans la perspective qui est la nôtre - l'objectif étant de faire apparaître la fugue comme un « art du soi » - il est probable que l'autobiographie littéraire soit un domaine privilégié. Cependant, il ne s'agit pas d'affirmer que toute autobiographie est une fugue, loin s'en faut. Quelle serait la spécificité d'un art autobiographique de style fugué par rapport à l'autobiographie classique ? Considérons l'ouvrage de Claire Pégon, qui traite de *L'art de la fugue chez K. Ishiguro* (Presses Universitaires du Mirail, 2004). Comme point de départ, Pégon pose l'hypothèse d'un lien direct entre d'un côté, le discours musicologique du « monothématisme » de la fugue (et son « unité » corrélative) et de l'autre, un certain type de narration qu'il faut caractériser. C'est donc à partir d'une conception de la fugue musicale où la diversité se résorbe dans l'unité (posture que nous avons défiée dès notre introduction), qu'elle caractérise le « sujet » des romans de Kazuo Ishiguro : il s'agit d'un « sujet aliéné de l'expérience de sa propre subjectivité » (Pégon, 2004 : 33). Selon elle la polyphonie, qui n'y est que « de surface », cache une monophonie auto-référentielle et même obsessionnelle.

Prenons l'exemple de la voix narrative dans *The Remains of the Day* (1989), roman dont le personnage principal se nomme Stevens. A première vue, il est possible de schématiser les choses très simplement : il y a le « je narrant » du Stevens narrateur, il y a son homologue voyageur, « je narré » (c'est-à-dire représenté : sujet plus ou moins objectivé et plus ou moins distant) dans un passé (très) proche, et enfin le Steven majordome, son double dans le temps, « je narré dans divers passés lointains ». Mais en

réalité, ces catégories sont inadéquates car nombreuses sont les porosités, les ambiguïtés et les dédoublements de la voix narrative. Ce problème est lié à la question de la représentation de la temporalité de cette vie et au recoupement des différentes périodes temporelles : le narrateur ne présente ni « une reconstitution fidèle et précise d'un temps passé ni un travail de la mémoire, mais une construction de son expérience subjective du temps telle qu'il se la figure dans le portrait qu'il brosse de lui-même » (Pégon, 2004 : 42).

Ainsi Claire Pégon oppose le « sujet d'écriture fuguée » au dispositif de clivage binaire du « je narrant » et du « je narré », typique de l'autobiographie. Ce « clivage bipartite », qui s'effectue d'ordinaire par le truchement linguistique de « débrayages actantiels » signalant la séparation entre sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, présente une fixité présupposant l'instance stable, mûre et réfléchie du « je narrant », narrateur de sa vie *a posteriori*. Or ici dans le cas de cette autobiographie fuguée, nous sommes confrontés non pas à un clivage bipartite

> « comme deux cercles finis, distincts et homogènes occupant deux espaces fixes (…) mais à deux cercles l'un dans l'autre, **le plus petit qui, dans un renversement complet de la logique de la mise en abyme**[218]**, ne cesse de déborder dans le plus grand** qui l'entoure mais qui est soumis irrévocablement aux limites, contours et définitions du **schéma originaire**, qui est, lui, **une figure fuyante** » (2004 : 41).

C'est ainsi que Claire Pégon peut parler d'une narration « qui délie tout homogénéité pure du je narrant comme du je narré » et qu'elle identifie dans les romans d'Ishiguro un « brouillage entre discours et diégèse », une « mouvance » entre niveaux diégétiques, ou encore un « cadre énonciatif furet ». Nous proposons de représenter les trois cas de

[218] Il s'agit d'un niveau de communication entre niveaux narratifs de type « ascendant », qui n'est que très rarement relevé par la narratologie. Cf « Les procédés de mise en abyme et de pseudo-diégèse : *Beatus Ille* d'Antonio Munoz Molina », K. Meyer-Minnemann et S. Schlickers. *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*, J. Pier (ed.), Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp.303-315.

figures évoqués dans la citation précédente de manière schématique afin de bien les distinguer :

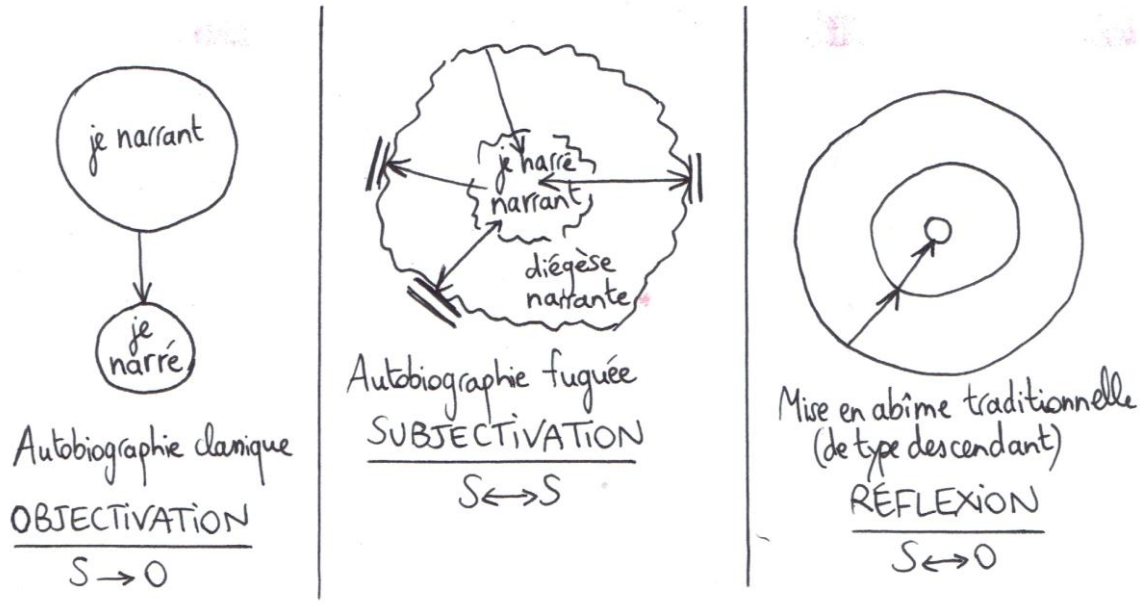


Fig.11 *Trois types d'économie narrative*

L'« art de la fugue » ménage donc, comme le décrit Pégon, des voies de communication originales entre le « je narrant » et le « je narré ». Le sujet autobiographique, au lieu de se représenter dans le passé, se présente dans l'acte narratif, à travers la représentation de ce passé : il se met en scène au présent, au travers du souvenir. Deux tendances contradictoires coexistent dans cet art de la fugue : la dynamique centrifuge d'un « je narré » se rapprochant du présent de narration presque jusqu'à se heurter aux limites et à la temporalité de l'instance englobante du « je narrant », « je narrant » qui est, lui, caractérisé par une dynamique centripète (tourné vers lui-même et non vers l'autre de lui-même en lieu et place d'un « je narré » réellement distinct de lui). Les contours ondulés, dans notre schéma, signent la mobilité (voire l'indétermination) de cette « figure fuyante » qui représente l'économie narrative en fuite ou en fugue.

Dans son étude, Claire Pégon identifie des exemples où le je narrant devient presque aussitôt narré : « le sujet ishigurien ne cesse de **se mettre en diégèse** là où il parlait comme un sujet dit narrant, et de projeter un ou même plusieurs passés dans lesquels il est censé être narré, donc fixe » (2004 : 40). A l'inverse, on trouve des exemples où le je narré « ne cesse de **se référer à l'autorité narrante** dont il n'est pas censé, en tant que je narré, soupçonner l'existence » (2004 : 39). Ces ambiguïtés sont particulièrement visibles à travers l'articulation et la perméabilité des niveaux d'énoncés (le discours direct étant d'ordinaire attribué au sujet narré tandis que le discours indirect porte la marque du sujet narrant). Ainsi Pégon parle de « je narré narrant » et de « diégèse narrante » : contradictions dans les termes ? Pas si l'on considère que les interventions du « je narrant » servent « non à ancrer les propos rapportés dans la diégèse, mais à les soumettre à un processus conjecturé de retravail dans l'extradiégèse » (2004 :41).

Le « retravail » évoque une chasse ou une dynamique de fuite et de poursuite entre des instances narrantes et narrées qui ne sont jamais établies de manière fixe : il y a seulement des stratégies locales de mise en fonction de l'une par l'autre et de réajustement constant. Cette dynamique tend vers la fusion du sujet narré et du sujet narrant dans une coïncidence impossible n'en demeurant pas moins l'horizon d'un désir qui, bien qu'inassouvi, renouvelle les configurations d'une économie narrative qui s'appréhende ainsi comme essentiellement et perpétuellement mobile : c'est la narration même qui vit - ou *qui fugue*. Ainsi le sujet fugué est un sujet d'écriture qui s'écrit *entre* les lignes, dans un glissement constant : entre diégèse et extradiégèse, Pégon évoque une catégorie intermédiaire, celle de « pseudo-diégèse » (le « niveau pseudo-diégétique » désigne chez Genette « un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au

niveau premier et pris en charge, quelle que soit la source, par le héros-narrateur »[219]).

Claire Pégon affirme que l'économie narratologique du récit relève d'une « stratégie narrative de fuite » (Pégon, 2004 : 49) révélant que le « je » cherche à fuir sa propre narration. La scission de l'instance narrative tient alors du « je lyrique » qui est autant *sujet de* sa propre narration que *sujet à* (ce qui signale une tendance à la passivité, voire le fait de subir quelque chose). En effet Stevens est *sujet à* des surgissements de souvenirs plus ou moins intempestifs et envahissants :

> « je vois que **je me laisse obnubiler par** ces souvenirs, et c'est peut-être un peu sot » ;
>
> « ces temps derniers, à vrai dire, je me suis trouvé de **plus en plus enclin à me laisser aller à** ce genre de réminiscence » ;
>
> « un souvenir, en particulier, **m'a préoccupé toute la matinée** »[220].

Ces évocations involontaires du passé, qui prennent effectivement parfois la forme d'une obsession ou du moins d'une errance du souvenir (« **je ne parviens pas à empêcher** mon esprit de **revenir** toujours **errer** sur les **mêmes** chemins » p.232) provoquent un état de « confusion », ou de « préoccupation » (euphémisme ?). De plus, il semble que Stevens est sujet à des défaillances de mémoire, qui se confondent avec une tendance à manipuler plus ou moins volontairement le souvenir (par exemple, s'il a « du mal à [se] rappeler précisément ce qu'[il a] entendu », c'est parce que les portes étaient trop épaisses[221]) - ce qui peut s'apparenter à de la mauvaise foi. Finalement, force est de constater que Stevens est surtout en proie à un désir, inavoué, d'avoir été autre qu'il n'a

---

[219] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.249. Claire Pégon regrette que cette troisième catégorie de répartition diégétique ait été « évincée de la narratologie « pure et dure » par la suite, peut-être en raison de son aspect furet qui s'opposait aux définitions nettes par ailleurs » (Pégon, 2004 : 42).

[220] *Les vestiges du jour*, Kazuo Ishiguro [*The remains of the day*, 1989], traduit de l'anglais par Sophie Mayoux, Calmann-Lévy, 2001 pour la traduction française. p.80, p.181, p.232.

[221] *Les vestiges du jour*, 2001 : 111.

été (Pégon parle d'un « je bis » désiré). Le retravail du souvenir s'apparente à une tendance à la réécriture de l'histoire (qui affecte également la grande Histoire, à laquelle l'histoire personnelle de Stevens est indirectement liée).

A un autre niveau, la stratégie de fuite se traduit par l'usage répété que fait Stevens du pronom personnel « on » (p. 79, 158, 169, 176, 232) alors qu'il se met en scène en train de s'exprimer en son nom propre. Par exemple, dans un dialogue où il s'adresse à Miss Kenton et qu'il doit assumer ses actes passés : « Naturellement, on désapprouvait les renvois. On aurait supposé que cela allait de soi » (*Les vestiges du jour,* 2001 : 169). Il s'agit d'un « on » de désengagement (pour ne pas dire « je ») autant que le signe d'un effort du sujet qui tente, certainement sans y réussir, de se rassembler c'est-à-dire de s'affirmer par-delà les conflits intérieurs qui l'assaillent. Ailleurs, l'usage du « on » lui permet de se nier en tant que sujet qui pourrait être en proie à des désirs autres que professionnels : « en fait, il faut bien le reconnaître, il est indéniablement possible que l'on ait antérieurement, peut-être parce qu'on aurait pris ses désirs professionnels pour des réalités, exagéré les indices qui révèleraient chez elle une telle aspiration » (*Les vestiges du jour,* 2001 : 158). La métaphore de la fuite désigne-t-elle une forme particulière de vécu psychologique ?

Pour l'instant, nous avons considéré la fugue comme un dispositif d'échange entre instances narrante et narrée, comme un jeu sur la perméabilité et la mobilité des frontières à l'intérieur d'un « soi » de l'œuvre où se superposent différentes temporalités. Dès lors, c'est le réel même qui semble fuir :en effet s'il n'y a pas d'instance narrative stable, comment attester de la fiabilité du réel ? Par conséquent le statut du réel, sa représentation, ou plutôt la capacité du roman à le représenter, sont mis en cause - ce qui est particulièrement visible dans le rapport du personnage à son passé. Par exemple, toujours dans *The Remains of the day*, en l'espace de cinq pages, le narrateur évoque

trois fois le même épisode en le modifiant à chaque fois : la première fois, dans un dialogue, Miss Kenton parle de la « signification globale » des « erreurs anodines » commises par le père de Stevens ; la seconde fois, Stevens met en doute le fait qu'elle ait pu prononcer cette phrase (qu'il prend à son compte) ; et enfin la troisième fois, c'est dans la bouche de Lord Darlington que ces paroles sont prononcées (*Les vestiges du jour*, 2001 : p.71, 72, 75). Qui a dit quoi ? La fuite du réel tel que représenté dans l'œuvre apparaît comme la conséquence de la fuite du sujet, un sujet incertain, au passé flou et indéterminé. Ainsi dans le roman, on trouve beaucoup d'expressions qui nuancent, corrigent ou même minent la fiabilité du récit :

> « A vrai dire, **je ne suis pas sûr** que ces noms soient exacts » (p.48) ;
>
> « Mais en y repensant, je ne suis pas sûr que (…) à y mieux réfléchir (…) » (p.71) ;
>
> « Autant qu'il m'en souvienne (…) » (p.80) ;
>
> « Mais, ayant poussé ma réflexion plus loin, **je crois que j'ai pu faire à ce sujet une légère confusion** » (p.233) ;
>
> « [la raison] je ne me la rappelle pas bien. J'ai dans l'idée qu'elle (…) mais là encore, **je confonds peut-être** avec (…) mais **il se peut que je m'embrouille** en croyant que (…) » : il y a là véritablement « mise en diégèse » de l'acte narrant.

En outre, l'évocation du passé repose sur une démarche associative (de l'ordre du processus subjectif) qui signale une relative absence de contrôle, accentuant l'effet « sujet à » : « Maintenant que j'ai évoqué cet épisode, un autre évènement me revient » (p.50). Pégon parle d'« osmoses de souvenirs et d'expression » : à la limite, le souvenir n'a de valeur que dans le présent qui l'exprime. Ce qui est narré finalement, ce n'est pas tant l'évènement passé que l'*effet* de la remémoration ou, quand celle-ci est mise en échec, l'effort pour se souvenir. Ainsi, le sujet ishigurien parait *assujetti* au passé, d'où la tentative inverse de s'ancrer dans un présent : par exemple, on peut trouver, dans un seul

paragraphe, « me voici assis », « je suis installé à présent », « actuellement » (p.149). Le passé, lui, paraît entièrement *assujetti* au présent de son énonciation. Par conséquent, ni l'autorité narrative ni le passé ne semble acquis : il y a (ré)investissement d'une subjectivité en actes dans le surinvestissement du passé. « Le réel, dans le roman ishigurien, n'est pas à notre sens non-discursif ou non-prédicatif ; **il ne va pas de soi, au contraire, il en vient** » (2004 : 43).

Le « sujet de fugue » désigne-t-il le personnage, le « narrateur dans tous ses états » (selon la formule de Claire Pégon), un cadre énonciatif, un dispositif textuel de fugue ? Si du fait de la mise en doute du réel, nous serions tentés d'ignorer la « forme secondaire » du roman c'est-à-dire de nier l'existence d'un « je » empirique (avec ses problématiques psychologiques) auquel la narration renverrait, si d'autre part le « sujet » n'est pas une entité fictionnelle instituée selon le modèle classique de la représentation d'un personnage romanesque par un narrateur qui s'en distingue pour nous assurer de son objectivité, ne peut-on pas dire que, dans ce roman, le « sujet de fugue » n'est pas localisable, et donc qu'il n'est même pas une entité du tout, qu'il n'y a que des « états » subjectifs ? Ces états du sujet se manifestent-ils dans l'expérience linguistique de rapports multiples, qui peuvent exister au sein de la configuration polyphonique d'un énoncé conçu comme une représentation théâtrale, comme un jeu de masques entre énonciateurs fictifs[222] permettant, dans le cas d'une autobiographie, le surinvestissement du « je », dans une superposition d'engagement et de désengagement au sein d'une voix narrative qui ne masque pas toujours sa fragmentation[223] ? Le sujet ishigurien ne serait-il

[222] On se rapproche ici de la théorie de Ducrot selon laquelle l'énoncé met en scène plusieurs énonciateurs. Cette théorie, qui met en cause l'unicité du sujet parlant, permet de découvrir certaines dimensions cachées dans les replis linguistiques de la voix textuelle et de donner une signification nouvelle à la notion d'acte de langage. Cf « Théorie polyphonique de l'énonciation », O. Ducrot, *Le dire et le dit* chap.8 (1984, p.171-233).
[223] Ce conflit interne est évident dans l'usage du pronom personnel « on » que nous avons mentionné.

qu'un sujet d'énoncés ou un être de discours ? Le « sujet de fugue » n'est-il qu'un sujet d'écriture et la fugue, qu'une capacité de l'écriture à se (re)présenter elle-même ? Nous verrons que c'est ce que pratique Laporte dans son entreprise de fugue qu'il nomme « biographie de l'écriture » et qui apparaît comme le versant *radicalement impersonnel* de l'autobiographie fuguée.

Pour l'instant dans notre cas précis, il faut poser la question suivante : y-a-t-il quelqu'un derrière le sujet ishigurien ? Autrement dit, est-il un sujet personnel ? Dans le roman autobiographique ishigurien, on remarque que bien souvent le vécu psychologique, qui donne ordinairement toute sa chair au sujet d'écriture, tend à être évacué. Par exemple dans *The remains of the day*, la teneur évidemment affective de la relation avec Miss Kenton est, au-delà de quelques aveux passagers et plutôt incontrôlés, complètement éclipsée sous des motifs professionnels, ce qui donne une coloration humoristique aux dialogues entre ces deux personnages et un effet grotesque au surinvestissement dans la cause professionnelle du voyage entrepris par Stevens. En effet, évoquer des sentiments intimes paraît indécent et contraire à la dignité dont doit faire preuve un majordome. Ainsi Stevens considère qu'il est inutile de prendre en considérations les sentiments (« il ne semble pas vraiment utile de se lancer dans de grandes spéculations » ; « à quoi bon, là encore, me perdre en spéculations interminables »[224]). Et s'il y a débordement au-delà de l'acceptable, il cherche à se justifier :

> « Mais je vois que **je m'abandonne plus qu'il ne convient à l'introspection**, et qui plus est, sur un mode morose. Cela est sans doute lié à l'heure tardive, et au caractère éprouvant de ce que j'ai subi hier soir »[225].

Cet évitement du soi, du vécu subjectif, relève-t-il du problème psychologique ou de la

[224] *Les vestiges du jour*, 2001, p.158 et 198.
[225] *Les vestiges du jour*, Kazuo Ishiguro, 2001, p.198.

déformation professionnelle ? Selon Stevens, la « maîtrise de soi qui est le propre des Anglais » (*ibid*, p.54) est la clef de la dignité qui définit le vrai « butler » : « les grands majordomes sont grands parce qu'ils ont la capacité d'habiter leur rôle professionnel, et de l'habiter autant que faire se peut ; ils ne se laissent pas ébranler par les évènements extérieurs, fussent-ils surprenants, alarmants ou offensants » (*ibid*, p.53). Ainsi pour Stevens, le véritable professionnalisme ne relève pas du jeu de masques ou de la pantomime : c'est dans la nature même du « grand majordome » que de ne pas laisser paraître le « personnage privé ».

Dans ce roman les dialogues, qui laissent échapper quelques « fuites » à travers les paroles d'autres personnages, sont les seules fenêtres ouvertes sur un tableau plus objectif du personnage / narrateur, dans la mesure où ce dernier y exerce une moindre emprise (le discours direct est a priori moins sujet à manipulation que la narration subjective). Par exemple à la fin du roman, c'est à travers les mots de l'homme inconnu à qui il se confie que l'on apprend que Stevens pleure : « Mince, alors, mon pote. Tenez, vous voulez un mouchoir ? » (*ibid*, p.265). Cette situation rappelle la scène de pleurs, toute aussi inavouée, de la page 123 (Lord Darlington lui dit : « Vous avez l'air de pleurer »). Ailleurs, Miss Kenton déplore un manque d'authenticité ou de spontanéité : « Pourquoi, Mr. Stevens, pourquoi, mais pourquoi faut-il toujours que vous *fassiez semblant* ? » (*ibid*, p.169). A quoi Stevens répond, considérant que la conversation prend une « tournure ridicule », qu'il n'est pas certain de comprendre la question. Ou encore, quand Miss Kenton le prévient (dans un dialogue au discours direct) qu'elle va sortir pour passer la soirée avec l'homme qui, lui annonce-t-elle, l'a demandée en mariage, la narration reprend son cours et le narrateur raconte qu'il s'occupe d'autres affaires, quand soudain Miss Kenton surgit : « Croyez-vous qu'en suscitant un tel remue-ménage dans la cuisine, et en piétinant dans tous les sens devant ma porte, vous allez me faire changer

d'avis ? » (*ibid* : 237). Evidemment, Stevens trouve des justifications professionnelles et feint de ne pas comprendre, mais nous lecteurs, savons à présent qu'il est pour le moins préoccupé par cette histoire. En outre, si l'on suit l'interprétation de Pégon et l'image de la fugue qu'elle véhicule, on se demande si la fugue n'est pas finalement une fuite, c'est-à-dire une stratégie d'évitement, non seulement du soi (des sentiments) mais aussi du réel (une façon de ne pas affronter la réalité) :

> « il me semble que **ma conduite bizarre** peut s'expliquer de façon très plausible par un **désir d'éviter tout risque** d'entendre d'autres absurdités sur le compte de sa Seigneurie (…) en faisant des mensonges inoffensifs, je choisissais le moyen le plus simple **d'éviter une situation désagréable** » (*Les vestiges du jour* : 144).
>
> « Mais je vois que je m'égare quelque peu dans ces vieux souvenirs. Je n'en avais jamais eu l'intention, mais d'un autre côté, sans doute n'est-ce pas une mauvaise chose que d'**éviter ainsi de me laisser préoccuper à l'excès** par les évènements de la soirée » (*ibid* : 175).

Ici la remémoration apparaît en effet comme un moyen de fuir hors de la réalité. Le souvenir est ici doté d'une efficacité cruciale, presque salvatrice : il permet d'éviter le présent. Dès lors, s'agit-il de narrer plutôt que de vivre ? La réflexivité dont fait montre le dispositif énonciatif de l'œuvre est-elle contrebalancée par le déni d'intimité du personnage ? Le « sujet d'écriture fuguée » se montre-t-il pour mieux se cacher ?

« Mises en diégèse » de l'acte narrant, ou procédé contraire (quand « les souvenirs portent à tout moment les traces de leur mise en récit opérée par le sujet narrant », 2004 : 43), par exemple :

> « Certes, il convient de se rappeler que dans la lettre de Miss Kenton – **lettre que j'ai relue hier au soir, je le signale au passage, avant d'éteindre la lumière** –

aucune formulation explicite n'indique sans ambiguïté qu'elle souhaiterait retrouver son ancienne place » (*Les vestiges du jour*, 2001 : 158).

C'est sur la monstration de ces opérations constitutives que repose ce que Louis Marin nomme fonction présentative ou opacité réflexive de la représentation : c'est l'« effet sujet » de l'œuvre qui « se pense ». Selon nous, ce que Claire Pégon décrit comme un art de la fugue romanesque rejoint la fonction d'auto-présentation de la représentation[226]. Dans sa façon de (se) représenter, le sujet ishigurien autobiographique se présente : sous quelle(s) forme(s) ? Le « je » écrivant est un « sujet de fugue » ou plutôt un *sujet en fuite*, dans la mesure où il fuit le seuil d'identification au « moi » notamment par sa non-présence à soi et son refus d'accéder à une identité véritablement personnelle. Si l'art de la fugue relève de la (re)présentation de soi, s'agit-il d'un véritable sujet, ou n'y a-t-il que le soi de l'œuvre ? Dès lors qu'elle se présente, la narration se met non seulement en scène mais aussi en jeu, en fugue, mais aussi en péril : cela n'entraine-t-il pas une déstabilisation de la figurabilité même du sujet et donc à l'horizon, n'y a-t-il pas perte du sujet au profit du dispositif réflexif de l'œuvre seule ? Où s'achève cette lutte intestine qui met le narrateur « dans tous ses états » ? Comme nous allons le voir, on peut se demander si les « états » du sujet ishigurien n'incluent pas un état quasi-pathologique (que l'on pourrait rapprocher de la psychopathologie de fugue, dont nous parlerons dans la troisième partie de notre étude).

Selon Claire Pégon, l'authenticité du caractère polyphonique de la fugue musicale n'est pas compatible avec son monothématisme. A partir de cette affirmation, elle peut alors affirmer la possibilité d'un sujet d'écriture fuguée en niant tout dialogisme :

> « Il ne peut y avoir dialogue s'il n'y a pas possibilité de réponse. Or, si le « je narrant » peut répondre aux propos tenus par son homostase dépeinte comme

[226] Voir les articles de Louis Marin sur la littérature, notamment *L'écriture de soi*, PUF, 1999.

> acteur sur une scène du passé, ce dernier ne peut que répondre du discours narratorial. De fait, la division binaire s'effondre en raison des échecs d'objectivation. L'économie narrative part du principe de scepticisme, devenu lieu commun, envers la stabilité de l'identité, la véracité de l'introspection, l'unité du sujet, l'authenticité de la mémoire, la narratabilité de la vie et la possibilité de traduire l'expérience en mots. **Le résultat inattendu, bien loin de cette mort du sujet si souvent prédite, est une liberté illimitée acquise par le sujet origine, unique et unifié.** Le sujet-origine Stevens comme narrateur ne s'efface jamais des états antérieurs de son moi, **il ne s'objective pas, mais au contraire il réinvestit subjectivement son personnage fictif, passé** (…) En fait le narrateur nous rappelle inlassablement que l'on n'échappe jamais au domaine de son dire, ni à une configuration clairement façonnée de son passé » (Pégon, 2004 : 45).

Ainsi selon Pégon il n'y a pas de dialogisme et nous n'avons affaire qu'à des « **homostases du même** », à un « sujet ramifié mais **unique, malgré une fragmentation d'apparence** » (*ibid* p.46). La scission de la voix narrative ne donne que l'illusion de l'opposition et de l'altérité. Il y a en réalité autoréflexion d'un ego enfermé dans sa vision « monoculaire, restreinte et unidimensionnelle [dont le héros ishigurien semble frappé] ». Les dédoublements du narrateur renverraient à une instance singulière et originaire qui contrôle tout : il s'agit d'un « **égocentrisme narratif** où un narrateur depuis son « **isolement monologique** » peaufine sa fiction ». C'est ainsi que le sujet, ou l'instance singulière qui se présente dans le texte en pratiquant un certain « art de la fugue », se protège des « contre-récits d'autrui ». A la limite même, Pégon engage un désir de vengeance de la part du majordome : « Pour inféodé qu'il soit en tant que majordome, Stevens narrateur assoit son **autorité asservissante** sur le domaine du récit » (*ibid* : 46). Pégon suggère ici des voies de communication entre la rhétorique de l'œuvre et la

psychologie du personnage, mais nous réservons l'approfondissement de cette question pour la troisième partie de notre étude. Néanmoins, on peut d'ores et déjà remarquer que l'inauthenticité du personnage, dévoilée dans le reproche que lui adresse Miss Kenton, est à l'image de cette illusion d'un *ethos* dialogique de l'œuvre, mis en place par une polyphonie de surface.

Si dans *La Colmena*, les différentes voix étaient démarquées mais non identifiables, ici elles sont identifiées (les différents « moi » de Stevens selon les époques) mais finalement les démarcations s'effacent derrière l'ombre d'un sujet unique : « Ce jeu de combinaisons contrapuntiques entre les voix narratives comme variations à partir du même revient ailleurs dans la fiction d'Ishiguro comme **marqueur d'un monologue obsessionnel** » (Pégon, 2004 : 47). Ou encore : « la figure de soi que l'on devrait prendre pour un je narré, représenté, relève en fait d'un « je bis », désiré (…) dans un **dialogue monologisant que le je narrant s'offre avec lui-même** » (*ibid* : 50). Les scènes du passé portent les marques d'un travail de contrôle qui mine toute référentialité extérieure : ces scènes sont toujours réinvesties subjectivement, c'est-à-dire recomposées, ce qui confère au sujet une omnipotence certaine, qui n'offre du réel que l'illusion ou le désir. La polyphonie est avortée au profit d'une rhétorique de l'autodiégèse où le jeu des narrateurs supposés se narrer ne consiste, selon Pégon, qu'à « contrôler le jeu des distances et des pluralités à l'intérieur d'un sujet » (*ibid* : 56). L'altération, qui affecte le sujet comme effet du temps, ne prend jamais les traits de l'altérité radicale. Même la Grande Histoire est assujettie à la temporalité subjective : il n'y a qu'« unité intérieure du **moi-pour-moi** » (*ibid* : 63).

Sous couvert de défaillances de la mémoire ou autres détails psychologiques qui inciteraient à s'interroger sur la santé mentale du personnage, selon Pégon il y a un désir de toute-puissance dans cette instance de contrôle qu'est le sujet d'écriture. L'extrême

degré de contrôle que ce dernier exerce sur la (re)composition de sa vie rappelle par ailleurs le contrôle permanent que le compositeur doit exercer sur la matière musicale, notamment dans le cas de l'écriture d'une fugue (musique réputée difficile à écrire et à jouer, qui ne s'improvise pas). Pour ce qui est du roman et du sujet ishigurien, qu'il s'agisse d'amnésie plus ou moins longue, de déni plus ou moins systématique, ou d'un délire de toute-puissance, on voit dans ce roman poindre l'hypothèse de la fugue comme psychopathologie. Dans tous les cas, elle apparaît dans cette interprétation dans un sens beaucoup moins noble (notamment comme une stratégie d'évitement).

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette hypothèse, mais pour l'instant considérons un autre exemple littéraire, qui porte le titre *Fugue*, du philosophe et écrivain français Roger Laporte. La référence musicale est confirmée par l'apposition de la définition de la fugue musicale (issue du *Dictionnaire Robert*) après la dédicace « à Jacques et Marguerite Derrida ». Pour le reste, il n'est jamais frontalement question de musique dans ce triptyque littéraire paru dans les années 1970[227]. Et pourtant…

[227] *Fugue, biographie* paru chez Gallimard en 1970. *Fugue. Supplément*, biographie, Gallimard, 1973. *Fugue 3*, Flammarion, 1976. Pour ce qui est de la présence thématique de la musique, il n'y a que la métaphore du jeu de violon dans les dernières lignes du livre de 1973.

F. *Fugue, biographie* : écrire la vie de l'écriture, ou la fugue comme réflexivité du langage

Kupka au début du 20ème siècle[228], Louise Bourgeois au début du 21ème siècle[229] ou, pour ce qui est de la littérature, Roger Laporte dans les années 1970 : la fugue se pratique en série. C'est là un destin largement inscrit dans le recueil musical de l'*Art de la Fugue,* au statut quasi-mythique, qui signe peut-être la quête infinie d'une impulsion toujours renouvelée pour la fugue. Cette impulsion, qui semble se nourrir d'elle-même jusqu'au plus profond de l'œuvre, fait naître en celle-ci un processus qui semble perpétuel, auquel seules la mort ou la ferme volonté de l'artiste peuvent mettre fin (ce qui s'apparente peut-être à l'aveu d'un échec), comme si fugue durait tant qu'il y a la vie. Quoi de plus naturel pour une étude sur « la fugue » et le « sujet » que de considérer l'œuvre de celui qui a passé sa vie à écrire sa « biographie », comme Bach musicien a passé sa vie à parfaire son art de la fugue ? Dans le cas de Laporte comme de Bach, il semble que seule la mort a eu le pouvoir de mettre un terme à ce projet démesuré, à cette quête infinie.

Bach a composé des centaines de fugues au cours de sa vie. Sa dernière œuvre au titre posthume, *Die Kunst der Fuge,* célèbre recueil de fugues qui portent toutes le titre de « Contrapunctus », s'affirme avec évidence en dehors de tout système utilitaire : il n'est pas commandité, il n'est pas voué à accompagner le service d'église pour lequel Bach composait la plupart de ses œuvres, il n'est pas écrit pour un instrument en particulier, comme s'il n'était même pas destiné à être joué. Face au mystère de cet acte de composition, certains commentateurs relèvent son caractère didactique et en font la

[228] Kupka peint une série de tableaux et études intitulées *Fugue, Amorpha* et variantes, entre 1912 et 1914.
[229] Les dix-neuf pièces de la série *Fugue*, 2003 (en référence aux dix-neuf « contrapunctus » de l'*Art de la fugue* de Bach).

finalité de l'œuvre, d'autres louent son caractère extraordinairement abstrait, comme si le compositeur était déjà d'un autre monde. Selon nous, la pure gratuité du geste ou de l'acte de composition, qui n'a ici de raison d'être qu'en lui-même, peut être investie d'une portée existentielle.

Face à une telle maîtrise de l'écriture contrapuntique et de la fugue, on comprend que l'analyste qualifie la forme produite de chef d'œuvre, mais la dimension poïétique de la création est également très intéressante car ce recueil est inextricablement lié à la biographie du compositeur. Outre le mythe de son inachèvement dû à la mort du compositeur (inachèvement dramatisé par son fils a posteriori[230]), la gratuité flagrante de l'acte de composition de ce recueil de fugues lui confère une saveur particulière. Le recueil, que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier d'« œuvre-testament », porte la trace d'un moment critique de la vie du compositeur au seuil de cette vie, vie qu'à la limite il symbolise dans son ensemble tant la fugue, style de composition plutôt dépassé du temps de Bach et pas vraiment « utile » à la carrière d'un cantor, est consubstantielle à la vie de Bach. Il y a des « fuguistes nés » selon Glenn Gould : il est certain que la fugue fait le pont entre l'art et la vie tant elle est consubstantielle à la vie de ceux qui s'en saisissent, presque comme si leur vie en dépendait.

Fugue, biographie. Par la juxtaposition des deux mots du titre, Laporte semble suggérer que si cette biographie est celle de l'écriture (en effet écrire la biographie de l'écriture constitue le « projet primitif »), si donc l'œuvre c'est la vie de l'écriture, et que dans une certaine mesure ce qui est à l'œuvre, ce qui s'écrit, c'est la vie tout court (puisque qu'il n'y a que la vie pour s'exprimer dans cette écriture anonyme qui se donne en train de se faire), la fugue c'est la vie ou la vie est fugue. Certes il s'agit là d'une

[230] « Sur cette fugue où le nom de BACH est utilisé en contre-sujet, est mort l'auteur » : phrase apposée par Carl Philipp Emanuel à la fin de la mythique « fugue inachevée ».

induction imprudente et jamais Laporte ne franchit ce pas, certes il ne s'agirait que d'une métaphore, mais d'une métaphore hautement signifiante qui dit aussi bien l'ampleur et l'omniprésence de cette forme d'expression artistique que la portée existentielle et potentiellement aliénante du projet artistique de la fugue. Le texte de Laporte évoque une « rupture » qui « mettrait fin au texte, violence qui bouleverserait ma vie d'homme » (1970 : 38) : qui s'exprime ici ? De quel homme, de quelle vie parle-t-on ? Est-ce celle de l'écriture, de l'analogue textuel de l'« homme », ou parle-t-on de l'homme lui-même, c'est-à-dire de l'auteur qui se cache derrière cette écriture qui se veut anonyme ?

Si Laporte ne dissout pas le caractère ambigu de cette frontière entre l'art et la vie, rendue poreuse par le statut incertain de la « fugue » dans cette entreprise, convenons qu'il y a pour le moins suggestion non seulement d'une analogie entre processus de fugue et vie de l'écriture, c'est-à-dire, si l'on suit le projet de Laporte, entre processus de fugue et mouvement de la vie (ou vie en mouvement ?). Mais le sujet de Laporte n'est ni musical ni existentiel : à travers l'expérience de la vie de l'écriture, ce qu'il questionne avant tout ce n'est pas la vie, ni même la fugue, mais l'écriture. Et pourtant, quand l'écriture se met en échec elle-même en découvrant la force corrosive de la « contre-écriture » qui agit en son cœur même, c'est peut-être l'impulsion musicale de ce dévoilement et de son expression immédiate qui lui confère sa qualité d'authenticité et sa vitalité. Alors, doit-on réellement se demander si c'est la vie ou l'écriture qui fugue, puisque l'écriture est vie ? N'est-ce pas plutôt cette non-coïncidence irréductible entre la vie de l'écriture et son écriture même qui est fugue, au sens de l'allemand « *fuge* » ?

Fugue, biographie est une biographie de l'écriture : vie de l'écriture et écriture de cette vie forment un seul et même projet dans la mesure où cette vie s'écrit en même temps qu'elle se vit. Comment réaliser un tel projet ? Au début du premier volet de

Fugue, Laporte admet l'hypothèse selon laquelle « le jeu même consisterait à écrire le Traité du jeu » (1970 : 13). Au terme de *Fugue, supplément*, après expérience, les tenants et aboutissants de ce projet initial toujours refondé se sont affinés et il s'affirme tel que suit : « Il ne s'agit pas d'écrire un Traité, d'énumérer les opérations qui seraient effectuées par un praticien inconnu dans un autre lieu et dans un autre temps, mais **il faut instituer un texte practico-théorique** » (1973 : 127). Ce projet de fugue n'est donc pas une posture métathéorique, c'est une pratique, qui se situe aux antipodes de l'« immobilité mortelle » (1970 : 38) d'un Traité où la vie se serait, au mieux, fossilisée. Mais malgré toute la bonne volonté, cette pratique d'écriture de la vie de l'écriture se révèle toujours *en différance*, en retard ou en disjonction, avec l'expérience même de cette vie : il y a un « écartement » irréductible, « espacement » incontournable qui mine le projet d'écriture par sa réalisation vitale et instantanée. Alors, qui reste-t-il pour accéder à cette connaissance et en même temps faire l'expérience de cette vie dans son mouvement le plus immédiat ? Est-ce l'écrivain, le scripteur, le « je » du texte, le lecteur ? Y a-t-il même quelqu'un ? Cette expérience est-elle possible ou est-ce un projet voué à l'échec ?

Écrire la biographie de l'écriture pour la connaître, pour savoir ce qu'est au juste « écrire », voilà le projet initial de l'œuvre de Laporte. Mais la connaissance de ce qu'est écrire par l'écriture même est-elle possible ? Ecrire constitue « le seul sujet : ce dont on traite, le seul objet : ce que l'on cherche, et la seule pratique » (Laporte, 1973 : 127). Le sujet, narrateur ou agent du texte, unique personnage s'il en est, fait corps avec le sujet, thème ou problématique de l'œuvre (bien qu'il s'agisse d'une « biographie » à la première personne où donc objet et sujet de l'œuvre sont une seule et même personne, on ne peut parler de narrateur auto-diégétique au sens classique du terme, ni d'autobiographie). Le sujet / objet de l'écriture est l'écriture elle-même, l'écriture qui

questionne sa nature propre, ce qui revient à expérimenter sa nature proprement vitale. « Je mets à la question l'écrivain et son ouvrage » (1970 : 34) : ce « je » scripteur, écrivain et ouvrage à la fois, doit donc se dissocier, se distancier de lui-même pour s'auto-désigner. Laporte nous confronte à un questionnement sur la possibilité de la connaissance de l'écriture, connaissance qui semble n'être atteignable que par l'acte d'écrire, c'est-à-dire par la pleine réalisation d'elle-même et de manière immédiate - ce qui est rentre en contradiction avec la possibilité d'une connaissance, puisque traditionnellement celle-ci implique un critère d'objectivité c'est-à-dire une séparation. Mais entre le sujet et l'objet du texte, il y a la pratique, qui les fait se rejoindre et se séparer à la fois : cette pratique de l'écriture instaure un partage au double sens du terme. Après avoir cerné quelques aspects du mécanisme d'auto-réflexion qui la caractérise et de l'aporie qui la guette, il nous faut maintenant tenter de cerner cette entité qui prend en charge le texte et que nous nommons ici « sujet ».

L'écriture comme sujet de connaissance questionne ici la possibilité d'une connaissance de l'acte d'écrire : c'est dire que le sujet se questionne lui-même. Le projet du texte s'énonce sous la forme d'une question dès le premier paragraphe et à plusieurs *reprises* par la suite, tout au long du texte, comme revient le « sujet » d'une fugue musicale, dans des configurations toujours renouvelées : « Qu'est-ce qu'écrire ? » et la réponse : « écrire m'est inconnu ». « A plusieurs *reprises* » : auto-citations (avec ou sans guillemets, exactes ou inexactes), anaphores et auto-commentaires sont les principaux procédés littéraires qui scandent le texte en lui donnant non seulement son rythme propre, mais aussi son identité singulière - identité pourtant anonyme d'une entité que l'on ne peut nommer qu'à défaut, puisque « je » qui parle dans cette autobiographie d'un « genre nouveau », sujet d'énonciation dont la vie est le sujet de l'œuvre, le « je » n'est qu'un opérateur, un « quelque chose » plutôt qu'un rien, au mieux, un évènement : « « quelque

chose est arrivé » ou même, mais je le dis avec beaucoup plus de circonspection : « quelque chose **m'**est arrivé » » (1970 : 75). Le « ça a été » barthésien s'emplit ici d'un mouvement réflexif mal assuré de son sentiment de soi. Et pourtant, le « je » qui (s')écrit tente de se donner la vie puisque sa vie s'offre ici un espace de jeu.

Dans *Fugue*, le héros vivant de l'histoire n'est pas encore né : dans le corps du texte il a une vie mais il ne tend qu'asymptotiquement à la corporéalité. Il peut se désigner mais n'interagit qu'avec lui-même, il nous apparaît dans sa matérialité nue, sans visage et sans nom. Il ne renvoie qu'à lui-même, ensemble des traces sui-référentielles du texte qui néanmoins s'épaissit en se réfléchissant (en) lui-même, ce qui crée autre chose que le matériau qui le constitue : au-delà d'une écriture sans sujet, la vie de l'écriture. S'il n'y a rien de préexistant ni d'extérieur, il y a au moins quelque chose qui vit dans le corps du texte. En effet il n'y a rien qui rappelle quelque chose du « réel », rien d'extérieur à ce qui s'énonce : « le livre serait le seul champ de l'histoire » (1970 : 13 et 70). A la limite « je » entité linguistique n'est même pas énonciateur puisqu'il n'y a rien de narré au sens classique du terme : il serait sujet d'énoncé d'une énonciation impersonnelle et sans objet extérieur. Cependant le livre a assurément un sujet, au double sens de sujet dont on traite et d'agent doué de réflexivité - à moins que, dans la mesure où il proclame son inexistence hors du texte et donc son illégitimité en tant que sujet, ce soit un anti-sujet qui se supprime lui-même en s'affirmant dans une biographie tout aussi illégitime.

« Je » ne coïncide réellement avec aucune entité, ni réelle ni fictive, ni auteur, ni écrivant, ni narrateur, ni personnage – pas même avec lui-même comme scripteur poursuivant un but parce que, nous le verrons, celui-ci toujours se dérobe. Et pourtant le « je » / « jeu » linguistique est bien vivant. Cette entité plus vivante que tous les vivants se donne sans exister réellement : puisque l'absolu don de soi est impossible, le « je » qui

se donne ici entièrement ne peut pas complètement être. Il se dissout dans une pratique de lui-même qui semble lui ôter jusqu'à la légitimité de se nommer : il n'a pas conscience d'être, en dehors du texte. On peut considérer que ce « je », entité purement sui-référentielle, par son action concrète au sein du texte, c'est-à-dire par sa pratique réflexive, est néanmoins un prototype du sujet que l'on peut qualifier de sujet de / en fugue : il est nulle part, partout dans le monde ; le monde entier est son chez lui, son terrain de fugue, mais il n'est jamais complètement chez lui ; toujours en décalage, en fuite, il devient insaisissable dès qu'on veut l'appréhender ; comme un éclair *fugace*, le sujet en fugue apparaît et disparaît, s'affirme et se supprime perpétuellement alors que l'ouvrage se fait et se défait : « on ne peut identifier le dire et le faire puisque tout au contraire l'ouvrage se fait seulement si ce que j'en dis vient à être défait !» (1970 : 61). La fugue est alors, non pas autoréflexion d'un sujet, mais réflexivité du langage comme sujet de l'entreprise littéraire.

Si comme nous l'avons noté, la fugue se pratique souvent en série, si l'impulsion pour la fugue semble décliner des séries de fugues, le procédé de la mise en série est également interne à l'œuvre même, comme mis en abyme : il n'y a alors à la limite plus d'extérieur / intérieur de l'œuvre (d'où l'équation entre œuvre et vie) puisque règne partout la loi de la mise en série (c'est le fondement du pan-fuguisme, ou bien c'est l'horizon totalitaire d'un processus de fugue qui se propagerait de manière fractale dans une relation entre microcosme et macrocosme). Le texte de Laporte chemine de métaphore en métaphore. Celles-ci se génèrent les unes les autres, dans un processus de relance récursive où chaque réponse à la question initiale devient elle-même question, parce que la réponse sous forme de métaphore a priori satisfaisante se mue en métaphore insatisfaisante, impropre - forcément non-coïncidente avec la vie puisque nulle image ne peut coïncider avec la vie. « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de

l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »[231]. C'est ainsi que Roman Jakobson définit la fonction poétique du langage : la dynamique textuelle de la mise en série ne correspond-elle pas au jeu de la fonction poétique ?

Ecrire demeure toujours « inconnu », ce qui relance la question qui, à défaut de progresser vers une réponse libératrice et une fin satisfaisante, se complexifie et se poétise au fil de cette série de métaphores, série qui peut sembler se décliner à l'infini tant elle est sous le joug d'une « impossible réponse ultime » (37) et pourtant toujours recherchée. C'est d'abord la « contre-écriture » qui, s'imposant avec force dans le mouvement de l'œuvre et au cœur de l'écriture, s'oppose à l'ambition positive du projet initial, tout en se révélant tout aussi impossible à définir. « La contre-écriture est toujours à l'œuvre, elle met en jeu l'écrivain tout en mettant hors-jeu celui qui dit « je », elle occupe le cœur sans cœur de l'écriture » (Laporte, 1970 : 39). On peut apprécier la polysémie du mot « jeu » (dimensions ludique et mécanique).

[231] Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Editions de Minuit, 1963. p.220.

G. « *Fuge* », « je » et « jeu » de l'art : l'irréductible écart entre présentation et représentation

> « **Écrire sans vainement reproduire le déjà vécu, le déjà connu** : ce vœu, formulé dès le premier paragraphe de cet ouvrage, s'accomplirait dans la mesure où le livre, échappant à la distinction ancienne, à l'opposition originelle du dire et du faire, du langage et de la vie, contribuerait à instaurer une nouvelle forme littéraire et – pourquoi pas ? – un genre encore presque inconnu ». (Laporte 1970 : 55).

La mise en cause totale de la fonction mimétique de l'art, qui est une implication directe du projet littéraire de Laporte, redéfinit le contenu de la littérature (il s'agit de supprimer tout élément anecdotique au profit du sui-référentiel) ainsi que la finalité même de la littérature et de l'art qui n'est, on l'a bien compris, plus de reproduire le réel mais peut-être plutôt de le rendre visible, pour reprendre la célèbre formule de Paul Klee.

Laporte ne cache pas que derrière ce « vœu » plane l'intention (voire la prétention) démiurge de l'artiste qui œuvre à la construction d'un monde ex-nihilo :

> « « Ecrire un livre qui s'accomplirait en même temps qu'il se formulerait, qui se produirait en même temps qu'il se formulerait dans la mesure où je l'énoncerais » : en interprétant d'abord ainsi mon projet primitif, **je rêvais de toute-puissance, je rêvais d'être Dieu, mais entre le dire et le faire il n'y a jamais la plénitude d'un accord parfait** : une page n'est jamais dite, ni faite une fois pour toutes, car, loin de coïncider avec elle-même, elle est toujours dédoublée au moment où elle est écrite. Même si son discours traite de son propre métier qu'il est juste en train d'accomplir, l'écrivain n'a aucun intuition directe de ce qui se passe ».
>
> (1970 : 57-58).

Malgré le désir initial de tout maîtriser, de comprendre (*cum-prendere* : prendre ensemble) l'acte et la signification de l'acte, force est de constater l'échec du projet dans sa formulation initiale. L'expérience de cet échec par et dans le « je » du texte rejaillit sur la figure de l'écrivain : entre le vide d'un « je » paradoxalement impersonnel, « matériau » résistant et pourtant « disloqué » parce qu'« incapable de revenir à lui-même, de se relier à ce qu'il fut » (1970 : 30), entre ce scripteur « opérateur » complètement désincarné et le « je » sorte de héros totalitaire atteint d'un délire de « toute-puissance », l'écriture doit pourtant se résigner, même si elle « [rêve] de sécurité et de richesse » (1970 : 74), à se reconnaitre dans une figure de l'écrivain « suscitée par l'errance » : « sans domicile fixe, sans métier bien défini, l'anonyme, refoulé par l'ouvrage inconnu dans quelque no man's land, ne trouve point le repos » (1970 : 61). Dans une autobiographie classique, la mise en jeu du je est prise en charge par la figure stable et positive de l'écrivain qui se proposer de *se représenter* dans le texte, le je narré étant chapoté par le je narrant qui se donne comme l'équivalent de l'auteur dans le texte. Mais chez Laporte, cette figure ne se représente pas, dans la mesure où il n'y a rien de préexistant, rien d'extérieur à ce qui s'énonce : elle est produite par le texte même, qui ne peut qu'inlassablement la *présenter* dans son émergence même, comme *ex nihilo*. Cette biographie est bien celle de l'écriture et non pas celle d'un écrivain comme personnage historique : l'écrivain est tout au plus écrivant, celui qui écrit et dont l'existence est limitée à l'acte fugué de l'écriture.

Cette figure précaire de l'écrivain est l'extrême conséquence d'un rôle du « je » dans le texte comme « **sorte d'agent de liaison** sans lequel la partie ne pourrait se dérouler, personnage équivoque qui se conduit parfois comme un **agent double au jeu incertain et peu compréhensible** » (1970 : 67). C'est pourtant bien au « je » du texte que revient la responsabilité de pallier cet écart entre le dire et le faire. Il est certain que

le projet dans son ensemble est directement lié à une problématique concernant la nature, le statut et le rôle du « je » comme opérateur du texte et du soi : qu'il soit scripteur, narrateur, ou écrivain, c'est bien le « *fuge* » qui le caractérise, et d'une certaine manière c'est sa propre déchirure qu'il suture. « Je » est à la fois l'instance qui réside à la source du problème (c'est lui qui porte le projet ou désir impossible) et celle qui tente d'y remédier :

> « J'ai ainsi appris que se demander comment la description de la machine coïncide avec son fonctionnement est une fausse question : **l'écrivain**, loin de décrire une machine qui lui serait extérieure, en est **un organe dont la fonction consiste à représenter la totalité de la machine** comme si pour finir la main devait se dessiner elle-même » (1970 : 63).

Il y a affirmation d'une boucle récursive où le texte est le seul garant d'une légitimité pragmatique auto-assertive.

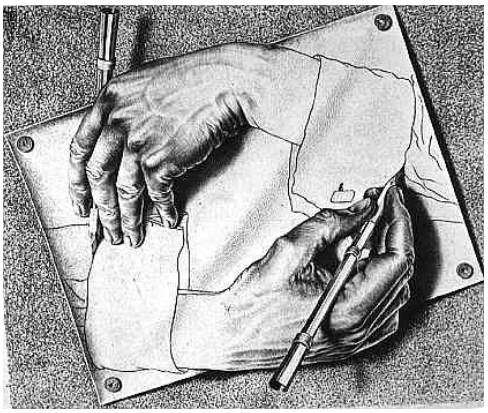


Fig.12 *Mains se dessinant* (1948), M.C. Escher

Si le « je » du texte tient le rôle d'agent double, le « jeu » de l'écriture affiche également un double rôle et un double sens : il y a une dimension ludique presque enfantine, celle du « portrait chinois », qui pousse l'écriture en avant vers une définition qui n'en demeure pas moins impossible, mais il y a aussi, surtout, le « jeu » comme

espace vide (« *fuge* » en allemand), lieu de jonction mais aussi d'écart, signe de la rupture, de la disjonction entre présentation et représentation, entre faire et dire.

> « **A l'acte d'écrire est attribué un double rôle** : il suture l'**écart** entre le texte manifeste, déjà lu, et le texte ignoré, sous-écrit et disséminé, mais en même temps qu'il **tisse** cet entre-deux, une opération silencieuse, sans temps ni lieu, **détisse** l'ouvrage qui se fait, provoque une divergence entre ce qui voulait se dire et ce qui pourra l'être, brisure cruelle mais sans laquelle la machine d'écriture cesserait de fonctionner » (1970 : 58-59).

Ainsi le développement de l'ouvrage « ne s'effectue point de manière linéaire » : dans cet ouvrage qui ne cache pas ses discontinuités, il n'y a pas réellement de progrès comme dans le cas de la mise en scène d'une intrigue ou d'une tension dramatique qui atteindrait un climax et une résolution. Et pourtant, il s'agit bien de « comprendre comment **le texte ne se copie pas stérilement** alors pourtant qu'il ne s'est jamais autant cité lui-même » (1970 : 156). C'est que le développement du texte s'apprécie dans sa profondeur polysémique (conséquence de la polysémie même de certains mots et des reprises à distance, qui altèrent le sens) et dans sa densité subjective (la subjectivité comme multiplicité et rempart contre la diffraction auto-destructrice de la voix textuelle), dans une pluralisation diachronique et synchronique que l'on pourrait qualifier de proprement contrapuntique : le « jeu » de « fugue » renvoie par exemple à la dynamique fuguée de la mise en série des métaphores, des procédés de reprises (reformulations, répétitions, auto-citations), des points de fuite, dans une divergence inaliénable.

Laporte envisage la fonction représentative comme le « repos de la visibilité » (1970 : 34). On peut alors qualifier cette fonction de mystificatrice : en effet la visibilité appelle l'opposé du visible, et on suppose que quelque chose qui pourrait être visible

peut aussi demeurer caché. Autrement dit, le « repos de la visibilité » correspond à l'inaction de l'opération qui permet de rendre visible. Mais que rend-on visible ? Nous avons vu que pour Laporte il n'est pas question de reproduire le réel, mais de le produire : ce qu'il faut rendre visible c'est l'opération même d'écrire en tant que l'écriture constitue une réalité en soi et même plus, une réalité en train de se faire. Le « repos » de la visibilité ne répond donc pas à l'exigence du projet d'écriture puisqu'il s'oppose à la mobilité de la vie de l'écriture :

> « en opposition à cette fonction représentative qui fait écrire le mobile uniquement pour lire ses déplacements, pour les formaliser en un Traité, il y aurait **je ne sais quel illisible et peut-être incessant glissement de terrain qui mine toute représentation** » (1970 : 34).

La vie de l'écriture est donc irréductible à sa représentation, qui n'en est qu'une image fixe, formalisée, alors qu'elle se donne dans le mouvement. Mais quel est cet « illisible » qui s'oppose en acte à la représentation intelligible et univoque ?

Nous pouvons ici nous appuyer sur les travaux de Louis Marin, qui identifie dans l'art pictural l'existence d'une fonction de présentation conjointe à la fonction de représentation. Alors on comprend que ce qui « mine toute représentation », c'est le *jeu* même de la représentation qui se manifeste comme telle, le jeu de l'œuvre qui se manifeste comme œuvre en *se présentant* : l'œuvre signale sa disjonction avec le réel en s'affirmant comme le réel même. « L'écriture est une opération **qui se représente en même temps qu'elle s'accomplit** » (1970 : 69). Dans *Fugue*, la performativité de l'écriture opère une remise en cause permanente du statut de la représentation par la fonction de présentation, en l'occurrence par la vie même de l'écriture en tant qu'elle échappe à celui qui écrit. La densité du texte repose sur une sorte d'« opacité réflexive » qui se manifeste comme déchirure, coupure du texte, ou encore « rupture énonciative »

telle que la décrit Louis Marin :

> « L'opacité réflexive dans sa modalité propre fait apparaître dans la représentation de quelque chose, **le « se-représenter » de la représentation** qui ne peut manquer de produire dans la représentation même un effet de sujet par lequel est mis en représentation le « je pense - je vois » qui accompagne toute représentation, pour paraphraser la célèbre formule kantienne. Le tableau, la représentation de peinture pense. Elle se pense, et la façon qu'a le tableau, la représentation de **penser et** de **se penser représentant quelque chose**, c'est de **représenter**, de **mettre en figure (en représentation) cette pensée**, et à l'âge « classique » d'abord, par ce que l'on pourrait nommer une rupture énonciative c'est-à-dire **par l'intrusion (interruptive), dans la sphère énoncive, de la sphère énonciative** »[232].

Certes Marin a en tête l'exemple de la peinture, mais il est facile de transposer le propos et de voir que cette problématique du « se-représenter » est justement celle de Laporte dans *Fugue*, comme en témoigne d'ailleurs l'allusion au dessin d'Escher où la vraie main qui dessine se représente en train de dessiner, signalant sa présence dans l'espace de la représentation.

Dans *Fugue*, un exemple flagrant de cette irruption « dans la sphère énoncive, de la sphère énonciative » est le décrochage au sein de l'énonciation (et donc de la représentation littéraire) signifié par l'usage des guillemets : alors que ces marques physiques portées par le texte signalent habituellement l'intrusion de la parole de l'autre reconnu comme autre et dont le narrateur classique se distancie, ici les signes de ponctuation participent du mécanisme de l'auto-désignation (auto-citation). Ils représentent visuellement le retour sur soi de l'écriture, l'effet-autre du temps dans le soi.

[232] Louis Marin, *De la représentation*, Seuil / Gallimard 1994. p.371.

Par ces guillemets, l'écriture se représente en train de se présenter. Le « se-représenter » de l'écriture est porté par le corps du scripteur dont le statut, nous l'avons vu, se trouve profondément interrogé et mis en péril : il s'agit de « radiographier **la pratique du scripteur**, déceler le rôle d'agent double tenu par l'unique personnage du texte » (1973 : 127). En effet « le scripteur, à la tête bifide » (1970 : 121) est à la fois « stratège » et « aventurier », calculateur et expérimentateur, observateur et observé de sa propre observation, ou encore acteur et spectateur d'un processus de « lecture-écriture » : si parce que l'écriture se pense, l'écrivain est son premier lecteur, alors réciproquement on peut penser que le lecteur a lui aussi son rôle à jouer dans la vie de l'écriture.

Dans cette *Fugue,* à partir du cadre théorique établi par Louis Marin, le couple présentation / représentation est apparu directement lié à la pratique du soi et au statut du sujet, à la représentation de ce sujet dans le texte, par lui-même, et à sa propre affirmation / négation. Laporte nous invite à considérer cette problématique en rapport direct avec la fugue.

L'espace littéraire semble s'offrir à l'investissement libidinal de cette « rage de l'expression » qui tend vers « tout ce qui ne saurait devenir dicible » et qui se manifeste comme étant irréductible à la représentation, se jouant dans l'écart « producteur-destructeur du texte » (1073 : 122) :

> « **J'éprouve une sorte d'amour serein pour cet inconnu, dont je ne peux donner aucune représentation,** que sans doute je n'explore pas, même obscurément, avec lequel pourtant l'acte d'écrire est lié, mais il est vrai de telle sorte que l'on peut seulement poser la question : « Qu'est-ce qu'écrire ? » »
>
> (Laporte, 1970 : 35).

L'irréductibilité de l'écrire à l'écriture pointe vers la fonction de présentation qui apparaît

sous l'effet d'une figure infigurable de l'inconnu, l'inconnu latent qui surgit parfois et dont on ne peut constater qu'avec sérénité qu'il nous échappe toujours, dans le mouvement de la vie (de l'écriture), au sein duquel en se manifestant il se rend proprement insaisissable – car dès lors qu'on le saisit par la pensée, le surgissement d'une dimension transitive de la représentation fait fuire l'acte même de présentation. Alors l'inconnu qui se présente n'est autre que le mouvement même, qui me surprend et m'é-meut. Avec une confiance sereine, « je » qui écrit épouse l'inconnu qui demeure toujours accessible dans le mouvement de la vie. Mais

> « si je tente de définir l'inconnu, je retombe au niveau de cette fonction de représentation, à jamais inadéquate, que je voudrais dépasser, et pourtant cette manœuvre est inévitable dans la mesure où le mouvement, qui contrecarre mon écriture, loin de pouvoir être saisi directement, ne laisse une marque qu'en perturbant la représentation que l'on s'en fait » (1970 : 37).

Ainsi représentation et présentation sont inséparables : c'est leurs rapports réciproques, leur « jeu », au double sens du mot, qui pousse l'écriture en avant.

Ce jeu est un équilibre instable entre des fonctions qui s'opposent. L'espace de jeu authentiquement esthétique ou artistique se situe entre deux extrêmes, entre d'un côté la description ou reproduction qui ne signale pas sa non-coïncidence foncière avec le réel et qui, confrontée à lui, n'en est qu'un pâle reflet sans effet, et de l'autre, l'auto-destruction de l'écriture, la perte, la non-reconnaissance, quand la page ne fonctionne plus comme un miroir :

> « Il m'arrive souvent d'user d'une trop prudente tactique de **décrire** plutôt que **d'écrire**, et dans ce cas l'ouvrage perd en force ce qu'il gagne en clarté apparente ; il m'arrive parfois d'être avec l'inconnu dans un rapport tel que je suis écarté non seulement de toute description, mais aussi de ma propre écriture » (1970 : 40).

On voit bien que les fonctions de représentation et de présentation sont dans une relation mutuelle et que la valeur d'esthéticité se supprime quand l'une d'elle vient à disparaître. L'égalité des forces en présence est un principe de l'écriture en contrepoint : dans *Fugue*, tout l'art est d'éviter que la force interruptive et parfois violente de l'inconnu ne supprime définitivement la force d'intelligibilité assurée par la fonction représentative.

Dans le jeu de l'écriture, l'écrivain décide de « s'ouvrir un chemin et [accepte] d'être mis en jeu », au risque de se perdre dans l'inconnu : dans un jeu, on gagne ou l'on perd. Si l'on relève le champ lexical qui traverse par exemple la page 40 (« chemin », « [force] dévoyante », « se perdre », « l'on se trouve dérouté sans savoir pourquoi, sans avoir commis d'erreur », « désorienté », « détourné »), on peut observer la mise en rapport de la perte avec le soi, et identifier un sens profond de la fugue qui ne cache ni ses liens avec ses origines étymologiques (la fuite comme déplacement physique) ni l'enjeu de l'expérience de la fugue en lien avec l'expérience du soi (on pense alors aux connotations psychopathologiques de la fugue et à la possibilité du non retour). Dans la vie comme dans l'œuvre, quand il y a fugue, le chemin n'est jamais déjà tracé et c'est cette mise en jeu qui fait l'intérêt de l'expérience : la fugue est « frayage » et il n'y a qu'un « axe absent » (40) auquel se raccrocher - l'absence d'ancrage stable du soi dit combien il est facile de s'oublier, jusqu'à se perdre même. Dans *Fugue*, l'équilibre précaire au travers duquel l'intention esthétique éprouve son expertise autant que son échec, ne cache pas l'ampleur des risques encourus : le champ lexical du dévoiement qui va jusqu'à la perte dit la possibilité d'une absence totale de contrôle face à la force interruptive de l'inconnu, force qui peut mettre en échec total l'entreprise littéraire. « À celui-là seul qui court ce risque, un jour la chance peut sourire » (1970 : 61)…

L'irrégularité et la perturbation qui frappent à répétition et qui font manquer la cible sont le fait de cette force inconnue qui se manifeste dans l'expression d'un « je »

qui, pour vouloir s'amenuiser tant et plus, ne peut pour autant se soustraire à l'entreprise, puisque sans lui l'écriture, et donc l'expérience, n'a pas de support. Alors il faut bien que ce « je » de l'écriture, qui s'était fixé pour but la connaissance de ce qu'est écrire par l'écriture (équivalent de la connaissance de soi ?), se fasse à cette non-coïncidence du dire et du faire. « Tous les Théorèmes limitatifs des métamathématiques et de la théorie du calcul suggèrent qu'une fois que la capacité de représenter votre propre structure a atteint un certain point critique, c'est fini : elle assure que vous ne pourrez jamais vous représenter totalement »[233]. Laporte n'est-il pas forcé de conclure aux mêmes résultats ?

La problématique de la mise en cause de la représentation forme le nœud gordien de l'ouvrage, ouvrage qui se représente alors représentant cette incomplétude, c'est-à-dire qu'il se présente marqué du sceau de l'incomplétude. En effet, le dévoilement d'une force corrosive qui mine l'efficacité du *dire* la vie de l'écriture, cette force qui *fait* la vie de l'écriture en *défaisant* la représentation qui voulait la prendre pour objet, cette force née d'une lutte intestine scinde en deux directions opposées l'ouvrage déchiré qui ne peut plus être envisagé comme un tout ni selon le principe formel et classique de l'unité. Je me permets de citer un long passage, que l'on trouve dans les dernières pages de *Fugue, supplément* :

« Comment désigner un ensemble d'éléments qui, loin d'être pêle-mêle juxtaposés, sont en relation, mais de telle sorte qu'ils ne se rassemblent pas en un tout organique ? Comment appeler un assemblage sans unité qui ne constitue pas un système ? Une réunion qui laisserait prévoir la dispersion ? (…) Le grec en effet ne dispose pas seulement du mot *sustèma*, origine du français système, mais également du mot *sustasis* qui désigne non plus un état, mais une action : celle d'organiser, par exemple un arrangement de mots. Je retiens surtout que l'on désigne pas *sustasis*, que je

[233] *Gödel Escher Bach – les Brins d'une Guirlande Eternelle* de D. Hofstadter, Intereditions, 1985 pour la trad. Française. p.786.

traduirai par **systase**, non pas seulement une réunion d'éléments qui s'accordent, mais ce rassemblement singulier formé par la rencontre d'hommes ou d'éléments qui se combattent, or, nous le savons, tout se passe comme si écrire était le lieu où s'entre-déchirent indéfiniment deux politiques contradictoires » (1973 : 120-121).

Alors que le « système » ne prévoit aucun « jeu » (tout est calculé, prévisible, assemblé sans heurt, mécaniquement ou par magie), le néologisme « systase » envisage l'action d'une force dispersive et la présence inaliénable d'un conflit entre des directions opposées (opposition par exemple entre l'intransitivité de la présentation, dirigée vers le sujet, et la transitivité de la représentation, dirigée vers l'objet) : il désigne donc la coprésence d'éléments hétérogènes, qui ne vont pas naturellement ensemble (c'est le sens de l'allemand « *fügung* », cf partie I, chapitre C). La citation précédente est tirée de la fin du second tome de *Fugue*. Elle fait écho à un autre passage, situé à la fin du premier tome : la citation précédente lui fournit une réponse, bien qu'il y ait beaucoup de questions et qu'au contraire la citation suivante, antérieure dans la vie de l'écriture, soit beaucoup plus assertive :

« La recherche de l'unité, nécessaire à la constitution de tout champ textuel, exige une égalisation de fragments hétérogènes, travail de nivellement dont il faut à présent préciser les conséquences (…) les pièces rapportées sont disparates et irrégulières : il est donc nécessaire de les ajuster, de les rendre par conséquent différentes de ce qu'elles étaient, dans la mesure même où la composition, loin d'être laissée au hasard, cherche à faire apparaître l'unité d'un seul dessin. La constitution d'un champ unitaire fait donc, à son insu, le jeu de la différence, mais réciproquement l'écart est accentué, non point en dehors du texte, mais tout au contraire par le jeu, l'éclatement, la dissolution et parfois le maintien de ses jointures comme si convergence et divergence, voire montage et démontage, étaient inséparables. La lecture de la pratique textuelle m'apprend en effet

qu'aucun immuable centre régulateur ne gouverne la totalité de l'ouvrage » (1970 : 156-158).

L'unité entendue comme système (image) s'oppose ici aussi à la « recherche d'unité » (comme tendance à ou pulsion vers) : l'unité a la fièvre... Finalement, il est difficile de dire quel passage représente la question et lequel la réponse tant le champ lexical de la dispersion, de l'hétérogénéité, de la différence et de l'écart, bien que retravaillés à un tome d'*écart*, y sont partout omniprésents et effectifs (du fait du développement non linéaire de l'ouvrage). On retrouve dans cette *Fugue* beaucoup de problématiques que nous avons déjà soulevées. La signification allemande du « *fuge* » et la fugue comme composition des différences, dont parle Zelter, prend dans cette dernière citation tout son sens. On voit apparaitre le thème de la conjonction des opposés : « convergence et divergence », « montage et démontage » sont les équivalents dynamiques (en termes d'action) d'une dialectique de l'identité et de la différence représentée par la mise en jeu de l'identité même de l'écriture.

Si Laporte situe son projet d'écriture sous l'égide de la fugue, il faut également voir à l'inverse que la fugue musicale ne peut être interrogée sans considérer son contexte de musique écrite, savante, composée. Et pourtant, malgré son caractère très écrit, la fugue ne veut pas renoncer à la liberté de l'oralité : l'identité musicale du sujet de fugue se veut nomade et la fugue, empreinte d'un dynamisme de la forme que nous avons qualifiée de subjective. La fugue dit foncièrement la mobilité. Et la vie de l'écriture, au travers de mots ou de notes, renvoie peut-être à ce « jeu nomade » (1973 : 123) de l'esprit avec lui-même, se réfléchissant pour s'observer tout en s'éprouvant, cherchant à se reconnaître en tout, à se mettre en danger, un peu comme quelqu'un qui fugue court le risque de se perdre pour vouloir authentiquement se réinventer. La fugue convoque un ensemble d'opérations déstructurantes (comme le préfigurait la citation d'Adorno que

nous avons considérée dès l'introduction) :

> « Désintriquer, différencier, répartir, combiner : par cette série d'opérations que je qualifierais de fondamentales si elles-mêmes ne devaient toujours être redéfinies, écrire, ne cesse donc de déployer son théâtre selon plusieurs lieux scéniques dispersés qui forment une polyphonie, mais singulière, puisque **seule la lutte groupe en une systase des éléments discordants, toujours en fuite** »
> (1973 : 125).

Chez Laporte la « fugue » qui est signalée par le titre et dont la définition musicale est apposée en exergue du texte n'est ni une intention, ni un projet, ni même un hommage : elle se donne à entendre comme le mode opératoire consubstantiel à la vie d'une écriture qui *se pense*, et peut-être à la vie tout court, pourvu qu'elle soit animée du mouvement de la pensée. Nous avons ainsi confirmé l'hypothèse de la première partie concernant la poétisation du soi : c'est le « jeu » qui institue le « je », l'écart qui rend vivant. Ainsi c'est l'image textuelle même, à travers le champ rebattu du texte, qui s'offre comme métaphore d'un soi fugué. Ici l'entreprise littéraire est une fugue qui se révèle comme un véritable art du soi, où le soi s'affirme et se questionne sans cesse, où peut-être l'essentiel est dans la recherche même, dans la pratique fuguée du champ textuel. L'échec du projet initial, qui se heurte sans cesse à la contradiction performative, entraîne l'acte d'écrire vers une remise en jeu à l'égard de laquelle on peut se demander : jusqu'à quand ? Et la seule réponse possible : jusqu'au bout. La fugue est bien ce processus perpétuel et paradoxal de remise en question des normes qu'elle met en œuvre, cet art de superposer les lignes de fuites qui configurent et reconfigurent sans cesse des espaces insaisissables, qui demeurent inconnus jusqu'à ce qu'un mouvement, la vie, la fugue, ne les parcoure.

H. Échec de la chasse ou la mobilité musicale : fugues littéraire et picturale

> « Ecrire est une chasse éperdue, une quête d'Isis, pour tenter de retrouver le fragment qui manque, une tentative désespérée pour rattraper ce qui fut perdu, pour recouvrer ce qui m'échappe et s'échappe. Ecrivant, je m'égare, perdant le contact, le fil, la trace, mais de qui ou de quoi donc ? » (1970 : 72).

Dans cette citation, il apparaît que le champ lexical de la perte (« manque », « perdu », « perdant ») implique une recherche subséquente (« chasse », « retrouver », « rattraper », « recouvrer », « fil », « trace » ; répétition de la préposition « pour », qui marque la visée). À moins que ce ne soit l'inverse, que ce soit la chasse qui entraîne la perte. L'enjeu d'écrire s'articule autour de la poursuite d'un objet, qui est à la fois absent parce que « perdu », et présent parce que visé. Ce « fragment » regretté et tant convoité toujours se dérobe, fuyant, musical. L'enjeu de cette fugue, plus complexe qu'il n'y paraît, se cristallise sur l'altération pronominale qui affecte le verbe « échapper » dans la citation précédente : nuance apparemment subtile mais amplement significative. On peut convoquer ici le fruit de nos réflexions premières concernant l'étymologie latine de la fuite en lien avec la question linguistique de la transitivité / intransitivité.

Quelque chose « **m'**échappe » : il s'agit du constat d'un échec de la poursuite ; « je » poursuit un objet mais ne peut l'atteindre. La forme transitive, associée à la métaphore de la chasse et apparente dans l'usage du pronom « m' » à la fonction de complément d'objet, correspond à la relation causative du « faire fuir », qui implique un quelqu'un ou un quelque chose à atteindre : il s'agit du « ce qui », sujet grammatical qui

est objectivé par la volonté du « je » du texte. Ce sujet grammatical du verbe « échapper » est indéfini dans son essence (c'est un « ce qui ») mais en acte, il est surqualifié (il y a répétition du verbe). Ainsi quand il « **s'**échappe », l'acte semble investi d'une détermination subjective : le pronom réflexif et l'emploi intransitif du verbe « échapper », qui se substituent à la relation transitive entre un sujet et un objet, redoublent la de centration sur le sujet du verbe. Si ce dernier était l'objet d'une poursuite, il ne s'agit pas pour lui de fuir de manière réactive, comme un aveu d'impuissance : le « ce qui » s'échappant se joue du « je » qui le poursuit.

Dans le passage de « m'échappe » à « s'échappe » se joue une sorte de renversement. Le « ce qui », auparavant certes sujet grammatical mais entité impersonnelle, indéfinie et passive, devient, parce qu'il est insaisissable, sujet actif. Parallèlement, le « je » du texte, le chasseur / sujet qui faisait acte de volition et qui apparaissait sous la forme du complément d'objet indirect (« m' »), est mis en échec dans son projet de poursuite. Par conséquent, il devient lui-même l'objet dont cette chasse se joue. « Je » est pris à son propre piège, puisque ce qu'il poursuit n'est autre que lui-même ! Dès lors, peut-on vraiment parler de chasse ?

Cette indétermination relative aux pôles subjectif et objectif ne doit pas nous étonner dans la mesure où, dans le contexte de *Fugue*, la seule chose que l'on peut perdre, ce n'est pas le « sujet » ni l'« objet », mais c'est le soi autoréflexif : puisqu'il n'y a rien d'autre que le soi de l'écriture, perdre *quelque chose* équivaut à *se* perdre. D'ailleurs, l'ambigüité du « ce qui m'échappe et s'échappe » se résorbe dans le « **je** m'égare ». Le renversement des pôles actif / passif se cristallise dans le statut de ce « je » opérateur du texte, qui occupe la place vide du « sujet » : soi réflexif, qui est à la fois agent et patient, sujet et objet (au sens épistémologique) de la connaissance de l'écriture. Ce qui « m'échappe » c'est le « je », le soi du texte dans son aspect objectif, et ce qui

« s'échappe » c'est également le « je », le moi du texte dans son aspect subjectif. L'art de la fugue apparaît ici encore comme art du soi et autoréflexion. « Je » est en fugue, il se se refuse à toute détermination définitive, parce que « je » est un autre : fuguer revient ici à s'échapper de soi-même, c'est-à-dire d'une image de soi, d'une représentation objectivante du soi dans laquelle le soi sujet, acteur vivant, ne se reconnaît jamais. Et encore, nous nous trompons en parlant du « soi » en le nominalisant comme une entité autonome, alors que « je » ne se veut autre qu'un opérateur anonyme, tout au plus matériau textuel. En effet, nous avons vu qu'il n'y a rien derrière l'entité linguistique du « je » du texte, qui ne s'affirme jamais comme « sujet » autre que grammatical. Il y a donc une confusion qui met en doute, outre l'identification et la saisie de l'objet de la chasse, la nature même de cette « chasse » : « mais de qui ou de quoi donc ? ». Quel est donc le *sens* de cette entreprise fuguée ?

Le projet « primitif » de *Fugue*, c'est la coïncidence parfaite entre le dire et le faire dans la « plénitude d'un accord parfait » (57) ou la « simultanéité parfaite » (70). C'est là l'objectif (« le seul objet : ce que l'on cherche », 1973 : 127) d'une recherche qui se manifeste sous les traits de la métaphore de la chasse, qui nous renvoie au domaine musical. En réalité la métaphore de la chasse décrit la tension entre les fonctions de représentation et de présentation de l'écriture, qui se poursuivent et se fuient l'une l'autre : la représentation pourchasse l'acte d'écrire, qui la fuit. La chasse rappelle les origines musicales et étymologiques de la fugue, et la poursuite de l'objet musical. Ici le héros est un « chasseur solitaire » (à l'image de la musique instrumentale naissante, privée du support du texte) qui « poursuit sans trêve ni pitié une proie invisible » (1970 : 68). Si la proie est invisible, ce n'est pas tant parce qu'elle se soustrait de manière systématique, que parce que l'on ne la voit pas : le texte ne voit pas que ce qu'il cherche est déjà là présent, à son insu. Avec la métaphore de la chasse, l'échec du projet initial

prend un autre sens : puisque toute véritable chasse ne s'achève que dans la mort de l'objet poursuivi, atteindre le but équivaudrait à la mort, et même plus, à signer sa propre mort. En effet là où le but est atteint, là où il y a coïncidence entre le dire et le faire, c'est dans une mort qui signerait l'achèvement du processus dans son ensemble, puisque l'objet poursuivi n'est autre que le sujet qui poursuit. Le *sens* de la fugue est donc la poursuite même, la mobilité : c'est tout l'art du détour.

> « Le détour : moyen **de faire ou d'éluder** quelque chose, caractérise ma démarche (…) Aucun détour n'est sûr, et c'est pourquoi, de renvoi en renvoi, je risque seulement d'user de **faux-fuyants** qui ne me permettront même pas de mettre un terme à la **chasse** que j'aurai suscitée **contre moi** » (1970 : 22-23).

L'entreprise ne vit donc que de la mise en échec de la chasse : « Le combat s'est dérobé » (1970 : 53). Que reste-t-il sinon la fugue ?

Quand l'acte d'écrire s'accomplit, quand il *se présente* au lieu de se représenter, de fait, cet acte entraîne l'oubli du projet initial : la vie de l'écriture chasse l'horizon d'une coïncidence du dire et du faire. « Ce thème reviendra-t-il par quelque chemin détourné une fois que ne fera plus obstacle le motif qui est parvenu à le chasser ?» (54). C'est l'écriture elle-même qui met en échec son propre projet. Ainsi, si dans *Fugue* tout ou presque revient, le thème ne sera jamais exactement le même puisque « l'ouvrage auquel il se liera sera devenu différent » (on retrouve là le procédé fugué de dé/liaison à soi). La nécessité de redéfinir le but à chaque instant entraîne un manque de repère et une impossibilité de se situer au début ou à la fin d'un processus. « J'ai pourtant cru que mon cheminement, après un long détour, renouerait avec son point de départ » (36). La fuite incessante du but recherché, but qui s'apparente à la fusion (inatteignable par l'écriture) du chasseur et de la proie, rejaillit en incertitude qui atteint l'ensemble du processus et de l'ouvrage, qui devient flou, mal délimité, sans cadre, et même sans origine : « mobilité

dont j'ai fait l'épreuve dès le début de cet ouvrage ou plutôt **avant un commencement qui toujours me fuyait** » (35). Si le but se dérobe à la visée et que l'on a même perdu l'origine, c'est bien qu'il s'agit d'un « jeu sans commencement ni fin » (37) : alors la raison d'être de l'expérience repose sur la réalisation de ce constat et la pratique même du jeu (« Je n'ai pas à me soucier des fins dernières » : 68). L'incertitude, l'instabilité et le caractère mal délimité de l'expérience conduisent immanquablement à une mise en doute du bien-fondé de l'entreprise - ce qui ne manque pas de relancer, sous forme de questions, le processus :

> « Non seulement je ne peux triompher de l'adversaire, mais le seul gain possible, inestimable et futile, consiste à sauver une mise qui ne pourra même pas être retirée du jeu. J'écris pour préserver et réserver indéfiniment la possibilité d'écrire, mais ai-je réussi à conquérir cette écriture qu'en aucun temps je n'ai possédée ? (…) n'est-ce pas une tentative vouée à l'échec, ou, plus gravement, une opération risquée ? A chercher son secret, l'écrivain ne creuse-t-il pas le tombeau ouvert qui ensevelira son absence de cadavre ? » (1970 : 72-73).

Ainsi la métaphore de la chasse, avec cette cible qui recule toujours, signale qu'il y a un point critique dans toute structure qui vise à se représenter elle-même : il est impossible de se représenter totalement[234].

Finalement ce que l'on peut retenir de positif dans la métaphore cynégétique, c'est le principe de mobilité. Ce principe à l'œuvre dans *Fugue* éclaire le titre : il s'agit avant tout d'échapper à l'« immobilité mortelle », à la cristallisation de l'ouvrage en un « Traité géométrique ». L'« ouvrage », auquel Laporte refuse le titre d'« Œuvre » comme

[234] On peut voir ici une interprétation des théorèmes métamathématiques dits « limitatifs » : voir D. Hofstadter, *GEB*, par exemple p.786. Hofstadter renvoie l'impossibilité de l'auto-représentation totale à la question de la cohérence et de l'incohérence. On peut dire que Laporte est cohérent dans la mesure où il supprime la possibilité du « sujet » d'écriture et la représentation : l'écriture ne s'affirme que comme force et force contraire (ce qui rappelle la loi de l'antagonisme inéluctable de S. Lupasco).

si ce titre n'honorait qu'un produit fini assimilable à une nature morte, est « le lieu de l'affrontement entre un dedans et un dehors, entre l'écriture et la contre-écriture (…) la contre-écriture, inséparable de la douleur, est donc porteuse de vie » (1970 : 38). La métaphore du lieu d'affrontement rend compte du conflit intrinsèque à la vie (de l'écriture) qui, loin d'apparaître comme une opposition stérile, est porteur de renouvellement et d'évolution. Superposition et divergence des lignes mélodiques, irrégularités métriques, dissonances ou frottements harmoniques passagers, ce sont les discontinuités et les contrastes figuraux qui caractérisent l'écriture en *contre-point*, dont l'essence conflictuelle est représentée par la figure du contre-sujet musical, force qui apparaît chez Laporte sous les traits, ou plutôt sous l'effet, de la « contre-écriture ». Ainsi, s'opposant à la poursuite du statut « œuvre », l'ouvrage est un jeu réflexif qui explore sa propre nature et l'émergence même du *sens* (signification mais aussi direction). La posture critique vis-à-vis du mode narratif questionne la littérature comme forme d'expression. Cette identité réflexive, qui est peut-être le propre du style fugué, est-elle aussi la marque d'une certaine modernité ? Dans le cinéma expérimental de Pelechian, où le mouvement créé à partir d'images fixes repose sur un mécanisme réflexif de dédoublement voire de surmultiplication, la réflexivité se donne également comme poursuite non pas d'une forme mais d'une logique organique (subjective, dirons-nous) de la forme.

On peut se demander par ailleurs, dans le cadre d'une réflexion esthétique plus large, si l'affrontement entre « un dedans et un dehors » ne représente pas également la dialectique, dialogue, échange ou transfert qui se noue entre l'œuvre et son lecteur / spectateur. Si l'on suit la proposition de Bertrand Rougé en faveur d'une « énergétique de l'art »[235], il y a une effectivité de l'œuvre qui repose sur sa capacité à communiquer son

[235] Cf Bertrand Rougé « « La (per cosi dire) energia delle figure ». Transporter, figurer, ou l'enargeia /

mouvement au spectateur. Il est évident que la fugue se prête à une interprétation en termes de mouvement. La dynamique de poursuite / fuite, incessante, est justement le moteur interne propre à la fugue en ce que celle-ci questionne la représentation. Cette « mobilité sans laquelle cette fiction même aurait été impossible » (1970 : 35) est caractéristique de la fugue - reste à savoir comment elle se communique au lecteur, mais nous réservons cette question à la troisième partie.

Pour l'instant, nous proposons d'illustrer la question fondamentale qui a émergé de la métaphore de la chasse, à savoir celle du mouvement, à travers la comparaison de deux tableaux. Nous cherchons à mettre en tension la distinction que nous avons établie entre la fuite comme conséquence d'une poursuite (métaphore de la chasse orientée vers un but) et la fugue comme fuite *et* poursuite, ou mouvement réflexif.



Fig.13 *Chasse nocturne* (*Caccia notturna*), Paolo Uccello, 1470 environ.

energeia des œuvres : pour une énergétique de l'art ». *Aisthesis*, 2 / 2011.

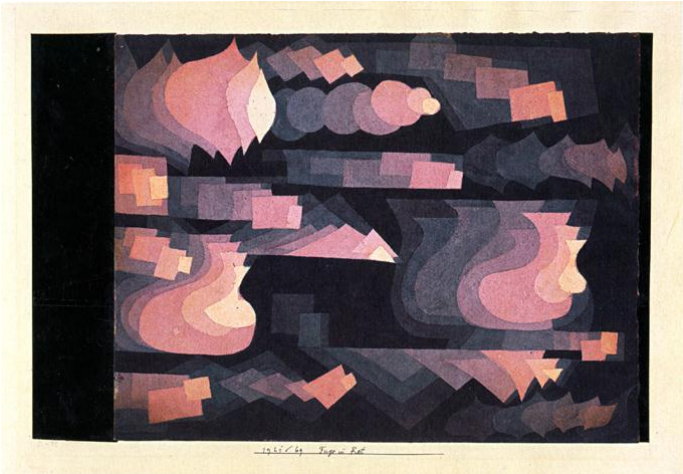


Fig.14 *Fugue en rouge* (*Fuge in rot*), Paul Klee, 1921.

Certes, Uccello appartient au siècle qui a inventé la perspective et Klee est un peintre majeur du 20ème siècle. Certes, le contraste entre les deux tableaux pourrait donc se résumer à la différence fondamentale entre la peinture dite figurative (assujettie à la *mimesis*) et la peinture abstraite qui se veut expérience de la peinture pure (pure de toute référence au « monde réel »). Mais ce qui nous intéresse ici, pour notre enquête sur la fugue et le sujet, c'est que selon nous, la « chasse » d'Uccello, outre son titre, problématise de manière picturale les enjeux de l'émancipation musicale de la fugue vis-à-vis de la *fuga* ancestrale, c'est-à-dire du canon (*caccia* en Italie).

Le tableau de la *Chasse nocturne* présente une certaine musicalité du fait notamment de l'écho ou du rappel entre les formes similaires, des nombreuses lignes de fuite (comme des voix musicales) et de la construction d'ensemble, toute en partition, reprises et symétries. Par ailleurs dans ce tableau, le schéma transitif de la chasse, qui accentue l'idée de visée d'un objet, est consubstantiel à la construction de l'espace de représentation du tableau, qui est animé d'un mouvement centripète jusqu'à un point central. On pourrait même aller jusqu'à dire que la chasse est une allégorie du procédé, nouveau à l'époque, de perspective géométrique et linéaire. Le principe même de la

perspective, le fait d'orienter le regard du spectateur, indique la visée : dans le contexte de la peinture figurative, le but est la reconnaissance d'une forme, mais surtout l'appréhension d'une histoire. Ainsi dans le tableau, la « chasse » désigne l'évènement représenté, qui nous entraîne à la chasse dans la profondeur du bois, mais aussi le mouvement représenté par le dispositif perspectif (les figures décroissent par effet de perspective). Les multiples lignes de fuite des personnages du tableau balisent le parcours du spectateur, et le regard, en direction du « point » de fuite (rappelons que le *punctus* est aussi l'ancêtre du sujet musical). Il s'agit d'une chasse à laquelle nous prenons part en tant que spectateur.

Par opposition à la perspective classique, dans la fugue de Klee, il y a plusieurs lignes de fuite mais aussi plusieurs points de fuite. En effet on peut dire que chaque forme a son propre point de fuite, son parcours individuel : la démultiplication formelle invite à la démultiplication des parcours du regard. Ainsi le tableau nous invite à une lecture plurielle, rythmée : le regard peut plonger dans la profondeur du dégradé qui disparaît dans le fond, ou à l'inverse laisser la figure s'éclairer en venant à nous ; le regard peut emprunter un nombre illimité de trajectoires en fonction des associations entre les formes, ou bien encore suivre de gauche à droite le sens de l'écriture, sur la surface qui s'offre alors à nous dans sa planéité. Dans la fugue de Klee, on a perdu avec le point de fuite le but de la chasse et même l'origine, comme dans la *Fugue* de Laporte. Selon nous cette perte, qui nous désoriente, nous renvoie à nous-même et met à l'épreuve notre regard de spectateur. La perte est signifiée dans le tableau non seulement par le dégradé de couleur qui s'estompe, suggérant la disparition de la forme, mais aussi par la structure « all-over » signalant que le bord du cadre ne coïncide pas avec les bords de l'œuvre : la fugue apparaît comme un processus illimité et l'œuvre se présente sans début ni fin, tout comme elle refuse la direction et la hiérarchie de la vision traditionnellement

imposées par un point focal. En effet la fugue brouille les pistes : quand on est pris dans son mouvement, on perd à la fois l'origine et le but car ce qui compte c'est l'instant, l'instant poétique du fugace, l'apparition ou la disparition, l'oubli ou le rappel : le voyage plutôt que la destination.

L'activité de la chasse implique un but à atteindre : la proie, objet de la poursuite, est semblable au point de fuite qui oriente le regard. Mais que se passe-t-il quand on perd l'objet de la fuite et avec, la direction et le repère du regard ? C'est peut-être là la différence fondamentale entre le canon et la fugue, comme entre la transitivité du verbe *fugo* (*fugare*) et l'intransitivité de *fugio* (*fugere*). Si avec le dispositif perspectif, le regard est orienté vers un point de fuite qui nous renvoie à la fixité de notre position de centre organisateur (dans une relation stable, univoque et déterminée de visée d'un objet par le spectateur), au contraire, on se perd dans le tableau de Klee, qui nous offre davantage de liberté dans l'expérience du tableau : il nous force à trouver notre centre ou plutôt à nous décentrer, à lire et relire le tableau. Apparaît alors un temps de lecture personnel et une expérience esthétique peut-être plus réflexive.

Cependant, peut-être que le tableau d'Uccello ne se soumet pas autant qu'il y paraît aux règles du « canon ». En effet il nous faut noter certains « détails » dans cette « chasse ». Si l'on observe plus finement la direction des regards des personnages, on peut voir qu'ils ne sont pas tous orientés exactement vers le même point - constatation d'une divergence qui est confirmée par la position de certains chevaux, parfois parallèles au plan de la représentation. Ainsi, derrière l'apparente unanimité du mouvement général se cache en réalité une pluralité des lignes de fuite qui n'est pas sans rappeler le contraste des lignes mélodiques dans le contrepoint musical. Mais surtout, il faut voir que dans ce tableau, comme chez Laporte ou dans le tableau de Klee, la proie est invisible : l'objet de la chasse, dans le contenu représenté, tout comme le point de fuite, qui devrait apparaître

au centre du tableau, se dérobe à notre regard, qui se perd dans la forêt… Jusqu'à ce que la planéité de la surface de représentation se rappelle à nous. Si le tableau nous oriente en direction de ce point de fuite absent, il apparaît une sorte d'auto-contradiction performative de la perspective linéaire : l'auto-sabotage révélé par ce « détail », qui signale l'opacité réflexive de l'œuvre, nous renvoie alors à notre propre position, celle de chasseur d'image, en nous rappelant peut-être que la représentation picturale ne se réduit pas au contenu représenté, symbolisé ici par l'absence de l'objet chassé.

Ainsi, non seulement Uccello joue avec les règles de construction de l'espace pictural (rappelons d'ailleurs que « canon » vient du grec qui signifie « règle ») pour mettre en question le dispositif perspectif, mais encore, il met en cause, à travers notre regard, notre statut d'observateur qui aspire à dominer l'œuvre comme il aspire à dominer la nature, à travers la chasse ou la science (le dispositif perspectif représente l'aspect scientifique de la peinture). Cette chasse revêt donc un caractère allégorique. Le tableau est une allégorie du dispositif perspectif lui-même et nous, chasseurs d'images, sommes peut-être en réalité la proie. En effet, dans la mesure où le but de la chasse est mis en échec par l'absence de sa représentation, il y a aussi un renversement symbolique de l'« objectivation du subjectif »[236] (objectivation qui caractérise le dispositif perspectif comme forme symbolique, selon Panofsky) et donc corrélativement, surgissement de l'« effet sujet de l'œuvre » : alors c'est elle qui aspire à nous dominer ! En effet on peut observer que certaines proies (cerfs et biches) se sont étrangement mêlées à la meute, sans être inquiétées - ce qui tend à renverser les statuts de chasseur et chassé. Finalement, l'« objet » chassé n'est pas là où on l'attendait et l'œuvre nous entraîne dans une transaction : par l'opacification de la transparence représentative, l'œuvre travaille la figurabilité de notre propre statut de sujet observateur, et l'incongruité de certains détails

[236] Panofsky cité par Louis Marin, « Transparence et opacité de la peinture… du moi », *L'écriture de soi* (PUF, 1999), pp.127-136. Citation p.133.

(cet « écart » dans le sujet du tableau, qui relève des « modalisations subjectives » de la relation du peintre-spectateur dont parle Marin dans « Transparence et opacité de la peinture… du moi ») marque peut-être le désir de l'œuvre à transformer notre regard. Alors, la « chasse » d'Uccello, canon ou fugue ?

Bilan de la deuxième partie :

L'horizon d'une axiologie de la fugue et du sujet

« Les miroirs réfléchissent trop.

Ils renversent prétentieusement les images et se croient profonds »

Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée.*

Dans cette deuxième partie, nous avons engagé différentes significations de la notion de « sujet » en les illustrant à partir d'œuvres concrètes ancrées dans des sphères artistiques différentes. Cependant, nous avons été guidés par un certain nombre de problématiques transversales. Au lieu de multiplier les exemples, nous avons privilégié leur diversité dans le but d'engendrer une variété de cas de fugues que l'on peut mettre en dialogue. Aussi, il ne nous intéresse pas de décréter que telle œuvre ou telle autre est une fugue, ou non, ni de projeter un modèle abstrait de la fugue dans un roman « à clef », mais plutôt d'inscrire une multiplicité de cas de figures dans un système de différence. Il s'agit de repérer certaines spécificités « de fugue » qui traversent les œuvres et d'avancer ainsi vers notre objet d'étude au fil des problèmes qui se lèvent. Le but est, à terme, d'aboutir à une caractérisation de « la fugue » valable aussi bien au niveau des intentions artistiques, que de la mise en œuvre, et de l'expérience humaine : nous ambitionnons de dresser le portrait de l'*Homo Fugiens*, l'homme en fugue - à la fois figure transversale du « sujet de fugue » et messager d'une épistémologie de fugue. Ainsi, à partir de notre problématisation conjointe du « sujet » et de la « fugue » et de quelques exemples d'œuvres, nous avons ancré notre propos sur un plan théorique dans le but de cartographier une sorte de *continuum de la subjectivité de / en fugue* : un échiquier où les forces en présence permettent de saisir les enjeux de la fugue tout d'abord dans la sphère

de l'art et de la création artistique. Nous avons pu confirmer, en les illustrant, certaines hypothèses (notamment la transitivité à soi comme autoréflexion ou réflexivité, et la métaphore de la chasse comme poursuite d'une unité, ou d'une coïncidence à soi, qui demeurent, dans la fugue, insaisissable) que nous avions posées au terme de la première partie. Dans la troisième partie de notre étude, le mot « fugue », comme le mot « sujet », s'ancrera dans des enjeux plus larges : nous passerons de l'*ethos* d'une œuvre à la question du rapport de l'art avec l'éthique.

A une extrémité du *continuum de la subjectivité de / en fugue*, on trouve le « sujet aliéné de l'expérience de sa propre subjectivité » (Pégon) : cette aliénation a été illustrée par l'amnésie et le solipsisme du sujet d'écriture ishigurien, figure qui a pour corrélat un régime de narration totalitaire. Le désir de tout soumettre au contrôle d'une voix unique caractérise une voix narrative de type monologique. Cet enfermement du sujet apparaît à présent comme une dérive égotique de l'art du soi. À l'autre extrémité du *continuum*, on trouve le sujet d'écriture impersonnel de Laporte, qui n'est même plus sujet à force de ne revendiquer pour le « je » qu'au mieux, le statut d'« opérateur » et pour l'auteur, le rôle de « scripteur » : « seuil du néant : degré 0 de l'être : je »[237]. Chez Ishiguro, l'auto-aliénation du sujet apparaît à travers un double mouvement de retravail du souvenir, et déprise du réel qui finalement rejoint également l'horizon de la perte (du passé et du sujet derrière le « soi » du texte). Dans le « texte pratico-théorique » de Laporte, la pratique réflexive de et par l'écriture évacue la question de la perte, puisqu'une écriture qui ne conserve aucune intériorité, aucune subjectivité, presque aucun passé, n'a rien à perdre. Cependant, cette fugue s'inscrit dans une perspective d'évolution et de relance (comme en témoigne la dernière phrase du second tome : « Admettons que ce livre en constitue la préface », Laporte, 1973 : 129).

[237] Tiré de la dédicace, évidemment non signée, de l'exemplaire de *Fugue - Biographie* en possession de l'auteur. Reproduction : « annexe 11 ».

Parmi les cas de figure que nous situons entre les deux extrêmes (entre le sujet aliéné, ou subjectivité surinvestie, et le degré 0 du sujet, ou subjectivité impersonnelle), nous avons testé l'hypothèse d'un « sujet collectif ». Ici nous parcourons le chemin inverse, du multiple au un[238] : « sur le mode du pluriel en un » (Astic, 2005 : 111). Avec l'application filmique et romanesque d'une méthode de « montage à contrepoint », le contrepoint comme *ajustement* des différences (« *fuge* ») a révélé son potentiel formel et avec lui, une nouvelle compréhension de la conquête de l'unité (et de la fugue) a émergé : ce qui unit, ce n'est pas tant l'assemblage que la distance, qui unit plus fermement encore. Ce principe nous éclaire à propos de l'unité proclamée de la fugue musicale : l'unité ne naît pas tant de l'exactitude ou de l'omniprésence de la répétition (qui aboutissent au caractère totalisant du canon), que du fait d'aménager des intervalles **entre** les retours du sujet, et des fragments **entre** les reprises intégrales (importance du rôle des « épisodes » qui agissent comme des « divertissements » pour *mieux* revenir à l'essentiel : au « sujet », ou à « soi »). Le paradoxe esthétique de la fugue s'est illustré à plusieurs reprises à travers la problématique du « *fuge* », que nous avions introduite dans la première partie et qui a révélé tout son potentiel dans la démarche d'esthétique comparée.

Dans le passage du film choral au roman choral, nous avons mesuré les enjeux d'une écriture de type polyphonique en considérant plusieurs niveaux du texte : tout d'abord, au niveau de la circulation de motifs représentant un thème qui se diversifie à travers plusieurs personnages (conformément au principe contrapuntique de l'échange entre les voix). Cependant nous avons renoncé à l'analogie thème littéraire / sujet musical. Cette disqualification nous a engagés plus en profondeur vers l'étude de la voix

[238] Sur la question de l'unité de l'œuvre musicale selon le « modèle organique classique », ou « unité multiple », voir le document en annexe qui reprend certains résultats de l'étude de Xavier Hautbois : *L'unité de l'oeuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques*. L'Harmattan, 2006, collection Arts et Sciences de l'Art.

textuelle : nous sommes passés de l'idée de « sujet du » (objet du) roman, à la considération du « sujet de » l'énonciation (source ou figure en charge du dispositif énonciatif). Engagée aux côtés de la topique de l'énonciation comme lieu d'émergence d'une voix textuelle caractéristique d'un style, la notion de polyphonie a pris un *sens* nouveau, d'un point de vue poïétique : la pratique polyphonique en littérature est une invitation à transgresser l'autorité traditionnelle du narrateur et les frontières trop claires de la narratologie classique. Aussi, nous avons abouti à l'opposition entre dialogisme (la voix textuelle dans *La Colmena)* et monologisme (la stratégie narrative dans les romans d'Ishiguro). La pratique textuelle de Laporte fournit une alternative à ce dilemme en montrant que le sujet en fugue peut être ouvert à l'altérité (dialogisme) sans postuler pour autant une pluralité initiale (inverse du monologisme) : s'agit-il alors d'être étranger à nous-même ? En tout cas, le problème de la fugue ne se limite pas au choix entre sujet collectif ou sujet individuel, il questionne plutôt la façon d'envisager l'un et le multiple au sein du sujet, mais aussi d'un espace commun - ce qui nous entraîne vers les considérations de notre troisième partie.

Pour conclure cette deuxième partie, voici un tableau qui récapitule les cas de figure envisagés :

Fugue ?	**Autobiographie Fuguée**	**Forme chorale**	**(auto ?) Biographie de l'écriture**
Sujet ?	**EGO INDIVIDUEL** sans extériorité	**« EFFET SUJET »** du montage	**OPERATEUR** sans intériorité
	JE = ego	NOUS = voix	JE = écrire
Mode opératoire	Ressassement	Spécularité	Présentification
	Autoréflexion	Ecart, superposition	Réflexivité du langage
Sujet = Fugue	**UN = UN**	**PLURIEL = UN**	**0 = INCONNU**
Source	Même	Universel	Autre
Conscience	Monologique	Dialogique	Altérité
Mouvement	Involution Centripète	Diversification Généralisation	Evolution Centri*fuge*
Ontologie	Simulacre de polyphonie	Technique de liaison à distance	Modalité d'écriture
Verbe	(S') ENFERMER	(SE) RELIER	(SE)RENOUVELER
Force	Aliénation	Résonance	Insurrection
Manifestation	Tout-contrôle Retravail	Synchronicité Coopération	Non-coïncidence Opposition
Conclusions **Fugue**	*SUJET À* la dérive ∨ **Horizon pathologique?**	*SUJET* collectif ∨ **Polyphonie et contrepoint**	*SUJET EN* action ∨ **Destruction et création**

Fig.15 *La fugue : des esthétiques de l'Un et du Multiple*

Au terme de la première partie, nous avions extrait de l'enquête **historique** le postulat que la convergence entre fugue et sujet se jouait aussi sur le plan **esthétique**. Après avoir testé cette hypothèse à partir des œuvres mêmes, au terme de cette deuxième partie, nous pouvons renouveler notre interrogation et postuler que la problématique esthétique de l'un et du multiple se résout dans la sphère **éthique**. Au terme de *Fugue, Supplément,* Laporte revendique « la dimension insurrectionnelle de la vie » : l'écriture, loin d'affirmer la mort d'un « sujet » qui n'est jamais né, revendique un pouvoir d'action par l'acte (la fugue comme praxis). N'est-ce pas là une porte d'entrée dans le domaine de l'éthique ? On peut envisager, à partir de cette optique « pratico-théorique », de diriger notre problématique de l'art en direction de la vie.

Comparons le geste inaugural de Montaigne qui écrit, dans l'adresse « Au lecteur » qui préfigure la première édition des *Essais* (1580), « Je suis moi-même la matière de mon livre »[239], avec la revendication de Laporte : « Le livre serait le seul champ de l'histoire » (1970 : 13). En l'espace de quatre siècles, le « je » a disparu : la fugue, aux antipodes de l'autobiographie classique, (re)joue-t-elle perpétuellement la disparition du sujet ? Dans *Fugue, Supplément*, Laporte affirme que l'acte d'écrire « passe par le corps » (Laporte, 1973 : 129). C'est dans cette pratique du corps de l'écriture que prennent sens le refus de la fonction référentielle et l'aspiration à une performativité propre à l'ontologie de la musique : « plutôt que de viser quelque objet extrinsèque, la musique se présente comme *un langage qui se signifie soi-même* »[240].

Mais nous l'avons vu avec l'analyse des romans d'Ishiguro, il y a un seuil critique où l'auto-référence s'auto-conteste et où, corrélativement, le sujet se supprime lui-même (paradoxe de l'autoréflexion). Il y a pour le « soi » un double danger : celui de

[239] Voir l'article « « C'est moi que je peins… » : De la figurabilité du moi chez Montaigne », Louis Marin, chapitre 7 de *L'écriture de soi*.
[240] C'est l'auteur qui traduit de l'anglais : « Langage in relation to other communicational systems », Jakobson, R. in : Visentini, B. *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milan, Communità, 1970. p.12

la dislocation, à force de se mettre en jeu/je, et celui de la mort par étouffement, s'il refuse tout échange avec l'environnement (défaut éthique ?) :

> « Ecrire, ou du moins écrire selon une modalité qu'il reste à définir, tourne le mobile vers le dehors sauvage, mais cette exposition, surtout si elle dure, fait courir au mobile un danger tel qu'invinciblement il rétrograde ou du moins il se rétracte, il se replie sur lui-même, tente de se recueillir en une sphère bien close. Aucun vivant néanmoins ne peut se suffire à lui-même : celui qui n'oserait plus s'aventurer de peur de tout perdre dépérit et lentement se décompose : se risquer est donc nécessaire ». (Laporte, 1970 : 30).

Finalement, il y a des chances que l'*art* de la fugue se situe dans cet entre-deux, échappant d'un côté à la tendance corrosive d'une pluralité qui ne préserve pas l'unité du soi, et de l'autre, à la dérive obsessionnelle du soi qui, à force de vouloir contrôler la représentation de lui-même, finit par s'auto-supprimer. L'hypothèse, qui a émergé de l'expérience de Laporte et qu'il nous faut à présent vérifier, est la suivante : puisque la fugue est un acte et non le produit de cet acte (tout comme elle est mise en forme, fugue de la forme ou forme fugue, et non pas forme (dé)finie), le « sujet de fugue » est un sujet *en* fugue, c'est-à-dire un sujet d'action. Nous avons examiné l'opérativité du sujet au niveau de l'œuvre d'art. À présent : comment se manifestent les gestes et les performances de fugue dans le monde ? Il va nous falloir explorer d'autres dimensions du « sujet », que nous avons jusqu'à présent laissées de côté.

Pour conclure cette seconde partie retenons la polarité identifiée, à partir de nos exemples littéraires, entre d'un côté la *Fugue* selon Laporte et de l'autre, la dérive de l'art du soi chez Ishiguro (qui représente peut-être l'horizon pathologique de la fugue). Selon Derrida, *Fugue* et *Supplément*

> « ne sont de ces nombreux discours saturés et saturants qui, dans le champ littéraire actuel, se tiennent si on peut dire eux-mêmes sur eux-mêmes, se représentent et se posent eux-mêmes en eux-mêmes ou en tout cas s'en donnent le spectacle. Et du même coup suturent leur propre espace. Dans le *topos* moderne de la mise en abyme, dans son extension moderniste plutôt, on peut percevoir cette auto-défense du texte qui, à s'expliquer, à s'enseigner, à se poser lui-même, à s'installer complaisamment dans son auto-telisme ou son auto-thétisme, dans la représentation de soi à l'infini, se garde précisément contre l'abîme dont il se contente alors de parler, dont il a la bouche pleine après avoir fait le plein d'abîme »[241].

Ainsi pour Derrida, l'intérêt de la démarche de Laporte est bien sa valeur pratique. Il est une vision où l'œuvre d'art n'est pas une sphère autonome, imperméable et inconséquente, mais plutôt un *acte* artistique, qui est aussi un geste dans et sur le monde. Ceci renvoie à la question des liens entre l'art et l'éthique, que nous approfondirons dans la partie suivante. L'auto-télisme ou auto-thétisme du texte sous la forme d'une « représentation de soi à l'infini » est illustré par le sujet ishigurien. C'est bien cet écueil, qui apparaîtra comme un défaut éthique, que refuse la *Fugue* de Laporte, en opposant à la surreprésentation du soi (ou du texte) la force vitale non seulement affirmative mais aussi performative, du verbe : (s')écrire. De même nous disons à présent : Fuguez dans le monde, sujets, fuguez avec art, car ce monde est le vôtre et c'est celui-là que nous partageons !

---

241 Jacques Derrida, « Ce qui reste à force de musique », *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, 2003, p.100-101.

Troisième partie

LA FUGUE, ENTRE LE SUJET ET LE MONDE :

SOCIO-PSYCHOLOGIES ET PERSPECTIVES ÉTHIQUES

L'expression « philosophie du sujet » renvoie à une subjectivité conçue de manière positive, comme une instance primordiale et pleine. Dans les conceptions modernes de l'individu, *cogito* cartésien ou sujet transcendantal kantien, le sujet doué de raison joue le rôle de fondement de la connaissance et du jugement moral. L'autonomie intellectuelle et politique du sujet est au centre d'un nouveau dispositif culturel. Dans ce cadre, seule l'idée de pathologie mentale met en cause la suprématie du sujet et et l'unité de la raison. Ainsi comme le remarque Robert Smadja dans l'article « De quel sujet parle-t-on ? »,

> « Le sujet des traités de psychiatrie n'est souvent **qu'un horizon**, un pouvoir fédérateur postulé par-delà ses dysfonctionnements et déstructurations, au mieux **une instance psychique dont la réalité est plus sensible dans ses éclipses que dans ses performances**. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles il se donne aussi dans les textes littéraires sous forme éclatée et fragmentaire »[242].

C'est une critique souvent formulée à l'égard du DSM : le sujet n'y est pas considéré comme une entité globale, il est « atomisé (…) en une poussière de symptômes ». En effet les psychopathologies sont définies à l'aune d'un horizon normatif qui décompose le sujet humain en différentes catégories de conduites et de fonctions.

Par ailleurs, le *passage à l'acte de fugue* comme trouble du comportement chez l'adolescent révèle des problèmes d'adaptation et/ou des conflits interpersonnels. Chez l'adulte, on considère que la fugue est le signe de troubles de la santé mentale (elle est notamment associée à une perte d'identité). Néanmoins, chez l'adolescent, on reconnaît que l'expérience de la fugue a un *sens* pour le fugueur, et qu'elle répond à un besoin : la fugue relève donc à la fois de l'échappatoire (on *fuit* quelque chose : valeurs de contestation et de révolte) et d'une dimension constructive (on *poursuit* quelque chose :

[242] *La fabrique du sujet*, 2011, p.289-290.

recherche d'identité, autonomie, expérimentation). Aussi, le fait psychologique et social lié au comportement de fugue, souvent caractérisé par la spirale de la répétition, n'est pas exempt d'ambiguïté : la fugue relève-t-elle de la formation de l'identité, comme on le pense parfois de la fugue de l'adolescent en admettant que la prise de risque participe d'une construction identitaire, ou est-elle une psychopathologie ? Si les signes cliniques associés à la pathologie de fugue (notamment l'amnésie) semblent effectivement prouver que le Moi n'est pas complètement maître dans sa propre maison, d'après la formule consacrée, cela signifie-t-il pour autant que l'on doit abandonner toute image cohérente du « sujet de fugue » ? Par ailleurs, à quoi renvoient les failles manifestes du sujet de fugue ? Dans quel(s) sens peut-on dire que le sujet *disparait* ? *Réapparait*-il après la fugue ? Et si le sujet *en fugue* quittait le confort de la « maison » pour *habiter le monde*, c'est-à-dire pour *vivre*, pour *être* ?

Dans l'univers médical, le « sujet » pris en charge est un « patient » : le fugueur emprunte alors une voie / voix passive. La question esthétique de la contrainte et de la liberté, que nous avons déjà abordée au niveau du processus créateur, apparaîtra en filigrane tout au long de cette partie sous la forme d'un conflit qui renvoie dos à dos une pensée de l'aliénation (le sujet « malade », pris en charge par la société, n'est-il qu'un objet ?) et une pensée de la liberté, qui se profile à l'horizon d'un sujet créatif (et créateur). Plus particulièrement, nous verrons que l'interaction de dimensions socio-culturelles, psychologiques et cognitives implique des questions médicales mais aussi, surtout, des questions éthiques de santé publique liées à l'adaptation de l'individu à la société, à la norme sociale et à l'identité du sujet. Quels *sens* peut-on attribuer à la fugue comme mode opératoire du sujet humain ?

Tout l'art de la fugue consiste à maintenir une identité formelle (le sujet musical) mise à l'épreuve musicalement à travers un jeu de reconnaissance (dialectique du même

et de l'autre ou métamorphoses du sujet) et par-delà les « épisodes » qui espacent les retours du sujet comme autant de discontinuités passagères. Au contraire, les « épisodes » de fugue observés par la psychiatrie mettent radicalement à mal l'identité du sujet humain. Pourtant, c'est un même mot, « fugue », et une même idée, l'expérience de la perte, qui désignent tantôt une expérience artistiquement valorisée, tantôt un comportement décrit comme une tendance morbide. Ici encore, doit-on distinguer la « fugue » de la « fuite », pour retrouver un sens plus positif de la fugue ?

La psychopathologie de fugue, qui se manifeste comme incapacité à intégrer des états discontinus du sujet, fonctionne dans notre argumentation comme une sorte de contre-preuve : c'est alors la capacité à intégrer la multiplicité du soi qui caractérise le sens positif de la fugue. Peut-on établir un *continuum de fugues* en termes de psychologie des états de conscience, qui irait de l'état pathologique (caractérisé par l'amnésie et l'inconscience) à des états de fugue d'une sévérité « mineure » ?

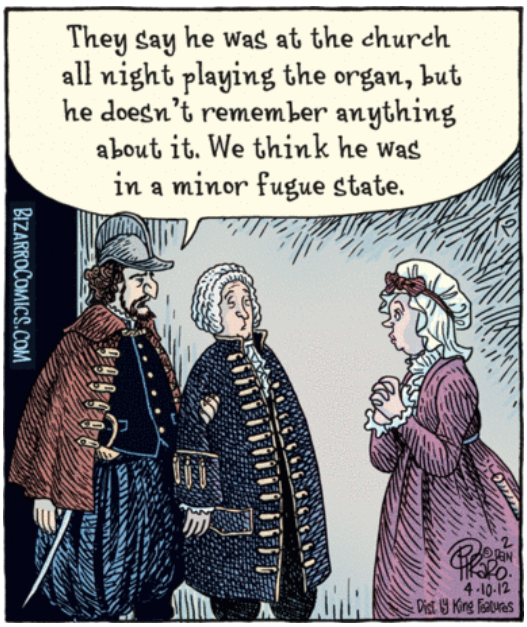


Fig.16 *Fugue « mineure »*[243]

[243] Dessin de Dan Piraro daté du 4/10/12 et publié sur le blog de l'artiste : http://bizarrocomics.com/2012/04/12/desert-bach-honesty-cattle/

Fuit-on la réalité quotidienne dans l'art ou bien est-ce l'art qui s'affranchit, et nous affranchit par là-même, de la réalité ordinaire ? Ne faut-il voir qu'une fuite hors de la réalité, vers le rêve ou l'imaginaire, dans les visions nocturnes de la « *Dream-fugue* » de Thomas de Quincey (1849) ou dans les reflets mouvants de l'eau qui dort, dans le tableau de Ciurlionis (*Fugue*, 1908) ? Il s'agira de réaffirmer la dimension constructive et créative de la fugue (fuite *et* poursuite), par opposition à la simple fuite réactionnelle.

Dans cette troisième partie, le mot « sujet » désigne la personne humaine. Nous cheminerons non plus de l'art à la vie comme dans la première partie (la fugue musicale conçue comme analogue du devenir subjectif ou poétisation du soi de l'œuvre), mais de la vie à l'art de la fugue (point de vue esthétique sur l'existence : faire de sa vie une œuvre d'art, ou la fugue comme métaphore de l'existence).

A. Aux confins de l'individu et du social, l'horizon pathologique : la fugue ou la disparition du sujet

a) Problématique et vecteurs d'une « épidémie de fugue » : France, 1887-1909 [244]

Dans certains mythes de la Grèce antique (notamment, le mythe des « Proétides »[245]), au début du 20ème siècle en Malaisie (avec le cas des femmes de la tribu des Jakuns[246]) ou avec le phénomène des « *jumpers* » du Maine à la fin du 19ème siècle, d'Ulysse, ou Œdipe, à Jack Kerouac, en passant par Don Quichotte, de tout temps l'errance a voyagé aux confins de la quête, de l'héroïsme mais aussi de la folie. Parfois l'impulsion à la marche est synonyme d'obsession, jusqu'à être investie du thème de l'homme-machine[247]. Dans certaines circonstances, ce qui est normal ou simplement anormal (sortant de la norme) quelque part, va devenir pathologique, ailleurs. C'est le cas de « la fugue » en France, à la Belle Époque : parmi ses critères de distinction, le pathologique et l'indésirable semblent éclipser le Beau. Subissant un transfert de champ d'application, de la musique à la médecine, la notion de fugue soulève non seulement de nouveaux enjeux mais acquiert également de nouvelles connotations. Dans le livre intitulé *Les fous voyageurs*[248] qu'il consacre à l'émergence de ce phénomène, Ian Hacking souligne entre autres la polarité socio-culturelle du regard que nous portons sur le « voyage » :

---

[244] Un dossier « Annexe psychiatrie / psychologie » figure à la fin de cet ouvrage. Le premier document récapitule les étapes qui ont conduit à cette « épidémie » de diagnostics de fugue.
[245] C'est l'histoire des trois filles du roi Proetos de Tirynthe, qui donna naissance à une épidémie de voyageuses aliénées. Voir Hacking : 122.
[246] rapporté par Frazer (1921) : Hacking, p.124.
[247] Voir « Automatisme ambulatoire », Jean-Claude Beaune : *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 11/11/2013. URL : http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/automate/
[248] *Les fous voyageurs*, Ian Hacking, traduit de l'anglais (Canada) par Françoise Bouillot [*Mad Travellers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illness*, 1998], Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, mai 2002.

> « Je tends toutefois à penser qu'il faut qu'il existe un voyage objet d'admiration, une forme supérieure, même tragique, de voyage, pour que le voyage aliéné puisse devenir son miroir et être reconnu comme une folie » (Hacking, 2002 : 121).

Ainsi il est un espace, l'espace d'une fugue, où liberté et aliénation peuvent se manifester à travers les mêmes signes. Mais chacun sait que la sémiologie suppose un acte d'interprétation. Les fugues de Rimbaud font-elle de lui un « voyageur aliéné » ? La vie est parfois décrite comme un voyage et le voyage comme une métaphore de la découverte de soi. Quête, découverte, fuite, évasion ou tourisme de masse : « Le voyage est un symbole à plusieurs facettes pour notre conscience morale, parfois positif, mais aussi négatif » (Hacking, 2002 : 68). Albert Dadas est considéré comme le premier fugueur de l'histoire : c'est le premier à être diagnostiqué et pris en charge, à Bordeaux, à la fin du 19ème siècle. « Les voyages obsessionnels et incontrôlables d'Albert sont systématiquement dépourvus de but ; ils sont moins des voyages de découvertes de soi que des tentatives pour s'éliminer soi-même » (Hacking, 2002 : 69). Fait significatif : Albert présente une forte propension à perdre ses papiers d'identité - comme s'il voulait perdre son identité même.

Avec Albert et les médecins qui le traitent (notamment Philippe Tissié), la possibilité de la fugue comme trouble autonome, comme diagnostic à part entière – c'est-à-dire, comme pathologie mentale - est établie : dire qu'Albert est le premier de toute une série de fugueurs revient donc à dire que « Tissié est l'instigateur d'une épidémie de diagnostics de fugue » (Hacking, 2002 : 62). La fugue comme entité médicale naît donc d'une interaction entre le savoir des experts – qui débattent, décrivent, diagnostiquent et soignent - et le comportement de gens perturbés qui sera jugé non seulement comme « anormal » par l'ensemble de la société, mais plus encore, « pathologique ». Le diagnostic de fugue est posé dans le cadre de la nosologie médicale en cours au tournant

du 20ème siècle. Il reflète les préoccupations de la psychiatrie et de la neurologie de l'époque : on parle soit de fugue « hystérique », soit de fugue « épileptique », d'« automatisme ambulatoire », de « dromomanie[249] », de « dégénérescence » (parce que les troubles psychiques sont considérés comme héréditaires), mais aussi de vagabondage, notion qui fait le lien entre l'entité médicale, le problème social et l'arsenal légal. Puisque le diagnostic de fugue s'intègre dans la nosologie existante, la controverse sur sa nature a tendance à polariser les différentes taxinomies, à révéler la divergence d'enjeux plus larges (en terme de présupposés concernant la maladie mentale en général, en terme de médication, etc), voire à précipiter une crise de la discipline : dans le domaine psychiatrique comme dans le domaine de l'art, la fugue en tant qu'objet théorique, parce qu'elle révèle, voire accentue des tensions, semble agir comme un catalyseur d'évolution des disciplines, arts et/ou sciences. Hacking affirme que, lors du Congrès de Nantes, la fugue est pour la dernière fois « prise au sérieux en tant que maladie majeure, digne d'une discussion collective »[250] : après 1909 et la fin d'une « épidémie de fugue » qui aura duré vingt-deux ans[251], la psychiatrie entre dans une nouvelle ère. La révision de la nature et du statut de l'hystérie, à partir d'un modèle psychologique dégagé de la neurologie, confèrera un sens et une importance nouvelle à l'inconscient, qui remplacera le rôle de l'hérédité (théories de la dégénérescence) dans la conception des troubles psychiques : la névrose hystérique s'oppose à l'origine organique des troubles ; la cure psychanalytique freudienne s'impose comme une alternative psychothérapeutique.

Avant cette révolution interne à la discipline, les hypothèses concernant la nature d'une pathologie de fugue soulèvent, à la fin du 19ème et au début du 20ème siècle, une

[249] Du grec *dromos*, « course ou emplacement réservé à la course à pied ou à la course de char » (source : *Encyclopaedia Universalis*) + *mania*, « folie furieuse ». Hacking traduit « dromomanie » par « course de chevaux » (Hacking : 107).
[250] Hacking, 2002 : 204.
[251] Nous renvoyons au premier document de l'« annexe psychiatrie » pour situer les repères chronologiques et les grands acteurs de cette histoire.

polémique qui divise la profession à l'échelle nationale - ce qui a probablement contribué à établir la fugue comme entité médicale de plein droit et non comme une simple curiosité. A Bordeaux, on considère la fugue comme un état hystérique, alors qu'à Paris Charcot défend l'idée d'une origine épileptique de l'« automatisme ambulatoire ». Chacun y va de sa propre médication (bromure d'un côté, hypnose de l'autre) et exhibe ses propres patients comme points de référence pour les diagnostics futurs. Charcot cherche des bases neurologiques (biologiques) au trouble mental, c'est pourquoi, sans nier l'existence de fugues hystériques (on sait d'ailleurs que ce sont ses travaux sur l'hystérie et l'hypnose qui ont assuré sa renommée), il est davantage intéressé par l'idée de fugue épileptique : il associe l'épisode de fugue à une épilepsie latente. Alors qu'aujourd'hui l'hystérie n'est plus un diagnostic et que l'électroencéphalogramme a révolutionné notre compréhension de l'épilepsie, à l'époque, le débat touche aux fondements mêmes de la conception de la maladie mentale. En 1895 Fulgence Raymond, qui observe la prédominance des cas de fugues hystériques, envisage un troisième type, la fugue « psychasthénique » (terme inventé par Pierre Janet), qui n'implique pas d'amnésie sérieuse :

> « La fugueur se rappelle fort bien où il était. Il a un irrésistible désir de voyager sans aucune perte de conscience ni aucun des stigmates classiques de l'hystérie. Il est typiquement un dégénéré » (Hacking, 2002 : 111).

Ici l'impulsion de fugue, le voyage, la route correspondent à un caractère jugé anti-social et ce comportement justifie à lui seul l'appartenance à la catégorie des dégénérés : le sujet de fugue est étiqueté « personnalité antisociale ». De sorte que si Raymond préconise de soigner la fugue épileptique par les moyens chimiques (bromure de potassium) et la fugue hystérique par l'hypnose (valable également dans le premier cas), il recommande pour la fugue psychasthénique différents types de « persuasion morale. Il

faut débarrasser le patient d'une idée fixe, mais ni l'hypnose ni les médicaments ne sont appropriés pour la dégénérescence héréditaire » (Hacking, 2002 : 112).

Dans son ouvrage *Les fous voyageurs*, Ian Hacking ne s'intéresse pas tant au contenu de la maladie qu'aux conditions d'apparition de cette « épidémie de fugue » que connaît l'Europe au tournant du 20ème siècle. Qu'est-ce qui l'a rendue possible ?

> « Nous sommes tentés de dire que, quoi qu'aient pu avoir ces patients (et ils avaient quelque chose !), les manifestations, les marques de leur maladie sont entièrement conditionnées par le social » (Hacking, 2002 : 32).

Selon lui, l'existence d'une « niche écologique » a rendu possible ce nouveau diagnostic : il cherche à définir le milieu ou l'environnement favorable au développement de cette épidémie de comportements et de diagnostics. Hacking identifie quatre vecteurs principaux : la taxinomie médicale, la polarité culturelle, l'observabilité et le désir d'évasion. Pour ce qui est du vecteur « taxinomie médicale », nous avons déjà montré l'intérêt, sur le plan théorique, de la polémique autour du diagnostic de fugue. Par ailleurs Hacking remarque que la fugue, qui se manifeste par un voyage apparemment impulsif et dépourvu de sens, se situe entre deux phénomènes sociaux : d'un côté l'âge d'or du tourisme populaire et de l'autre le vagabondage considéré comme criminel. C'est le vecteur « polarité culturelle ». Tissié lui-même, en 1901, qualifie les fugues d'Albert de « tourisme pathologique » (Hacking, 2002 : 63). Pour Hacking, la fugue est une « parodie du tourisme de masse », censé être une activité positive (Hacking, 2002 : 113). Le vecteur « observabilité » renvoie au contrôle social exercé par un puissant système de surveillance et de détection de la population : au sein de l'Europe, le vagabond est toujours contrôlé par les autorités. Quant au vecteur « évasion », il souligne que la fugue est « une invitation au voyage » : pour des hommes qui mènent une vie stable et qui, pour

différentes raisons, ne peuvent pas s'adonner au « voyage d'agrément », la fugue « était un espace dans lequel des hommes déviants, ayant la liberté à portée de main et pourtant enfermés, pouvaient s'échapper » (Hacking : 182). La fugue est donc, consciemment ou non, une réponse liée à un sentiment d'enfermement et d'impuissance face à la vie quotidienne (polarité entre le contrôle social et l'aliénation du quotidien d'un côté, l'aspiration à la liberté de l'autre ?). En effet, on ne parle de fugue que lorsque l'individu a un style de vie régulier et un foyer stable : sinon il s'agit d'une personne disparue. De plus, la fugue suppose un retour (nous développerons cette idée notamment dans le chapitre suivant).

« La fugue n'est définissable que dans le cadre de l'ordre social. Ce point ne fait aucun doute » (Hacking, 2002 : 161). Ainsi Hacking montre que le diagnostic de fugue est lié aux systèmes de contrôle social, à un cadre légal, à la police, aux tribunaux. En effet Albert, comme les autres, passe son temps à se faire arrêter et emprisonner. Hacking parle d'une période de grande peur du vagabondage, qui s'étend de 1880 à 1910[252]. C'est aussi une période de chômage massif, ce qui a peut-être poussé les hommes sur la route, en quête d'une vie meilleure. Les peurs de la société jouent évidemment sur le diagnostic médical - aujourd'hui encore, comme en témoigne cette question posée lors d'un colloque en 2009 : « Le psychiatre doit-il prendre en compte la peur de la société dans son estimation du risque lors de ses décisions ? Est-ce l'intérêt du patient, celui de l'institution ou de la société qui doit être privilégié ? »[253]. Le vagabond du début du 20ème siècle, jugé dégénéré, alcoolique, dipsomane même, sera médicalisé. Hacking voit là « un bon exemple de la solution libérale aux problèmes de la société : l'élimination par la prise en charge » (Hacking, 2002 : 158). Ceci entraîne des répercussions sur le plan

[252] Voir *Le vagabond et la machine, essai sur l'automatisme ambulatoire : médecine, technologie et société en France, 1880-1910*, Jean-Claude Beaune. 1983, Seyssel, France, Champ-Vallon.
[253] « Situation à risque et positionnement éthique dans le dispositif de soin psychiatrique », N. Cano in : *Risque et Psychiatrique : enjeux éthiques*, coordination N.Cano, P.Malzac, B. Richard, éd. Solal, Marseille, 2009.

pénal : le diagnostic médical permet une décharge de responsabilité lors d'éventuels délits commis pendant la fugue. En effet, qui dit « pathologie de fugue » dit « élimination du sujet » (Hacking conçoit les fugues d'Albert comme des « tentatives pour s'éliminer soi-même ») : si le sujet est responsable de ses actes, l'automate en fugue, lui, ne l'est pas.

Ces implications, tant médicales que légales, renvoient au problème de la simulation : la fugue a pu se produire de façon délibérée, volontaire, pour fuir une situation douloureuse ou pour échapper à la police après un acte délictueux ; l'amnésie peut également être simulée dans un but utilitaire[254]. En effet, comme le montre le critère C de la nosologie du CIM[255], bien que souvent le sujet n'ait pas, a posteriori, de souvenir de sa fugue, il n'est pas inhabituel que pendant l'épisode même, le comportement du sujet paraisse tout à fait normal (comme le montre le cas Ansel Bourne[256]). C'est d'ailleurs « cette incongruité d'un *pathologique qui joue à tromper le normal* et peut en revêtir la forme qui semble à Charcot le phénomène le plus significatif, le plus étrange »[257]. Pour pallier ce problème de manière radicale, Benon et Froissart publient, en 1908 et 1909, plusieurs articles qui confirment et accentuent la criminalisation du fugueur, qui doit être porté devant les tribunaux. Benon est médecin de la police à la préfecture de Paris et Froissart médecin dans un hôpital psychiatrique : ensemble ils forment le « tandem de la médecine policière » (Hacking : 170). Pour eux, la fugue en soi est « un acte antisocial ». Dans la mesure où l'individu quitte son foyer, ce n'est plus aux médecins mais à la police de le prendre en charge : ils ne veulent pas d'accusés disculpés

[254] *Manuel de psychiatrie,* dir. J.D. Guelfi et F. Rouillon, Elsevier Masson, 2007. Item 11.8, « Troubles anxieux et dissociatifs » (Q. Debray), p.217.
[255] cf document 2 de l'« annexe psychiatrie ».
[256] Aux Etats-Unis Ansel Bourne est présenté comme un cas de « double conscience ». Néanmoins, Tissié voyait en lui non seulement un fugueur (en effet il a fait une « fugue modèle » selon les critères français, même s'il n'en a fait qu'une), mais également la preuve que le fugueur peut être conscient pendant l'épisode de fugue.
[257] *Le vagabond et la machine, essai sur l'automatisme ambulatoire : médecine, technologie et société en France*, 1880-1910, Jean-Claude Beaune. 1983, Seyssel, France, Champ-Vallon, p.187.

par un diagnostic de fugue. Hacking affirme que la répression intense contre le vagabondage, liée à la grande peur que ce dernier suscite, a pris fin vers 1910 : un important vecteur de la niche écologique de la fugue est alors éliminé.

Si avec son modèle de la « niche écologique », Hacking évite de trancher quant à la « réalité » ou non de la maladie, en revanche il montre que le diagnostic était « justifié » par tout un contexte socio-médico-légal : différents vecteurs configurent une « niche écologique de la fugue ». C'est donc une combinaison complexe d'éléments de nature différente (éléments relatifs certes aux discours et au pouvoir – c'est la perspective foucaldienne, mais aussi à la souffrance, à la biologie, aux modes de vie, aux problèmes sociaux, à la mentalité et aux habitudes d'une époque, etc) qui rend possible le diagnostic de fugue - ou non : car si les vecteurs pertinents sont présents, la maladie « prospère », mais en leur absence, elle « dépérit » (Hacking, 2002 : 182-3). Ainsi Hacking parle, dans le cas de l'épidémie de fugue qui fait rage en Europe de 1887 à 1909, de maladie « transitoire » : « non pas au sens d'apparitions et de rémissions au cours de la vie d'une même personne mais en ce sens qu'ils [les troubles] n'existent qu'à une époque et dans un lieu donnés » (Hacking, 2002 : 34). En effet il montre qu'à la suite du Congrès de Nantes de 1909, la fugue comme trouble autonome s'éteint : certains vecteurs favorisants ont disparu et son intérêt théorique faiblit[258]. On peut penser que sa valeur heuristique est éclipsée par la pensée freudienne et la découverte de l'inconscient.

En effet, il est peut-être significatif que l'épidémie de fugue pathologique prenne fin avec la découverte de l'inconscient. Il est tentant de se risquer à quelques hypothèses. Les comportements de fuite physique ne traduisent-ils pas un conflit intérieur qui, n'accédant pas de l'inconscient à la conscience, ne trouverait pas de sortie par la seule

[258] La revue de Louis Marchand sur l'automatisme ambulatoire épileptique (1933) recense soixante-dix-sept articles sur la fugue publiés avant 1910 et seulement quinze après 1918 (voir Hacking : 172).

voie / voix du psychisme ? Ce blocage au niveau du préconscient serait-il un défaut d'écoute de soi ou une impossibilité à *agir en conséquence ?* Peut-être pouvons-nous suggérer que l'impulsion de fugue est un signe envoyé par le corps pour exprimer la nécessité de se tourner vers des besoins intérieurs, ce qui confirmerait la pertinence de notre problématique du « sujet ». En outre, du côté de l'espace non plus psychique mais de l'espace social, nous verrons que le défaut d'intégration renvoie aux problèmes existentiels du sujet humain dans les sociétés occidentales contemporaines (isolement, problèmes de communication, crise d'identité, insignifiance, anonymat, insatisfaction, fuite physique comme stratégie d'évitement de soi et peut-être du corps, etc). A l'inverse, le sens positif de la fugue désigne-t-il fondamentalement une qualité d'être au monde, de mise en relation, d'écoute ?

Quoiqu'il en soit aujourd'hui, si la fugue apparaît comme une pathologie distincte, décrite dans le DSM et le CIM (voir en annexe les critères diagnostiques), cela fait pourtant bien longtemps que le diagnostic n'est plus posé. Hacking affirme que la fugue

> « est maintenue par la tradition jusque dans les manuels de diagnostic d'aujourd'hui. Mais elle n'est pas là parce que les psychiatres diagnostiquent la fugue dans les services cliniques. Elle est là pour fournir une branche taxinomique supplémentaire à la catégorie des troubles dissociatifs » (Hacking, 2002 : 204).

Alors que le trouble de « personnalité multiple » était dès le début lié à la notion de « dissociation » (qui connut avec lui un regain d'intérêt), nous avons vu que la fugue a d'abord été associée soit à l'hystérie soit à l'épilepsie : la catégorisation tardive de la fugue parmi les « troubles dissociatifs » n'en dit-elle pas davantage sur les problèmes de cette catégorie que sur la fugue elle-même ? Voici une définition traditionnelle des troubles dissociatifs : ce sont des « états qui correspondent à une **disruption des**

fonctions intégrées de la conscience : identité, mémoire, perception de l'environnement »[259]. La dissociation, que l'on oppose à l'intégration et donc à l'unité, est par conséquent du côté de la désintégration du sujet puisque le sujet moderne se définit par sa mémoire (mémoire autant immédiate que narrative, c'est-à-dire relative à une histoire commune mais aussi personnelle), par son identité et sa personnalité, uniques, ainsi que par sa souveraineté et sa responsabilité dans la conduite d'interactions avec son environnement. Quand nous aborderons la question de la « néo-dissociation », nous verrons qu'à l'opposé de cette version unitaire et pleine du « sujet » qui s'impose comme norme à l'aune de laquelle on pathologise les comportements déviants, certains scientifiques contemporains prolongent au niveau de la conscience les intuitions nietzschéennes concernant la faculté d'oubli : s'il y a une faculté positive d'inhibition, dès lors les « états de fugue » peuvent être valorisés et non pathologisés. Une telle conception ne rend-elle pas mieux compte de cette innovation musicale qui consiste à espacer les retours du sujet pour le « faire oublier » ?

Le modèle de la « niche écologique » définie par un certain nombre de vecteurs permet de se figurer pourquoi la fugue n'est jamais (ni à l'époque ni même aujourd'hui) diagnostiquée en Amérique. En effet on constate que le nouveau monde n'a pas connu la même épidémie de fugue et que les anglophones ne se sont pas intéressés à cette entité médicale. Le cas Ansel Bourne, célèbre patient traité entre autres par William James, qui aurait été diagnostiqué fugueur en France, est discuté dans le cadre de la « double conscience » (ou « personnalité multiple »). Il y a plusieurs raisons à ce désintérêt pour la fugue. Tout d'abord d'un point de vue historique, les Britanniques, contrairement aux Français, connaissent l'émigration. Par ailleurs, le mode de comportement américain

[259] *Manuel de psychiatrie*, dir. J.D. Guelfi et F. Rouillon, Elsevier Masson, 2007, Item 11.8 : « Troubles anxieux et dissociatifs », Q. Debray.

favorise le déplacement, phénomène ancré dans la tradition du « *Go west, young man !* » où le fugueur n'en est pas un puisqu'il ne revient jamais (Hacking, 2002 : 143). On peut noter également que le territoire même, dont la nature conditionne le rapport à l'espace et aux frontières, est différent : le continent américain favorise la liberté de mouvement et de circulation. Aussi le vagabondage n'était pas un problème social crucial et en outre, le tourisme en Amérique n'était pas encore devenu une industrie : Hacking démontre l'absence du vecteur « polarité culturelle ». Par ailleurs, puisqu'il n'y a pas d'armée de conscription (facteur d'« « enrégitement » stupide » : 145), la population n'était pas tenue d'avoir ses papiers sur soi : « Un fugueur en Grande-Bretagne ou en Amérique demeure invisible tant qu'il reste propre sur lui » (Hacking, 2002 : 146). C'est l'absence du vecteur « observabilité ». Hacking relève également la spécificité européenne du programme sur la dégénérescence. Le programme sur l'infériorité des Afro-Américains s'en rapproche, mais il renvoie à la drapétomanie[260] et non à la dromomanie (Hacking, 2002 : 151). Ainsi,

> « entre 1890 et 1905, nombre de gens perturbés sont décrits sur le continent américain par des symptômes et un comportement qui en France, dans les mêmes années, indiquent une fugue hystérique. Mais aux Etats-Unis, on s'intéresse à un autre agencement de symptômes » (Hacking, 2002 : 134).

Certes la fugue « devient assez tard une question académique » (Hacking, 2002 : 139) mais au début du 20ème siècle, la littérature psychiatrique française est largement introduite et connue aux Etats-Unis, et pourtant, le diagnostic reste toujours inexistant. Parallèlement à l'absence de certains vecteurs nécessaires à l'établissement de la niche écologique de la fugue, Hacking montre que d'autres vecteurs ont rendu possible le

[260] Le diagnostic de « drapétomanie » renvoie au contexte de l'esclavage. C'est une solution médico-légale qui visait à enrayer la fuite des esclaves noirs. Même si le diagnostic n'a pas duré longtemps, cela a dû laisser des traces dans les esprits.

diagnostic de « double conscience » ou « personnalité multiple ». Le spiritisme notamment « a été un élément de la niche écologique de la personnalité multiple en Nouvelle-Angleterre » : en effet on se demande « si les personnalités multiples, dans leur état second, ne sont pas des esprits » (Hacking, 2002 : 136).

Il ne nous intéresse pas tant de savoir de quoi exactement, ou « réellement », souffraient les patients diagnostiqués « fugueurs » : pour nous (qui ne sommes pas psychiatres), peu importe quel est le « bon » diagnostic, d'autant que nous parlons d'un diagnostic *a posteriori* – la fugue étant un « diagnostic de grands-pères », comme le dit Hacking. Il s'agit plutôt de noter, dans une perspective qui serait celle de la philosophie des sciences pratiquée par l'épistémologue Ian Hacking, que le diagnostic de fugue est posé *en fonction de* (et « justifié » par) la nosologie médicale qui a cours à tel endroit et à telle époque et que la taxinomie médicale est un des vecteurs (pas le seul) d'une « niche écologique » propre à l'émergence d'une pathologisation de la fugue : l'Amérique n'a pas connu la même épidémie de fugue parce que la répartition des vecteurs nécessaires et des vecteurs que l'on pourrait dire concurrents diffère d'un côté à l'autre de l'Atlantique.

b) Les « niches écologiques » d'une *trans-fuge* : fugue en musique, psychiatrie, peinture, littérature

Hacking décrit les conditions de formation et de propagation de cette « épidémie de fugue » psychopathologique dans le but de susciter un parallèle avec la situation actuelle : il entend questionner le regard que nous portons aujourd'hui sur certaines pathologies mentales et certains groupes d'entités médicales (les névroses). Hacking souligne la confusion possible entre affections, artefacts culturels, syndromes et

imitations suscités par la profession médicale elle-même et les psychoses, les « vraies » maladies. Il est préoccupé par le concept de « maladie fantôme » et par l'émergence d'une « nouvelle manière de questionner la réalité » qui s'exprime entre autres dans un ouvrage paru en 1997 : *Shadow Syndromes. The Mild Forms of Mental Disorders That Sabotage Us* (John J. Ratey et Catherine Johnson). Le titre de l'article du *Times* qui rend compte de cette parution est édifiant : « *Quirks, Oddities May Be Illnesses* » [Les bizarreries et les singularités peuvent être des maladies]. Hacking nous interroge : « Certains d'entre nous manquaient de coordination dans la pratique des sports lorsqu'ils étaient enfants, et n'étaient pas – et ne sont toujours pas – très doués pour se faire des amis. Souffrons-nous d'une maladie (une vraie maladie) ? »[261]. L'inquiétude paraît plus que légitime. Mais en ce qui concerne notre étude, le principal intérêt de cette histoire de fugue, outre l'évidence thématique, est d'un autre ordre : le modèle de la « niche écologique » nous paraît être un outil méthodologique pertinent pour appréhender la complexité singulière des diverses manifestations du concept de fugue.

L'identification d'une « niche écologique » permet de représenter l'émergence d'un phénomène sans le réduire à un problème de « formation discursive » (ce serait la perspective foucaldienne) et en évitant, notamment, le « discours sur la construction »[262] : l'idée d'une construction sociale du diagnostic de fugue ne représenterait qu'une partie de la réalité, et en outre, cela signifierait que quelqu'un - qui en particulier ? - l'a édifié, assemblé, ou construit. Le même raisonnement s'applique à notre problématique de l'émergence, à partir de la tradition musicale, d'un phénomène trans-artistique de fugue : il faut voir que les manifestations de la fugue dans l'art du

[261] Voir Hacking, 2002 p.22 à 27. Ainsi que la réponse à la 5ème question « Faut-il tirer des conclusions analogues sur les maladies mentales transitoires de nos jours ? », p.208 à 219.
[262] Voir Hacking, 2002 : 218.

20ème siècle sont le fruit d'une convergence de vecteurs de natures variées, qui ensemble forment des « niches écologiques » propices à ces résurgences dans différents champs disciplinaires. Le concept de « niche écologique » (qui est en fait une métaphore) nous semble être en mesure de répondre à l'exigence scientifique problématisée ainsi par Bourdieu :

> « Une science authentique de la science ne peut se constituer qu'à condition de récuser radicalement l'opposition abstraite (qui se retrouve aussi ailleurs, en histoire de l'art par exemple) entre une analyse immanente ou interne, qui incomberait en propre à l'épistémologie et qui restituerait la logique selon laquelle la science engendre ses propres problèmes et une analyse externe qui rapporte ces problèmes à leurs conditions sociales d'apparition ».[263]

Si l'on prend l'exemple du modèle de la fugue dans la peinture du début du 20ème siècle, il faut observer que cette résurgence dans un domaine extra-musical se justifie à la fois par des questions strictement picturales (selon l'« analyse immanente », l'histoire des sciences et des arts est une succession de problèmes et de solutions) et par des conditions sociales.

Parmi les vecteurs sociaux, on peut relever, au début du 20ème siècle, une polarité entre la démocratisation de l'art d'un côté, et de l'autre, l'affirmation de critères de « distinction » au sens de Bourdieu. En effet, on peut se demander dans quelle mesure les peintres cherchent à tirer profit d'une référence à Bach (à l'époque, symbole d'une esthétique savante, sérieuse, rigoureuse) et ainsi à s'assurer un minimum de succès. Par ailleurs, Bourdieu montre que dans le cas du *Clavecin Bien Tempéré* et de *l'Art de la Fugue*, qui appartiennent à la catégorie du « goût légitime » (c'est-à-dire le goût des œuvres légitimes, par opposition aux goûts « moyen » et « populaire »), « la corrélation

[263] Pierre Bourdieu, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.2 n°2-3, juin 1976, pp.88-104. p.91.

est plus forte avec le capital scolaire qu'avec l'origine sociale »[264] : dans le cas de la fugue, le capital culturel hérité a moins de poids que dans le cas d'une préférence pour d'autres œuvres (Bourdieu montre néanmoins que la transmission du capital scolaire est un effet cumulé de la famille et de l'école). Les peintres du début du 20ème siècle sont-ils, et s'adressent-ils à, des « détenteurs de titres de noblesse culturelle »[265] ? La fugue est-elle un signe de reconnaissance au sein d'une élite culturelle ? C'est en ces termes que l'on peut interroger le phénomène pictural de la fugue, par le biais de la « sociodicée esthétique » débusquée par Bourdieu. Mais le recours au modèle de la fugue ne remplit-il pour autant qu'une fonction de légitimation sociale ?

Nous avions observé au début de ce chapitre que l'épidémie de fugue coïncidait avec une polémique interne à la psychiatrie, polémique qui a précédé une crise de la discipline puisqu'elle a ouvert une « nouvelle ère ». A partir de ce constat, nous avions émis l'hypothèse que la fugue en tant qu'objet théorique est un catalyseur d'évolution des disciplines, qu'elles soient artistiques ou scientifiques. Si l'on ne peut raisonnablement envisager la fugue en soi comme un catalyseur, il paraît plus approprié de dire que le modèle de la fugue resurgit dans l'histoire à des moments de crises ou de révolutions paradigmatiques (au sens de Kuhn). La fugue est alors la cristallisation d'une convergence (niche écologique) de vecteurs d'ordre social mais aussi strictement disciplinaire.

Dans sa *Structure des révolutions scientifiques*, Kuhn souligne le rôle de l'« anomalie » dans le contexte d'une crise et de l'apparition d'une découverte. Comme en témoigne sa réception au Salon d'Automne de 1912, le tableau *Amorpha Fugue en deux couleurs* de Kupka n'apparaît-il pas comme une véritable anomalie picturale,

[264] Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p.82.
[265] *La distinction*, 1979 : 22.

rejetée et parodiée par la « science normale » ? En effet les journaux ne parlent pas de la *Fugue à deux couleurs* mais d'une « Devinette en deux couleurs »[266]. Et pourtant par la suite, la « fugue » se propagera dans les titres d'œuvres des grands peintres de l'abstraction (Kandinsky, Klee, Albers,…[267]) jusqu'à aujourd'hui où le modèle de la fugue est encore largement présent en peinture, bien qu'il ait perdu sa vitalité d'antan et une partie du pouvoir heuristique qui faisait son originalité et sa pertinence au début du 20ème siècle. Rappelons que pour Kuhn, les paradigmes sont des « découvertes scientifiques universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à une communauté de chercheurs des problèmes types et des solutions »[268]. On remarque qu'à la fin de l'« épidémie » médicale de fugue (en 1910, selon Hacking), les premières peintures abstraites initient un paradigme pictural de la fugue : la série de Kupka intitulée *Etude pour Amorpha, Fugue à deux couleurs* date de 1911-1912[269]. Mais l'ivresse d'une fugue était déjà visible à travers les signes de la fuite : le 19ème siècle avait amorcé cette « fuite / fugue hors de la réalité »[270] qui allait conduire à l'établissement d'une réalité toute autre. La « *Dream-Fugue* » de Thomas de Quincey (troisième et dernière partie de l'ouvrage *The English Mail-Coach* publié en 1849) est un signe littéraire de cette aspiration fuguée hors de la réalité ordinaire. Considérons également la première

[266] Dans *La Vie Parisienne* du 5 octobre 1912, p.71, figure le tableau *Amorpha Fugue à deux couleurs* affublé de la légende suivante : « Kupka – Devinette en deux couleurs. Fermez les yeux, tenez le dessin à bout de bras et tournez-le en tout sens, jusqu'à ce que vous y ayez reconnu le portrait d'un célèbre [phrase coupée] ».

[267] Œuvres recensées dans le tableau « Après comme avant Bach : la fugue « dans tous ses états » ».

[268] *La structure des révolutions scientifiques* [*The structure of scientific revolutions*, The University of Chicago Press, 1962, 1970], traduit de l'américain par Laure Meyer (à partir de la nouvelle édition augmentée de 1970 revue par l'auteur), Flammarion, 2010, p.11.

[269] Sur la question de la datation, voir Anne Swartz « A Redating of Kupka's *Amorpha, Fugue in Two Colors II* ». *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, Vol.80 n°8, October 1993. pp.326-351.

[270] Cette idée est développée au moins par deux auteurs : José A. Argüelles, « The establishment of the Avant-Garde : the Fugitive and the Real », chapitre 14 de *The Transformative vision. Reflections on the Nature and History of Human Expression* (Shambala, Berkeley London, 1975) ; et Philippe Daverio dans *Il secolo lungo della modernità. Il museo immaginato* (Rizzolo, Milano, 2012) aux chapitres « La belle époque » p.283 et « La fuga della realtà » p.353.

« fugue » picturale (le premier tableau intitulé « *Fugue* »[271], en 1908, du peintre Mikalojus Ciurlionis), au seuil d'une remise en cause, par la peinture, d'une univocité du « réel » :



Fig.17 *Fugue*, Mikalojus Ciurlionis, 1908

La fugue, sorte d'emblème du musical, participe de ce nouveau paradigme de la peinture qui, au début du 20ème siècle, aspire au statut de la musique pour répondre à des problématiques qui révolutionneront non seulement la face de l'art pictural mais aussi les moyens et les fins de la création artistique. Cette révolution touche aux fondements des notions d'espace et de temps picturaux mais surtout, dans ce contexte encore, bien qu'elle participe d'une démarche constructive (la fugue comme modèle de figuration abstraite), la fugue est liée à une remise en cause de la nature du « sujet » : le titre même choisi par Kukpa, « Amorpha », avec son préfixe privatif, ne signe-t-il pas une crise du « sujet » pictural corrélatif à un rejet de la *mimesis* qui pousse l'œuvre à proclamer, de manière radicale, son caractère informe ? Ce titre signale le refus d'une fixité de la forme à l'image d'un « réel » paradoxalement immobile. C'est à travers la disparition du

[271] Ici reproduite, source : Wikipaintings.org

« sujet » que se manifeste une crise de la représentation picturale : « Les nouveaux peintres peignent des tableaux **où il n'y a plus de sujet véritable** » écrit Apollinaire[272]. C'est, davantage que la forme finie, le rythme pictural de la mise en forme et le processus même de figuration qui résident au cœur de la peinture abstraite – qui est en cela bien concrète. A ce titre, l'ontologie musicale fait figure de modèle : « Yes fugues, where the sounds evolve like veritable physical entities, intertwine, come and go »[273]. Nous renvoyons ici aux nombreuses études sur la musique dans la peinture du 20ème siècle[274] et notamment sur les peintres Klee et Kupka[275]. Ainsi, le modèle musical de la fugue a certainement contribué à stimuler la recherche picturale vers l'invention de nouvelles formes et peut-être même d'un nouveau langage. Le modèle de la fugue apparaît alors comme une sorte de matrice de résolution de problèmes dont les modernités artistiques se saisissent - tout comme la fuite est une forme de solution à un problème existentiel ? Pas vraiment : **le paradigme de la fugue relève d'une démarche constructive et créative vis-à-vis de l'existence, alors que la fuite est plutôt une stratégie d'évitement, une manière de fuir les problèmes et non de les résoudre**.

Par ailleurs, on peut mesurer à présent l'intérêt épistémologique de la fugue comme objet théorique, en soulignant sa participation à différentes révolutions paradigmatiques, dans différents domaines. Si l'on compare la situation de la psychiatrie

---

[272] Cité dans l'article « La voix de la lumière. Paul Klee, Robert Delaunay et l'orphisme », Pascal Rousseau, *Paul Klee, Polyphonies*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2011, p.48.
[273] *Frantisek Kupka, 1871-1957 : a retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, first edition 1975, p.92.
[274] Par exemple : *Musique et arts plastiques. Interactions au 20ème siècle*, Jean-Yves Bosseur, 1998, seconde édition, Minerve, Paris, 2006 : chapitres 2 et 3. Et : *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*, Philippe Junod, Editions Contrechamps, Genève, 2006 : chapitre 7, « Bach vu par les peintres ».
[275] En particulier les catalogues d'exposition récents : *Frantisek Kupka*, la collection du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003 ; *Paul Klee, Polyphonies*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2011. Mais aussi les travaux qui font autorité sur le sujet : *Orphism, The evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914*, Virginia Spate, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1979 ; *Paul Klee, Art and Music*, Andrew Kagan, Cornell University Press, Ithaca and London, 1983.

au tournant du 20ème siècle avec la situation de la musique autour du 17ème siècle, on peut observer que dans les deux cas, la manifestation de la fugue (œuvres ou comportements de fugue) et l'intense polémique autour de sa nature (à travers les théories musicales ou la nosologie psychiatrique) répondent à de nouvelles problématiques, qui signalent une transformation de disciplines particulières, mais aussi une transformation de la société au sens large. D'une part, les grandes innovations au cours de la genèse musicale de la fugue sont le fruit d'une époque de grands bouleversements ayant trait à l'économie du musical (son insertion dans les sphères d'activité humaine), à la nature et à la fonction de la musique en général : tandis que le langage musical évolue très rapidement (développement de la polyphonie et du contrepoint, puis de la musique instrumentale), on passe de la *technique* musicale (ou de la musique conçue comme une science des nombres) à la *poétique* musicale, puis au *discours* musical ; le statut de musicien change (d'artisan à artiste) ; celui de l'œuvre également (on passe de l'improvisation musicale et de la transmission orale à la musique écrite, à la « pièce » comme *res facta*, produit d'une activité de composition, puis comme œuvre, *opus perfectum et absolutum*) ; les théories musicales fleurissent. Le développement de la fugue accompagne tous ces bouleversements. Selon la musicologue Patricia Carpenter, la fugue, qui est un « Janus » musical (« *the Janus-aspect of fugue* ») tourné à la fois vers le passé et l'avenir, participe d'une « phénoménologie de la forme musicale »[276] - ou : comment une nouvelle manière de concevoir la forme musicale *apparaît* dans l'histoire au travers de la fugue. En outre, il faut voir qu'en cette période historique transitoire, au seuil d'une nouvelle ère (seuil de la modernité, entre Renaissance et classicisme), la révolution paradigmatique interne à la sphère esthético-musicale entretient des liens d'influence multiples avec l'organisation de

[276] Dans sa thèse non publiée : *The Janus-Aspect of Fugue : an Essay in the Phenomenology of Musical Form*. PhD Philosophy, Columbia University, 1971.

la société civile au sens large[277].

Au cours du 17ème siècle, la fugue musicale perdra son caractère polémique et novateur (même si elle demeure aujourd'hui encore une tradition musicale très prestigieuse et que certains chefs d'œuvre ont depuis renouvelé son esthétique) à mesure que la musique classique emprunte d'autres chemins (notamment, vers un nouveau type d'expressivité musicale). Mais ses principes (imitation, entrées successives, retours du sujet, développement, épisodes ou divertissements), parce qu'ils questionnent les fondements mêmes de l'art musical et de l'esthétique en général, s'intègreront dans presque toutes les formes classiques ultérieures (la fugue elle-même s'intègrera dans les pièces à plusieurs mouvements, comme le *fugato* dans la forme sonate chez Beethoven) : « Many of fugue's compositional principles were simply absorbed into the mainstream of musical thinking »[278]. On peut donc affirmer que ce sont aussi des facteurs intrinsèques à « la fugue » qui expliquent ses résurgences sous des formes variées.

En outre l'évolution historique de la fugue musicale présente certaines similitudes avec le sort de la fugue en psychiatrie : il y a une phase d'« innovation » intense (en musique, entre le 16ème et le 17ème siècle, en psychiatrie, au tournant du 20ème siècle), suivie d'une période de « décadence » (d'aucuns n'hésitent pas à employer ce mot pour parler de la fugue musicale aux 18ème et 19ème siècles). Aujourd'hui la fugue n'est plus diagnostiquée (bien que la « fugue dissociative » figure comme trouble autonome dans

[277] Par exemple, Adorno formule l'hypothèse d'une évolution de la fugue jusqu'à Bach parallèle à l'émergence d'une nouvelle organisation socio-économique : « Pour déchiffrer Bach du point de vue social, il faudrait sans doute **mettre cette désintégration des données thématiques par une réflexion subjective** où s'affirme le travail sur le motif [Adorno parle ici de la fugue chez Bach], **en relation avec les modifications du processus de production qui s'étaient imposées à la même époque dans la manufacture** et qui consistaient essentiellement en une décomposition des anciennes opérations artisanales en mouvements partiels réduits » : Adorno, *Prismes*. Pour un approfondissement plus récent de l'approche sociologique et des liens d'influence avec les conditions socio-politiques, voir notamment l'ouvrage collectif *Bach's changing world. Voices in the community*, edited by Carol K. Baron, University of Rochester Press, 2006.

[278] David A. Sheldon, « The fugue as an expression of rationalist values », *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol.17 n°1, 1986, p.29-51.

les manuels), notamment en raison d'un problème de diagnostic différentiel[279]. Mais on parle néanmoins d'« épisode de fugue » (« *fugue states* ») comme symptôme qui peut être associé à des pathologies très variées. De la même façon que dans le cas de l'émergence de la fugue musicale, la question médico-légale de la fugue renvoie en réalité à des enjeux plus larges : la possibilité de considérer la fugue comme un trouble autonome, un épiphénomène, une stratégie ou un *modus operandi* plus ou moins naturel et « normal », ou encore un mode inoffensif d'expression d'une folie « douce », renvoie à différentes conceptions de la maladie mentale en fonction des fantasmes, peurs et habitudes d'une société donnée et, *in fine*, à la possibilité de multiples regards et points de vue sur les phénomènes du « voyage » et de la « folie ». Cette question nous ramène au domaine de la littérature : nous allons à présent passer des faits à la fiction pour questionner la psychopathologie de fugue comme figure de la folie dans la représentation littéraire.

> « La fiction déborde de personnalités multiples, au point que je me demande parfois dans quel ordre se passent les choses - si la fiction décrit un comportement étrange, suivi d'une observation médicale subséquente, ou si c'est l'inverse. Mark Micale s'est demandé jusqu'à quel point les grands et les moins grands romans du XIXème siècle ont été modelés sur l'hystérie médicale, et s'ils n'en seraient pas au contraire la première origine. La personnalité multiple a pris sa part dans la fiction littéraire et dans ce que j'appelle les « multibiographies », qui oscillent entre la réalité et la fiction. L'amnésie est une pépinière de *thrillers*, **mais la fugue comme syndrome spécifique n'a pas développé sa propre littérature** - à moins de prendre une bonne partie des romans de Simenon comme une série d'études de

[279] Concernant le problème du diagnostic différentiel dans la pratique, voir par exemple : *Dissociation and the Dissociative Disorders : DSM-V and Beyond*, edité par Paul F. Dell, John A. O'Neil, Routledge, 2009, chapitre 26.4 « Problems with the separateness and distinctness of dissociative amnesia and dissociative fugue » (Colin A.Ross) p.430.

fugue »[280].

Il convient d'élargir notre définition de la fugue au-delà de sa désignation d'un « syndrome spécifique » : c'est justement l'intérêt de ce mot aux multiples connotations. Sans affirmer qu'il existe un genre littéraire de fugue, nous pouvons considérer la fugue comme une grille de lecture de certains romans. L'existence de la fugue y est-elle « réelle », ou « justifiée » ? Si Laporte déclare ouvertement une filiation avec la fugue par le choix du titre de son ouvrage, dans les autres cas, c'est au mieux certaines déclarations de l'auteur qui mettent le lecteur exégète sur la piste de la fugue. Nous allons voir que l'étude de la fugue dans le roman permet de dégager et d'unifier certaines problématiques : même si la présence de « la fugue » était involontaire de la part de l'auteur, démontrer sa portée heuristique dans le dispositif et / ou l'imaginaire de l'œuvre n'est-ce pas la « justifier » ?

C'est ainsi qu'à propos de son film *Lost Highway*, David Lynch, d'ordinaire plutôt peu enclin à orienter la réception de ses œuvres et à guider l'interprétation du spectateur et de la critique, évoque le syndrome de la « fugue psychogénique » :

> « Deborah Wolliger, l'attachée de presse de la production, avait trouvé dans un livre le terme de " fugue psychogénique ", que je trouve très beau ; c'est musical et ça désigne un état où une personne adopte une identité et une vie totalement différentes, tout un monde nouveau. Cette personne a toujours les mêmes empreintes digitales et le même visage, bien sûr, mais intérieurement, pour cette personne, tout est nouveau »[281].

Il est clair qu'ici l'expression « fugue psychogénique » ne renvoie pas à une nosologie médicale très précise (on évoque également au sujet du film les troubles de

[280] Hacking, 2002 : 138. Il renvoie également à son ouvrage *L'Ame réécrite,* où il mentionne de nombreux exemples de personnalités multiples de fiction.
[281] *Cahiers du Cinéma* n°509 (janvier 1997) : *Lost Highway,* D. Lynch (1996), interview de David Lynch par Bill Krohn et traduit de l'anglais par Serge Grünberg.

dépersonnalisation ou de multiple personnalité) et que ce n'est pas là la prétention ni le propos du film. De plus, d'après l'anecdote, le terme semble avoir été découvert dans la phase de post-production du film (il n'a donc pas guidé sa réalisation même). Cependant, la convocation d'un univers de la fugue éclaire la psychologie du personnage et certains enjeux liés au statut des « faits » et de la réalité telle qu'elle est (re)présentée dans l'œuvre. Cet exemple cinématographique, qui fait figure d'exception (à notre connaissance il n'existe pas d'autres films qui revendiquent l'inspiration de la psychopathologie de fugue), ouvre tout un champ de recherches et de découvertes sur la fugue des comportements humains : si les comportements de fugue demeurent un mystère dans le domaine médical, nous pouvons nous tourner vers la littérature pour découvrir une nouvelle lecture des faits.

Dans une communication intitulée « De quel sujet parle-t-on ? », Robert Smadja rappelle que la problématique du sujet renvoie à la dichotomie « scolaire » établie entre

> « *champ de conscience* (ouverture au monde et à la vie relationnelle que le sommeil ou l'anesthésie mettent partiellement hors-circuit) et de la *personnalité* (identité du sujet organisée à l'échelle d'une vie entière qui retient en soi le sentiment de son unité et de sa continuité) »[282].

Aussi nous dit-il, en psychiatrie, il est classique de distinguer les « troubles de la vie psychique actuelle » et les « troubles de la personnalité ». Que dire, au regard de cette distinction, de l'amnésie qui survient pendant la fugue ? Le champ de la personnalité est complètement altéré puisque la plupart du temps le sujet ne se souvient pas de son identité. Qu'en est-il du champ de la conscience ? Si la mémoire relève du vouloir rationnel et conscient, l'amnésie comme purge de la mémoire peut-elle être autre chose

[282] *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*. Sous la direction de Camille Dumoulié. Editions Desjonquères, Paris, 2011. p.284.

que le signe d'une conscience qui nous échappe ? Il faut considérer que la découverte de l'inconscient par Freud est venue combler un manque dans la théorie psychique, et peut-être également dans la théorie médicale de la fugue. Certes, ce qui arrive lors de l'état de fugue échappe au contrôle conscient. « Néanmoins, tandis que j'étais ainsi englouti dans le sommeil, j'avais continué à exécuter des actions cohérentes et opportunes »[283]. Le sujet, dans le *sommeil de la conscience*, semble agir en relation avec une autre partie de lui-même (d'où la catégorisation actuelle de la fugue sous l'étiquette des troubles dissociatifs). Ainsi la fugue révèle la part inconsciente du comportement humain, dans un sens qui ne serait pas uniquement privatif (ni pathologique, comme nous le verrons avec l'hypothèse de la néo-dissociation) : au-delà du contrôle et de la conscience ordinaire, il y a tout un monde auquel la littérature nous donne peut-être accès.

Jusqu'à présent dans notre démarche d'esthétique comparée, nous avons volontairement éclipsé le vécu personnel et narratif, c'est-à-dire la dimension psychologique du sujet de fugue. Nous avons même été jusqu'à considérer, avec l'expérience littéraire de la *Fugue* de Roger Laporte, le cas-limite d'une subjectivité de *l'œuvre en fugue* au « seuil du néant : degré 0 de l'être : je » : fugue sans sujet ? Dans ce cas, si le caractère réflexif de l'écriture témoigne d'un champ de conscience du roman très aiguisé, au contraire la question du champ de la personnalité semble complètement inappropriée. Dans le chapitre suivant, nous retournerons le problème et partirons d'une acception du « sujet de fugue » comme personnage romanesque renvoyant à une personnalité et à une existence dans le monde (dotée d'une identité personnelle). Il émergera de nouvelles problématiques de fugue.

[283] Voir « annexe psychiatrie », document 5 : il s'agit d'un témoignage d'Oupensky, qui relate cet épisode pour montrer que nous vivons en grande partie dans l'oubli de soi, dans un « sommeil réel ». C'est le constat de base qui motive sa conception d'une méthode de « rappel de soi ». Selon nous, cette problématique est proche de la question qui nous occupe et ce témoignage peut être considéré comme un exemple d'épisode et d'état de fugue (sachant que l'épisode de fugue peut durer, d'après la nosologie psychiatrique, de quelques heures à plusieurs mois).

Jusqu'ici nous nous sommes intéressée à l'opérativité du concept de « sujet » – tout au plus, à ce qui peut s'apparenter au *champ de conscience du roman,* dont relèveraient la cohérence de la pratique de l'écriture et l'organisation immédiate du champ textuel. « Le livre serait le seul champ de l'histoire » projette Laporte (1970 : 13) : il n'y a aucune réalité extérieure à narrer autre que le vécu de l'écriture constitutif de l'œuvre - et pourtant il y a « histoire », et même une sorte de conscience de soi (de l'écriture) à l'œuvre, sans sujet personnel. A l'opposé chez Ishiguro il y a bien, en apparence, narration d'un vécu qui renvoie à une existence et à un personnage distincts de la matérialité de l'œuvre (univers relevant de la « forme secondaire » d'Etienne Souriau), mais la véracité des faits narrés étant minée par la clôture du dispositif narratif sur lui-même (du fait, entre autres, de la constante remise en diégèse de l'acte même de narrer), l'accès à cette réalité extérieure est bloqué. L'œuvre forme donc une totalité close *qui se signifie elle-même* et la conscience du personnage n'est que la conscience du roman comme dispositif narratif, parodie de conscience représentant l'inconscience du personnage, c'est à dire niant son être même : la représentation d'un individu en fugue (dimension psychologique mais aussi, le personnage entreprend un voyage) génère également une fugue de la représentation et une fuite du réel. Ainsi dans les deux cas, le vécu de / à l'œuvre est davantage réflexif (ou préréflexif, si l'on parle d'une poïésis sans sujet) que narratif : et pourtant, non sans ironie, le projet de Laporte, comme d'ailleurs celui d'Ishiguro, est de nature biographique.

Nous envisagerons à partir de maintenant l'existence d'une figure sociale du « sujet de fugue » comme topos de la littérature du 20ème siècle. Cette figure est à la fois le personnage-sujet et l'objet d'une narration renvoyant à un vécu de type psychologique (lié à l'interprétation de la fugue et des « états de fugue » par la psychologie et la psychiatrie, qui nous conduira à une interprétation, plus positive, de l'existence comme

fugue). Dans la fiction de Walker Percy, que le critique W. Rudnicki considère comme l'exemple paradigmatique d'un genre littéraire « de fugue », c'est parfois le monde qui paraît fou et non le « *fugito* » : c'est le psychotique qui est « *sane* » dans un « *insane world* ». Alors, diabolisation du fugueur dans la société ou réification du psychotique dans la littérature ? Ce sont là deux niches écologiques différentes.

Nous proposons cinq vecteurs qui ont selon nous rendu possible l'émergence d'une niche écologique de la fugue dans la littérature du 20ème siècle :

- Vecteur « Polysémie ». Le roman de fugue engage souvent un jeu entre différentes significations du mot « fugue » (significations usuelle[284], psychologique, psychopathologique, musicale, et autres connotations possibles) à travers : des références directes au champ lexical de la fugue, une thématique musicale, des enjeux psychologiques, des comportements de fugue / fuite, un imaginaire particulier (enfance, nomadisme,…).
- Vecteur « Polarité existentielle ». Le roman de fugue est généralement centré sur le parcours d'un personnage qui affronte des questions existentielles et / ou expérimente une variété de possibilités existentielles. Par exemple : découverte (construction, quête ou connaissance) de soi *versus* suicide, sagesse *versus* folie, solitude de l'individu *versus* sociabilité. Ces thématiques, traitées à travers la métaphore de la fugue de l'existence, explorent la frontière entre le normal et le pathologique, mais également la dimension spirituelle de l'existence.
- Vecteur « Critique sociale ». Le contexte et la dramatisation du roman « de fugue » renvoient à des enjeux de société qui se manifestent notamment à travers une tension

[284] « fuite » ou « escapade » : signification attestée en français à partir de Voltaire et Marivaux.

entre désir de communion (équivalent de la poursuite de l'unité, ou du bonheur) et les constats suivants : isolement / angoisse / problèmes de communication / déracinement / manque de repère, dont souffre l'individu contemporain.

- Vecteur « Valeur heuristique » du modèle musical de la fugue comme : principe de composition ; invitation à inventer de nouvelles formes et/ou dispositifs littéraires ; technique du contrepoint romanesque.
- Vecteur « Savoir pluridisciplinaire » : les auteurs, lecteurs, critique et autres « experts » en littérature peuvent aujourd'hui faire frutifier le lien entre les différentes significations du mot, dans le but de mesurer la présence du paradigme de la fugue dans un roman donné.

Nous présenterons tout d'abord le cadre interprétatif identifié par le critique littéraire Robert W. Rudnicki à partir d'un corpus de romans américains, puis nous envisagerons un corpus d'œuvres européennes. Y a-t-il, comme en psychiatrie, deux traditions différentes de littérature « de fugue » d'un côté et de l'autre de l'Atlantique ? A priori, l'une baigne dans la philosophie existentielle et dans une tradition séculaire de la fugue musicale, et l'autre davantage dans la philosophie du langage. Mais il ne s'agit pas de réactualiser à travers notre propos l'opposition stérile entre philosophie analytique et philosophie dite continentale : au contraire, nous montrerons qu'il y a convergence, autour des multiples significations du mot « fugue », entre la culture américaine et la tradition européenne (dont la fugue est un symbole) malgré les différences (qui se résument finalement à des différences entre œuvres ou auteurs et non entre traditions). La « niche écologique » de la fugue littéraire reflète des préoccupations majeures liées à la nécessité d'exister dans un 20ème siècle mondialisé.

B. Histoires de fugue au 20ème siècle : du diagnostic médico-légal à l'univers littéraire

a) Un sujet américain : « *fugito* » et « *semiosis* », double sens de la fugue

Le paradigme de la fugue est mobilisé de manière originale par le critique littéraire Robert W. Rudnicki, dans une étude intitulée *Percyscapes, The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction* (1999)[285]. Selon lui, les romans de Walker Percy (1916-1990) cristallisent les enjeux d'une littérature de fugue qu'il associe, pour des raisons socio-historiques, à la littérature du Sud des Etats-Unis[286] : « *fugue is a powerful figure or controlling metaphor in American literature and particularly fiction of the modern South* ». Ici l'usage du terme « fugue » engage des connotations psychologique, géographique, linguistique et même religieuse. Les personnages fictionnels de Percy souffrent tous de symptômes plus ou moins associés aux signes cliniques de l'hystérie et/ou de la dissociation (somnambulisme, rêve éveillé, crises de panique, écriture automatique, impressions de déjà-vu, terreurs matinales ou exultations nocturnes, désorientation, tendances suicidaires, etc) avec parfois des références directes à la « fugue dissociative »[287]. Mais le débat autour du diagnostic médical n'est pas le propos de l'auteur : « since I am merely trying to portray what I believe to be one of the organizing mythologies of the modern literary consciousness, the potential clinical inaccuracy of such studies has little bearing on my particular argument » (Rudnicki : 10).

[285] *Percyscapes. The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction,* Robert W. Rudnicki, Louisiana State University Press, 1999.
[286] p.3-4 et 32 : raisons pour lesquelles Rudnicki considère la littérature du Sud comme un locus en la matière.
[287] Les épisodes d'errance amnésique du héros de *The Last Gentleman* sont associés aux états de fugue ; une description au début de *The Moviegoer* fait allusion à la fugue psychopathologique, et peut-être même au cas Ansel Bourne ; par ailleurs, la signification musicale du mot est engagée dans la genèse de *The Second Coming*. Cf Rudnicki, 1999, p.10-11.

De manière plus générale Rudnicki étudie, à travers le prisme interprétatif de la fugue, comment l'univers fictionnel du 20ème siècle illustre les problèmes de la subjectivité moderne. A ce titre, si les romans de Percy sont étudiés comme un exemple paradigmatique, Rudnicki montre que la problématique dépasse le cas de ce seul auteur : dans le troisième chapitre de son étude, qui porte le titre « *The unsignified self* », Rudnicki inclut dans cette optique le personnage de Quentin Compson, dans *The sound and the fury* (publié en 1929) de Faulkner, ainsi que les protagonistes des romans de Carson McCullers (*The heart is a lonely hunter*, 1940)[288], Robert Penn Warren (*All the king's men*, 1946) et Ralph Ellison (*Invisible man*, 1952). Dans le quatrième chapitre (« *Bearers of messages* »), Rudnicki teste la validité de ses hypothèses et de son cadre interprétatif à travers l'exemple de deux romans contemporains : *The sportswriter* (1986) de Richard Ford et *The crossing* (1994) de Cormac McCarthy. Au final, Rudnicki suggère que les enjeux de la métaphore de la fugue sont représentatifs de la fiction moderne, qu'il envisage à partir du postulat et de la caractérisation d'un « *fugal self* »[289] : « The dilemmas of self and therefore language [that] have become **an index of modern fiction** » (Rudnicki : 78). Rudnicki médiatise les problèmes de la subjectivité moderne et du langage au moyen d'une théorie de la fugue.

Il est très peu question de musique dans cette étude. Néanmoins selon Rudnicki, sa présence est implicite. Par exemple, il relève que pendant l'écriture de *The Second Coming*, roman où selon lui la fugue guide la composition narrative sur le modèle du musical, Walker Percy était engagé dans une discussion, par écrits interposés, au sujet des

[288] Pour une étude de la fugue dans ce roman, voir aussi : « The Conventions of Counterpoint and Fugue in *The Heart Is a Lonely Hunter* », Janice Fuller in : *Mississippi Quarterly : The Journal of Southern Culture*, Vol.41(1), 1987-1988, pp.55-67 et « A Voice in a Fugue : Characters and Musical Structure in Carson McCullers' *The Heart Is a Lonely Hunter* », C. M. Smith, in : *Modern Fiction Studies*, Vol.25-2, Summer 1979, pp.258-263.

[289] Rudnicki parle de « fugal self », « fugal tensions », « fugal existence », « fugal literary imagination » (107), « fugal onto-epistemic oppositions » (109), « fugal transformations (111), « fractured fugal characters » (113), ou encore « fugal motif » (115).

fugues de Mozart, Bach et Beethoven - ce qui, selon Rudnicki, a conduit Percy à explorer dans sa fiction la relation entre la musique et le signe linguistique (Rudnicki : 11). En outre dès le début de son étude, Rudnicki affirme un des principaux fondements de son raisonnement : l'interprétation musicale de l'étymologie du mot. « Musical composition has also adopted the term *fugue* in describing certain pieces **because of the term's etymological appropriateness**. (…) Musical fugues are so named because they are involved in **a restless process of exile and return** » (Rudnicki, 1999 : 7). Ainsi, le mot a transité de l'étymologie latine vers le domaine de la musique pour désigner une dynamique musicale correspondant à un processus d'exil et de retour (l'exil renvoie à l'idée, que nous avons précédemment abordée, d'espacer les « retours » du sujet pour le faire « oublier » momentanément). La signification étymologique est donc susceptible de transiter vers d'autres contextes pour en révéler les enjeux. Par exemple, le mouvement de fuite dans l'espace géographique, analogue de l'espace mental, serait un des symptômes du « *fugal self* » répondant au besoin de quitter le foyer et ainsi d'oublier l'histoire, qu'elle soit personnelle ou commune (dans le cas des états du Sud des Etats-Unis, la migration renvoie au trauma de la guerre de Sécession).

C'est cette ouverture à la polysémie du mot et aux multiples horizons des discours et des descriptions qui fait la richesse du cadre interprétatif établi par Rudnicki. Dans son étude, on retrouve très clairement notre problématique du lien entre la fugue et la subjectivité (« *selfhood* » - nous traduirons « *self* » par « soi »), tout d'abord sous la forme d'une subjectivité qui *subit* (en français : « *être sujet à* ») une dynamique d'exil / retour : c'est la psychopathologie de fugue, avec les « épisodes de fugue » qui font alterner amnésie temporaire (où il y a confusion concernant l'identité personnelle) et souvenir (ou retour à soi). « Thus fugue represents a flight in two senses : an escape from one mode of consciousness to another, and a litteral escape from home to a new

unfamiliar place » (Rudnicki : 9) : il y a donc une sorte de continuum psychophysique entre fuite physique et psychique. Autrement dit, **sans aller jusqu'à considérer, avec le discours psychiatrique, la fuite comportementale comme le symptôme ou la composante d'une maladie mentale, on peut tout au moins affirmer qu'à travers la fuite (et non la fugue, à laquelle nous confèrerons un sens plus positif) se manifeste, physiquement, une maladie de l'existence moderne (« *existential illness* »)**.

Le cadre théorique de Rudnicki est fondé sur l'assertion suivante : « The etymology of the Latin *fuga* (flight) can be traced to both semiotics and Southern literature » (Rudnicki : 6). Selon lui, les romans de Percy illustrent cette double filiation, dans la mesure où la problématique existentielle de l'être et de sa relation au monde y est liée à la fois à des problèmes de langage et de communication et au contexte d'un déracinement du soi (lié en particulier au trauma de l'expérience sudiste). Les protagonistes de ces romans sont socialement inadaptés, souffrent tous de solitude (ce sont des « *isolatos* ») et font face à des problèmes de communication, c'est-à-dire d'interprétation des signes et de la parole d'autrui (ce qui relève de la linguistique pragmatique qui étudie les actes de parole et les postulats implicites de la communication). Nous verrons que la « sémiotique du soi » désigne la tentative de se relier à l'autre, au monde – fondamentalement, au sens. Il y a donc un lien entre les problèmes du « *fugal self* », la subjectivation massive de l'expérience moderne (« *the modern massive subjectivation of experience* ») et la déstabilisation des cadres de référence (« *the destabilization of the referent in the 20th century* », Rudnicki : 3). L'univers fictionnel de Percy, à mi-chemin entre la littérature, la philosophie et la linguistique, présente une théorie du signe (sur le modèle de la sémiotique, ou théorie du sens, de C.S. Pierce) indissociablement liée à un modèle ontologique et à un projet

épistémologique[290] : Rudnicki affirme la continuité de l'univers fictionnel et des idées philosophiques de Percy.

C.S. Pierce affirme que « the word or sign which man uses *is* the man itself »[291]. Ainsi Percy relie la crise d'identité du sujet moderne à l'inflation du signe linguistique. Cette problématique est liée à la question de l'interprétation - interprétation de l'autre, du monde et du soi, c'est-à-dire du soi dans le monde. Le problème est abordé par le biais de la fugue parce que « fugue, understood heuristically, is a metaphor for the problems of interpretation itself : a metaphor for the metaphor » (Rudnicki : 35). L'être étant fugitif par nature, Percy transpose la problématique du soi vers celle du langage, dramatisant doublement l'incompatibilité entre le sujet et le monde : le sujet est un être en fugue dans le monde, monde saturé de signes où le sens n'est plus relié aux objets.

> « It is this **process of flight** from world into self, from object to sign, and from memory and place to a sort of amnesiac homelessness, or spiritual expatriation, that makes fugue state an excellent way of understanding language as an analogue to being : both we and signs – indeed, we *as* signs – exist in a **fugal state of restlessness**, exile and displacement from our true origins » (Rudnicki, 1999 : 40).

Dire qu'il y a déstabilisation du référent revient donc à affirmer que les signes ne signifient plus parce qu'ils ont perdu leur origine, qu'ils ne renvoient plus qu'à eux-mêmes ou à d'autres signes, ou encore que la liaison entre le soi et le monde, à travers le sens, s'est perdue. « De nouveau, **le sens des mots s'enfuit**, et il n'y eut que le simulacre et l'écran des paroles »[292] peut-on lire dans le roman : cette fuite du sens est corrélée à la fuite du sujet, à son égarement (« *homelessness* », « *expatriation* »). Si la « subjectivation

---

[290] « Percy's **project** is one **of epistemological midwifery**, a semiotic attempt to help bring forth concepts that will mediate his disparate interests in the « broken » (his word) fields of language, philosophy, and religion and point the way toward meaningful human existence » (Rudnicki : 68).

[291] Rudnicki, 1999 : 36. Notons que pour Pierce, le signe est une triade : un *représentamen* (signe matériel) dénote un objet (un objet de pensée) grâce à un *interprétant* (une représentation mentale).

[292] *Les Signes de l'apocalypse*, Walker Percy, traduit de l'anglais [1980] par F. et G. Casaril, éd.Calmann-Lévy [1982], édition de poche, Payot & Rivages, 1995 : p.159.

massive de l'expérience » (« *flight from world into self* ») entraîne un conflit d'interprétations qui sature ou vide le signe de son sens (saturation et vide revenant au même), l'appauvrissement du signe linguistique va de pair avec l'appauvrissement ontologique du soi. La crise du sens se manifeste comme crise d'identité du sujet à travers la dramatisation des problèmes de langage, de confusion identitaire, voire d'amnésie – autant de troubles liés aux états de fugue. On accède, grâce à la portée heuristique de la polysémie du mot « fugue », à une mise en rapport de problématiques touchant à des dimensions différentes de la vie humaine et ainsi, à une meilleure compréhension du projet global de Walker Percy.

Rudnicki justifie ce lien entre la fugue et la sémiotique à partir du postulat d'une filiation étymologique entre le mot « fugue » et une forme anglaise archaïque : le verbe « *fugle* ». D'après le *Oxford English Dictionary* (que Rudnicki cite comme sa source), le verbe « *fugle* » est dérivé du nom « *fugleman* », qui apparaît au début du 19ème siècle et qui est issu de l'allemand « *flügelmann* » signifiant « leader of the file ». Un rapide tour d'horizon de l'entrée du mot dans le dictionnaire anglais révèle un processus de dérivation à travers les formes suivantes : « *fugelman*, *fugal man*, *flugleman*, *flugelman* » (on peut s'étonner du fait que Rudnicki ne relève pas « *fugal man* » comme forme pivot pour justifier sa thèse étymologique). A partir du mot « *fugleman* » qui désigne, dans le domaine militaire, une sorte d'éclaireur ou de guide (« a soldier who scouts for and makes signals back to his company which must be interpreted », Rudnicki : 6), Rudnicki montre que « *fugle* » signifie « produire un signal » au sens littéral mais aussi au sens figuré. En effet, par glissement du « signal » militaire au domaine du « signe » linguistique, on peut dériver la forme « *fugling* » qui est, d'après le *Oxford English Dictionary*, attestée depuis 1863 : « *fugling* » désigne l'activité symbolique ou

sémiotique, c'est-à-dire le fait de représenter un signifié par un signifiant (« *fugling* is the representation of a corporate process of mind by some single exaggerated instance of the same process situated in front of it », Rudnicki : 6). Le mot « *fugling* », qui désigne une relation synecdotique (entre un signal de la main et une directive, comme entre un signe linguistique et une idée), illustre donc ce déplacement continu du signe, sa fugue dans le monde de l'interprétation : « semiotics has a direct relation to one of the archaic forms of fugue » (Rudnicki : 37). On peut observer que la synecdoque étant orientée vers une complétude à venir, ou du moins absente, elle révèle en filigrane l'incomplétude fondamentale de l'être comme de l'interprétation : l'être et le signe, ou l'être comme signe, demeure ouvert à l'interprétation.

Parallèlement, Rudnicki établit la figure du « *fugito* » (« the fugito as type », « polymorphisms of the fugito » : 6-7) : « *homo fugito* – man the homeless, exiled first from Eden and then from himself » (Rudnicki, 1999 : 32). S'il affirme que les protagonistes des romans de son corpus « de fugue » appartiennent à cette catégorie d'individus, il suggère également que c'est le cas de leurs auteurs, voire leurs lecteurs. Le verbe latin *fugito* est un fréquentatif de *fugere*[293] : Rudnicki suggère-t-il par-là que « le *fugito* » est non seulement celui qui a dû fuir (parce qu'il est exilé) mais aussi celui qui est sujet aux épisodes de fugue, qui fuit à répétition ? Rudnicki renvoie à la signification littérale de l'allemand « *flügelmann* » : selon lui l'« homme » qui a des « ailes » (« *flügel* ») appelle l'image du « fugitif » moderne (marcheur, vagabond, naufragé, exilé,…). Le fugitif *a des ailes* – n'y a-t-il pas là une ouverture qui confère à notre « sujet de fugue » un statut pleinement actif ? En effet, puisque Rudnicki appuie, dans son cadre interprétatif, la double filiation de la « fugue » (processus sémiotique et comportement de fuite), celle-ci représente à la fois le symptôme (la fuite du « *fugito* » révélant sa

[293] Voir « *fugito* » documents « annexe étymologie » : *Le Grand Gaffiot.* Hachette, 2000, Paris.

recherche angoissée d'une place dans le monde et d'un sens à la vie) et ce qui sert d'antidote. En effet, l'activité sémiotique (« *fugling* ») désigne non seulement la mise en relation signifiante du mot à la chose mais aussi par extension, l'association du sujet au monde au moyen d'une mise en relation des individus entre eux, ce qui confère un sens à l'existence individuelle. Fondamentalement le *fugito*, mis en mouvement par un sentiment de perte et de vacuité, est en quête : il est « *onto something* ». Dès lors il s'agit peut-être, pour le *fugito* en fuite, de se faire *fugleman*, c'est-à-dire sémioticien : il lui faut produire et interpréter les signes dans l'espoir d'établir une relation signifiante avec le monde.

Selon Rudnicki, le modèle onto-épistémologique que l'on trouve chez Percy est une réponse à l'inadéquation entre les deux ontologies structurantes de la modernité : l'héritage affadi de la tradition gréco-judéo-chrétienne, attirée par une posture de transcendance d'un côté, et l'idolâtrie scientifique de l'immanence organique de l'autre, la première option situant la vérité dans l'être et la deuxième dans la matière (Rudnicki : 21). Rudnicki rappelle que la scission entre « être » et « connaître », signe d'une dualité de la conscience, correspond en termes épistémologiques au débat qui agite la philosophie moderne, tiraillée entre idéalisme et empirisme ou, en termes d'ontologie, à la division cartésienne entre *res cogitans* et *res extensa*, entre phénomène et noumène chez Kant, ou entre le médiat et l'immédiat chez Hegel. Il y a deux visions, deux catégories d'être (« *categories of being* ») qui s'opposent : le sujet de fugue, ou *fugito*, transite entre les deux. En effet selon Rudnicki, la notion d'« *in-betweeness* » caractérise le « *fugal self* » qui cherche sa place, « *profoundly homesick* » (Rudnicki : 32), dans une insatisfaction perpétuelle témoignant d'une sorte d'« ontophobie » (terme du philosophe Gabriel Marcel, Rudnicki : 20) - l'être en fugue est à relier avec la vision existentialiste

du monde, comme nous le verrons. Ainsi les romans de Percy sont structurés autour de quelques couples d'oppositions binaires, que Percy fait fructifier dans la fiction (tout en étant orienté vers la possibilité de surmonter le dualisme) : on trouve la transcendance de l'esprit (symbolisée par la préposition « *above* ») versus l'immanence du corps (préposition « *in* »), le mouvement centrifuge versus centripète, les évènements dyadique ou triadique (analogues sémiologiques de la relation naturelle versus l'activité symbolique), l'angélisme versus le bestialisme, la sédentarité versus le nomadisme, la fixité versus la possibilité, la répétition versus la rotation, la mémoire et l'amnésie, etc.

Rudnicki affirme que le *fugito* incarne l'incapacité moderne à établir les connections entre ces dichotomies, qui représentent dès lors les « tensions fugales » propres à une « existence de fugue ». Il y a une insatisfaction permanente de l'homme moderne à l'égard aussi bien de l'une que de l'autre de ces deux polarités, qui donnent lieu à deux modes d'existence opposés que le *fugito* épouse tour à tour, en alternance, en oscillation permanente. Autrement dit, « the fugal self has an acute sense of the tensions that pull him between objectivity and subjectivity » (Rudnicki : 13-14). Nous développerons cette idée selon laquelle la figure littéraire de la fugue, incarnée par le « sujet de fugue » (ici « *fugal self* » ou « *fugito* »), résume ou représente le paradoxe existentiel de la conscience et du sujet modernes. Il y a également un paradoxe entre la mobilité, caractéristique du sujet moderne, et le sentiment que cette mobilité fonctionne en quelque sorte à perte, voire qu'elle conduit à l'inaction. Rudnicki parle de « *cognitive dissonance* » :

> « an equal psychological desire for two extremes which often renders one **incapable of acting** upon either impulse. It is this existential paradox of **wanting both to join the world and escape it**, both to overcome the Other by succumbing to it and yet retain la différence, that finds natural expression in the literary figure

of the fugal self » (Rudnicki : 12).

La tension entre le soi et l'autre, entre le connu et l'inconnu, prend la forme d'une dépossession du sujet par lui-même : « All fugal characters feel that where they are is where they are not and **dispossess themselves of self** in order to arrive at what they are not » (Rudnicki : 30). Nous reviendrons sur l'hypothèse cognitive en discutant plus en détail des phénomènes de dissociation de la conscience.

Selon Rudnicki, les tendances contradictoires influencent (directement ou indirectement) l'imaginaire collectif et à travers lui, l'univers de la fiction moderne, où la tension bipolaire est mise en scène. En effet dans le roman, les oppositions sont dramatisées de multiples façons : dans le rapport des personnages à l'espace (il y a tension entre ancrage et mobilité géographiques, entre fermeture, aliénation, et ouverture, ou possibilité, comme entre captivité et liberté), ainsi que dans le rapport des personnages au temps (tension entre histoire et gnose ou entre passé et futur, entre l'effet boucle du souvenir et la conscience amnésique ou anhistorique propre au « *transcendent self* »). Percy décrivant la quête existentielle de ses protagonistes essaie de combler le fossé, d'unifier ces catégories binaires : il s'agit de « *reassociating the dissociated* » (Rudnicki : 145). Dans cette recherche d'équilibre, le langage, qui résume les problèmes du *fugito* (un « *incommunicado* »), joue le rôle de médiateur : selon Rudnicki, Percy « wanted to position language between physics and theology as a way of reconciling Cartesian categories » (Rudnicki : 18). Néanmoins, le schématisme conceptuel binaire à l'œuvre dans les romans de Percy ne se réduit pas à une opposition stérile entre esprit et matière et il n'est pas non plus voué à une synthèse dialectique : c'est justement l'entre-deux, entre réification de l'abstrait et abstraction du concret, le passage (« *crossing* ») et le franchissement des barrières géographiques et ontologiques, qui fonde l'ambivalence du « *fugal self* » et qui porte la fuite perpétuelle d'un domaine à l'autre, caractérisant une

dynamique propre à la fugue - ou proprement fuguée.

Dans la fiction percienne, le paradigme de la « sémiotique du soi »[294] renvoie in fine au besoin d'établir une relation intersubjective qui, pouvant agir comme un repère dans le monde, confère un sens à l'existence : c'est par le fait de (se) relier (« *religare* ») que l'individu retrouve une certaine souveraineté dont la *semiosis* est un symbole parce qu'elle reconnecte la triade interprétative. Aussi la salvation, sinon l'apaisement, la découverte ou la réconciliation avec soi-même, passent par la réalisation d'une mise en relation signifiante :

> « Like many other fugitos, Billy must learn that to « cease his wanderings » he must establish **meaningful connections** with his fellow human beings » (Rudnicki : 142). Ou : « The fortunate ones recognize the value of these connections, even if only semiotic, and **« come to themselves » by coming together with others** to form a spiritually meaningful and more sophisticated community » (Rudnicki : 147).

La quête est donc à la fois matérielle et spirituelle. En effet Percy écrit : « It is **pilgrims** we are, **wayfarers on a journey**, and not pigs, nor angels » (*Love in Ruins*, p.109). La trajectoire existentielle du *fugito* est orientée vers la prise de conscience que le *sens* (et le soi) n'est jamais entièrement donné mais qu'il reste à construire : « meaning must be made rather than found » (Rudnicki : 65). Autrement dit, c'est par le nous que le je retrouve le sens, dans un acte de co-création du soi et du monde, du monde par le soi mais surtout, ici, du soi par le monde.

« Travel, or exile, and return, is the pattern of the fugue state »[295].

[294] Expression employée par Percy lui-même (« Percy's « semiotics of self » paradigm », Rudnicki : 34).
[295] Rudnicki, 1999 : 45.

Exil, voyage Dissociation	**Retour** (Ré) intégration
« **Fugal** goings » = « leading astray »	« **Semiotic** comings » = « leading together »
Fuite, crise, perte, amnésie, insignifiance.	Retour, souvenir, signification, « modes of reentry ».
Égarement, errance, insatisfaction, défaut de sens, chaos, inadaptation, incomplétude, fragmentation, incompréhension.	Unification, complétude, ordre, combinaison, résolution, accomplissement. Communauté de sens.
« To be onto something » : la quête est liée à un péril ontologique. « The fugal self in onto something, but whether or not he finds it is a different story » (Rudnicki : 42).	« To come to oneself » (from a state of dissociation). « Semiotics of self ». « Semiotic completeness » (semiosis « bonds », « couples »). « Mediums », « crossings », « couplers ».
Opposition binaire, dualité, dichotomie, oscillation perpétuelle. « Restlessness ».	Médiation, troisième voie, équilibre, stabilité. Repos < *Religare*.
« Fugue state » = état ou épisode de fugue (sens psychopathologique)	***« Fugle », « fugling »*** = production et interprétation de signes
« *fugal self* », « *fugal tensions* », « *fugue state* » (vers un sens plus positif ?) > figure du ***« fugito »***, fugitif moderne	

Fig.18 *La fugue dans le cadre interprétatif de Rudnicki : symptôme et remède.*

Si la fugue a, un temps, polarisé les théories médicales jusqu'à ce que la médecine évucue en partie la question, on observe que la problématique ressurgit dans le domaine de la littérature. Le cadre interprétatif de Rudnicki, qui ne prétend pas plus que le romancier Walker Percy fournir un tableau clinique, offre une vision plus synthétique de la problématique du « sujet de fugue », où celui-ci représente une figure que nous pourrions dire psycho-sociale : le *fugito* est **une figure culturelle liée à des problématiques psychologiques et sociales. Ainsi Rudnicki ne fournit pas tant une théorie psychologique de la littérature, qu'une théorie littéraire de la fugue comme métaphore ou problématisation de l'existence moderne.** Les états de fugue en tant que troubles psychopathologiques sont le symptôme d'une désintégration du sujet, alors que la complétude sémiotique est orientée vers l'intégration : ce sont là deux tendances opposées. Mais dans la mesure où Rudnicki établit une filiation entre fugue et sémiotique, par le biais du verbe « *fugle* » (nous n'avons pas cherché à mettre en doute la validité de cette hypothèse étymologique afin de conserver sa valeur heuristique), il apparaît que **la fuite (désintégration) et la *semiosis* (intégration) sont deux versants opposés d'une même problématique « de fugue » : cette polarisation, que nous allons approfondir, révèle la fugue comme rapport du soi au soi, mais aussi du soi au monde, qui engage la dialectique de l'Un et du Multiple à l'échelle du sujet individuel, mais aussi de la société.** Ainsi dans le contexte de l'univers littéraire, la fugue est « un stigmate retourné en valeur positive »[296].

La littérature offre de multiples facettes du sujet de / en fugue. Nous allons élargir notre enquête et montrer que, contrairement à ce qu'affirme Rudnicki, la problématique de la fugue n'affecte pas uniquement le sujet américain. Avant d'entrer sur les terres de la

[296] « L'espace d'une fugue…Ethique et esthétique du marronnage », Dénètem Touam Bona, revue *Drôle d'époque* n°17, automne 2005, pp.179-192.

littérature européenne, un détour philosophique s'impose, pour une mise en contexte des enjeux psychologiques et sociaux soulevés par le paradigme de la fugue.

b) Philosophies de l'existence : de la métaphore de la fuite, à la fugue

La signification psychopathologique de la fugue, apparue au 20ème siècle, contribue à ancrer la problématique de la fugue dans des questions de société, suggérant *in fine* des voies d'accès entre l'art musical et les autres sphères de l'action humaine (qui aboutiront à un questionnement sur les liens entre l'art et l'éthique). Par ailleurs, rappelons la particularité de la fugue musicale : ce n'est pas une forme obéissant à une structure préétablie, contrairement aux formes classiques ultérieures. La fugue n'a donc pas d'existence abstraite a priori et ainsi, la forme fuguée est dite subjective : il faut la créer à partir du choix d'un « sujet », qui est le seul donné de la méthode. Néanmoins, si le sujet de fugue est l'essence de la fugue, à partir du même sujet il est possible de réaliser une variété infinie de fugues : c'est donc bien que, contrairement au canon (où la phrase mélodique renferme toutes les réalisations possibles, qui sont en nombre très limité), la fugue n'est pas entièrement déterminée par son sujet et le devenir du sujet n'est pas entièrement déterminé par son essence. Nous allons voir que cette idée est au cœur de l'existentialisme, qui appuie le devenir de l'homme. Aussi, la notion « fuite » est souvent employée comme métaphore du temps qui passe, en lien avec la dimension temporelle de l'existence humaine. *Tempus fugit* disait Virgile : et si ce n'était pas le temps qui fuyait mais nous-mêmes ? *Nous fuyons vers l'avenir* répond Cioran au début du vingtième siècle : un tel empressement est-il nécessaire ? N'est-il pas le symptôme d'une peur qui rend fou ? L'amnésie temporaire, caractéristique de l'état de fugue,

témoigne peut-être d'une aspiration au repos de la conscience et l'impulsion physique de fuite, qui démontre que la conscience n'est pas le siège de toutes nos actions et intentions, est peut-être un signe du corps qui demande de nous tourner vers des besoins plus intérieurs. En effet, n'est-ce pas « le sens » qu'il nous faut conquérir avant « le temps » ? Autrement dit, qu'est-ce qui rend l'existence « humaine » ?

L'expression « philosophies de l'existence » renvoie à un courant de pensée qui s'est largement développé en Europe au tournant du 20ème siècle, en philosophie et en littérature, et en particulier à l'« existentialisme » théorisé par Jean-Paul Sartre. Dans *L'existentialisme est un humanisme*, ce dernier énonce la formule lapidaire et non moins paradoxale selon laquelle « l'homme est condamné à être libre »[297]. Cela signifie tout d'abord que s'il ne s'est pas créé lui-même, l'homme est néanmoins libre parce que son existence n'est pas déterminée a priori : elle reste à construire. Dès lors l'homme ne peut se définir que par son action, vis-à-vis de laquelle il jouit d'une possibilité de choix : Sartre appuie la dimension de l'engagement, qui est à la fois moral et politique (localisé dans le temps et dans l'histoire), et absolu, parce que l'engagement est foncièrement libre. « L'existentialiste ne prendra jamais l'homme comme fin, car il est toujours à faire » (Sartre, 1965 : 92) : c'est pourquoi, selon Sartre, pour atteindre la réalité humaine, il faut « partir de la subjectivité ». Par ailleurs, puisque dire que « l'existence précède l'essence » revient à affirmer qu'il n'y a pas de nature humaine à laquelle se conformer, alors il n'y a pas non plus de valeurs, d'ordres ou d'excuses qui pourraient expliquer ou justifier l'infléchissement que chaque individu donne à son existence (nous verrons que la suppression de l'horizon téléologique précipite la question éthique). Telle est la condition de l'homme « jeté dans le monde » (Sartre), de l'homme qui a « chuté dans le

[297] *L'existentialisme est un humanisme*, Editions Nagel, collections Pensées, 1965 [1946], Paris, p.37.

temps » (Cioran) : parce qu'il est responsable de son existence (qui seule définit ce qu'il est), la liberté prend la forme d'une injonction à l'auto-détermination[298], à laquelle il est condamné. L'universalité humaine est donc chez Sartre une « universalité de condition » et l'être est à la fois un projet (destiné à se réaliser dans le monde) et un absolu (parce que la « nécessité d'être dans le monde » est universellement compréhensible et partagée).

En outre l'existentialiste ne cache pas que la liberté de l'homme, conséquence de son émancipation vis-à-vis des règles et des doctrines auxquelles jadis il se conformait, génère en lui une angoisse existentielle : quelle direction, quel sens, quelle valeur accorder à l'existence ? Affirmer une nature humaine (la raison chez Kant ou les passions chez Hume, par exemple) conférait un fondement à la morale puisque, si l'on se conforme à une vision téléologique, l'essence de l'homme définit sa « vraie » fin : elle donne la direction à suivre. Par opposition, l'angoisse existentielle de l'homme est ancrée dans la perte d'un horizon de signification (Sartre parle de « délaissement ») qui, outre le fait de nous confronter à notre propre insignifiance, appuie l'incertitude du devenir : tout au plus Francis Ponge, cité par Sartre, peut-il affirmer, avec subtilité et non sans malice, que « l'homme est l'avenir de l'homme ». Ainsi l'homme est condamné à s'inventer et s'il n'y a plus de valeurs données pour guider son action, Sartre montre qu'en revanche, chaque action humaine est porteuse de valeurs. Le point commun entre l'art et la morale est qu'il y a « création » et « invention » dans les deux cas. En outre, l'homme est un « législateur choisissant en même temps que soi l'humanité entière » (Sartre, 1965 : 28) : il y a donc une responsabilité « totale et profonde » déversée sur l'homme qui, se réalisant, réalise un type d'humanité.

[298] Nous sommes conscients du fait que le terme s'applique généralement dans un autre contexte : on parle de « droit à l'autodétermination » des peuples. Mais dans la mesure où cette expression fait référence au droit des peuples « à disposer d'eux-mêmes », elle nous semble appropriée au contexte individuel dans le cadre d'une revendication moderne.

Dans *After Virtue*, le philosophe contemporain Alasdair MacIntyre fait retour sur le projet des Lumières fondé au 18ème siècle. Il n'est pas le seul à affirmer que l'on peut considérer la « liberté » de l'homme comme « une perte ou une libération, un passage à l'autonomie ou à l'*anomie* » :

> « Ce que je décris comme la perte de structures et de contenus traditionnels, les philosophes d'alors y ont vu l'accès du soi à son autonomie. Le soi se libérait de toutes ces formes démodées d'organisation sociale qui l'emprisonnait dans un ordre du monde théiste et téléologique et dans des structures hiérarchiques qui tentaient de se légitimer en prétendant appartenir à cet ordre du monde »[299].

A partir du constat de l'inévitabilité de l'échec du projet des Lumières « de justifier la morale dans le contexte de fragments hérités mais déjà incohérents »[300], le philosophe montre comment l'invention du soi et de l'individu a conduit à l'émergence de ce qu'il nomme la « culture émotiviste ». En effet le langage de la morale, fondé sur des ruines, est dans un état de confusion : « le jugement moral est une survivance linguistique des pratiques du théisme classique qui lui offraient un contexte aujourd'hui perdu ». Alors, les phrases qui expriment un jugement moral perdent « tout statut clair » et « tout sens indiscutable » : elles « deviennent disponibles comme formes d'expression pour le soi émotiviste qui, n'étant plus guidé par leur contexte initial, a perdu tout repère linguistique et pratique dans le monde » (MacIntyre, 2006 : 59). Dès lors, à partir du constat de cette perte, sur quelles bases fonder des choix, des valeurs et des jugements ? L'homme peut-il vraiment prétendre être libre et responsable, lui qui est confus, sans repère, dans l'incohérence, livré aux caprices d'un « soi émotiviste » ?

---

[299] Alasdair MacIntyre, *Après la vertu - Etude de théorie morale*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Quadrige, PUF, 2006 [1981 pour la première publication en anglais], p.60.
[300] MacIntyre, 2006 : 58.

Ainsi l'angoisse existentielle de l'homme, manifestée par son errance dans le monde (c'est l'horizon pathologique de la fugue), est-elle liée à la perte d'« horizons de signification » dont parle le philosophe canadien Charles Taylor : on peut considérer que cette perte conduit à une contamination du monde des valeurs par le subjectivisme (entraînant ce que MacIntyre appelle « théorie émotiviste du jugement moral »). Le psycho-sociologue Jean Stoezel affirme que « le sujet est une valeur »[301]. C'est effectivement une valeur confrontée à d'autres valeurs qu'elle implique, avec lesquelles elle s'accorde, ou auxquelles elle s'oppose. Par exemple alors que MacIntyre, dénonçant la culture du « soi émotiviste », semble renoncer à la valeur « sujet » au profit d'un consensus pratique émanant de l'ensemble de la communauté, Charles Taylor cherche à équilibrer la valeur « sujet » et la valeur « société ». En effet, tout en affirmant un critère d'« authenticité », il cherche à réconcilier la problématique du développement du soi (à travers l'identité du sujet) avec le bien de la communauté, le bien-être de l'individu avec le bien commun. Il rappelle le caractère fondamentalement dialogique de l'existence humaine :

> « Je ne peux pas découvrir isolément mon identité : je la négocie dans un dialogue, en partie extérieur, en partie intérieur, avec l'autre. C'est pourquoi le développement de l'idéal de l'identité engendrée de l'intérieur confère une importance capitale nouvelle à la reconnaissance d'autrui »[302].

Ainsi, l'identité est-elle tournée à la fois vers l'intérieur, à travers l'idéal d'authenticité qui en est l'aspiration morale (comme loyauté envers soi-même ?), et vers l'extérieur : la reconnaissance sociale est nécessaire à la constitution du soi mais aussi de la société ; l'identité assume la reconnaissance du social, c'est-à-dire du lien social. Ainsi

---

[301] *La fabrique du sujet*, éditions Desjonquères 2011, p.285.

[302] Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, édition Bellarmin, 1992, p.65.

théoriquement du moins, la question de l'identité s'oppose à la « culture du narcissisme », aux yeux de laquelle l'épanouissement de soi est la valeur principale : celle-ci ne reconnait, de manière égocentrique, que peu d'exigences morales extérieures et explore, dès lors, non pas l'identité mais une modalité de plaisir. On voit que Taylor cherche à démontrer l'indissociabilité des exigences du soi et des exigences qui le transcendent :

> « L'agent **qui cherche le sens de la vie, qui essaie de se définir de façon significative**, doit se situer par rapport à un horizon de questions essentielles (…) L'authenticité ne s'oppose pas aux exigences qui transcendent le moi : elle les appelle » (Taylor, 1992 : 57 et 58).

Le sujet en quête ou en reconquête de lui-même est un sujet éthique : par-delà l'insignifiance et la crise des valeurs morales, Taylor affirme la nécessité de se situer dans un monde qui fait sens (on retrouve la problématique du *fugito* chez Rudnicki).

Chez Sartre, certes l'intersubjectivité n'est pas primordiale, comme elle l'est notamment dans la théorie de Rudnicki où c'est par elle que le sujet (re)trouve un sens à l'existence : la *semiosis* (qui désigne la construction, la signification au moyen de la fugue) étant le remède contre l'égarement du sujet (qui est en perdition ou en état de fugue), et sachant que la pathologie de fugue supprime le sujet, s'il n'y a pas *semiosis* il n'y a pas de sujet. Mais chez Sartre, même si la subjectivité est la vérité philosophique première (le *je pense* cartésien qui permet à l'homme de « se saisir sans intermédiaire » et de s'atteindre « dans sa solitude »), elle ne conduit pas au solipsisme, au retrait du monde ou encore à l'égotisme amoral. En effet Sartre affirme que la subjectivité existentialiste aboutit au monde de l'intersubjectivité parce que « la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi » (Sartre, 1965 : 67) : toute vérité me concernant, et donc aussi mon être libre, « passe par

l'autre », qui me reconnaît, dans un mouvement réciproque (c'est le sens du motif du regard). Sartre se défendant contre certaines accusations, explique que même si l'existentialisme part de la subjectivité, c'est-à-dire de la conscience isolée, il s'agit « par la suite de retourner à la solidarité avec les hommes qui sont hors de moi et que je ne peux atteindre dans le cogito » (Sartre, 1965 : 11). A travers l'affirmation de ce double mouvement (vers soi et vers l'autre), Sartre renoue avec la sagesse antique, avec l'enjeu éthique du dialogue socratique et l'indissociabilité de la connaissance de soi et de la question du vivre dans le monde, avec les autres. Tout en la préservant, il y a chez Sartre une tentative d'adoucir les implications parfois crues et violentes du primat de la subjectivité au moyen d'une conceptualisation de la morale existentielle. Il demeure que la nécessité d'être à la fois libre et *dans* le monde est problématique, et la relation à autrui, conflictuelle. On sait que Sartre, témoin et acteur des impasses de son siècle en matière de vivre-ensemble, a dramatisé jusqu'à l'absurde, dans ses pièces de théâtre notamment, la problématique du rapport à autrui et le conflit entre consciences libres.

Dans l'essai de Cioran intitulé *La chute dans le temps*, le constat de l'incongruité entre l'homme et le monde est lié à la métaphore de la fuite. Cette métaphore, très présente notamment au début du texte, est amplement signifiante et pertinente pour exprimer le rapport problématique de l'homme moderne à son existence :

> « **La vie, qu'il a fuie** par curiosité de la mort, **en vain tentera-t-il de la rattraper** : jamais de plain-pied avec elle, il sera toujours en deçà ou au-delà. **Plus elle se dérobe, plus il aspire à s'en saisir et à la subjuguer** »[303].

L'homme a fui la vie et maintenant il la pourchasse. On retrouve ici, sous forme d'un paradoxe existentiel, la double étymologie de la fugue : nous avons montré que la *fuga*,

[303] *La chute dans le temps*, E. M. Cioran, Gallimard, Paris, 1964, p.15.

qui renvoie aux verbes *fugere* et *fugare*, est prise dans un double mouvement entre fuir (quelque chose qu'on laisse derrière) et pourchasser (un horizon que l'on cherche à atteindre, dont on est donc séparé). Autrement dit l'homme a fui son destin (la réalisation de son être homme mais aussi sa part d'animalité) et maintenant il court derrière son devenir : plus celui-ci lui échappe, plus il désire s'en rendre maître - le verbe « subjuguer » renvoie d'ailleurs au champ lexical du sujet à travers un synonyme, le verbe « assujettir », qui exprime la volonté de puissance de l'homme. Il apparaît ici clairement que l'homme est à la fois cause (sujet agent) et objet (sujet *à*, passif) de sa fugue. Par une belle formule ironique, Cioran intronise « le grand *transfuge de l'être* » : l'homme, qui n'a de cesse de se renier. Il a « besoin de **se fuir** et de **produire** pour escamoter sa panique, **pour éviter la rencontre avec soi** »[304]. Ainsi l'homme se fuit en se projetant dans le monde à travers ses créations (nous avons déjà souligné la projection du sujet créateur sur l'œuvre) et ses productions. Mais si fuir équivaut à *se fuir*, c'est donc que l'homme s'assujettit lui-même ! Ainsi la fuite, qui est toujours précipitée et l'in-quiète, hâte l'homme vers sa perte : la fuite est métaphore de l'angoisse existentielle et, à l'inverse, dans le repos, l'homme *se rencontre*. Pour éviter cette rencontre l'homme produit, mais c'est son ombre, toujours changeante, qu'il projette sur le monde et à laquelle il s'identifie à tort : c'est la peur qui « nous oblige à **nous affirmer *par la fuite*** » (p.18). La fuite est ici clairement connotée négativement, et pourtant elle est liée à notre capacité d'affirmation : ce paradoxe laisse une porte ouverte vers une distinction plus positive de la fugue.

Chez Cioran, dans une version pessimiste de l'existentialisme, l'homme est condamné non pas à être libre comme chez Sartre mais à errer dans le monde, sans raison

[304] Cioran, 1964, p.17 et 19.

ni but : « nous courons, **nous fuyons <u>vers</u> l'avenir** »[305]. C'est parce que sa recherche est toute aussi précipitée que sa fuite que l'homme ne fuit pas son passé mais son avenir. Ce renversement signe la condition désespérée de l'homme : le devenir prend ici la forme d'une fuite précipitée et sans issue, une fuite en avant qui exprime moins le désir de l'homme de se découvrir ou de se réinventer (construction positive, recherche, connaissance ou poétique de soi) qu'une forme de déni (on pourrait retrouver la métaphore de l'aveuglement) et d'auto-sabotage. Ainsi l'homme semble (s'être) condamné à devenir ce qu'il n'est pas. L'homme, qui avait chuté dans le temps pour avoir consommé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal et ainsi gâché le « don d'ignorance » dont il était pourvu, est par la suite tombé du temps même. C'est cette crise qui le plonge dans un état d'inertie, d'ennui ou de stagnation, « sans appui, en pleine irréalité ou en plein enfer ». « L'insensibilité à son propre destin est le fait de celui qui est déchu du temps, et qui, à mesure que cette déchéance s'accuse, devient incapable de se manifester ou de vouloir simplement laisser des traces » (*La chute dans le temps* : 192-193). On a donc une subjectivité non seulement atteinte d'inaction (impuissance et/ou défaut de « vouloir »), mais même une subjectivité qui se supprime elle-même (l'homme est « agent de dissolution ») : on frise ici la pathologie de fugue ! Dans la mesure où l'homme a brisé l'unité par désir de s'émanciper de l'éternité, il s'est engouffré vers l'inconnu, le nouveau (le morcellement ou encore l'analyse), et c'est donc à présent la disjonction à lui-même qui caractérise l'homme moderne : « Nous ne sommes réellement nous-mêmes que lorsque, dressés en face de soi, nous ne coïncidons avec rien, pas même avec notre singularité » (*La chute dans le temps* : 10). Ainsi c'est la disjonction de l'homme à lui-même qui le caractérise. Si la version optimiste d'un Sartre affirme l'être par-delà les conflits dans lesquels il est engagé (avec autrui, avec lui-même,

[305] Cioran, 1964, p.30.

avec le monde), la perspective de Cioran semble plutôt pencher vers le néant : l'homme est, contrairement à Dieu, « celui qui n'est pas » (p.18).

Cioran affirme que si nous pouvons nous croire libres, c'est uniquement parce que nous avons conscience d'être déterminés et que cette conscience nous donne un sentiment d'autonomie et de supériorité : ici l'attribut de la conscience semble se substituer à tous les autres attributs dont peut jouir (du fait de son statut notamment politique et moral) le sujet chez Sartre, qui est un sujet engagé et responsable de ses actes. Nous allons voir que c'est ici la problématique de l'être en fugue décrit par la littérature : il est souvent moins sujet au sens fort du terme que *sujet à,* bien qu'il soit toujours en proie à un excès de conscience – celle-ci est source de sa souffrance. C'est comme si les gains de la conquête (ou de l'invention) moderne de la conscience se retournaient contre lui : finalement elle ne lui sert qu'à constater son impuissance. Si nous avons le choix quant aux principes que nous adoptons pour mener notre vie, selon MacIntyre, nous sommes « presque **intolérablement conscients** de possibilités morales concurrentes » (*Après la vertu* : 43) : le manque de repères et de fondements ne revient-il pas à annuler la possibilité même du choix et cette annihilation, cette amputation du sens de l'existence, n'est-elle pas à la base du sentiment d'absurdité de l'homme moderne qui s'exprime notamment, comme nous allons le voir, dans les romans existentiels ? En effet selon Rudnicki, « To be « modern » or « postmodern » is, by one definition, **to be aware of existential paradox** and semiotic inconguity » (Rudnicki, 1999 : 33). Entre affirmation d'une volonté que l'on sait soumise à des déterminations extérieures et soumission libre et consciente à l'ordre des choses, l'être en fugue oscille sans cesse, instable, entre adhérence passive à l'immanence (tel l'organisme dénué de libre-arbitre) et aspiration à la transcendance (postulat du pouvoir de l'esprit). Dans les romans de Walker Percy comme le montre Rudnicki, si c'est le psychotique qui paraît normal dans

un monde fou, c'est notamment parce que le *fugito* est conscient de son aliénation : Percy s'intéresse à l'homme qui est non seulement « a castaway of sorts, but who is also acutely aware of his predicament »[306]. Dès lors, du fait de sa conscience, il est moins aliéné que son environnement, avec qui il a du mal à communiquer (d'où la « semiotic inconguity » : problèmes de représentation et d'interprétation des signes).

L'étymologie de la fugue renvoie à la « fuite » et donc, outre ses acceptions plus constructives dans le domaine de l'art, à un comportement humain caractérisé comme un état d'agitation physique ou de confusion psychique qui se manifeste physiquement, relevant d'une impulsion plus ou moins irrépressible. La fuite comportementale témoigne probablement de l'existence d'un continuum psychique et physique (c'est l'idée de « psychopathologie »). Selon nous, la fugue est porteuse d'un sens tantôt négatif tantôt positif parce qu'elle est une stratégie, ou un mode opératoire, qui prend place dans cet entre-deux incertain et indéterminé où tout s'expérimente tour à tour (rappelons-nous que l'homme, « transfuge de l'être », provoque « une succession de reniements »), entre la chute de l'homme, depuis l'éternité dans le temps de l'Histoire (ouvrant vers la problématique existentialiste qui laisse présager le meilleur comme le pire), et la chute hors du temps même (avec son horizon psychopathologique). Cependant dans cette fugue / fuite, l'homme est en devenir : tout est encore possible, la sagesse comme la folie. La possibilité d'une fugue (action, construction) plutôt que d'une fuite (réaction, pulsion) prend place entre les deux exigences de l'invention de soi et de l'identité ou coïncidence avec soi, de l'avenir et du souvenir, de l'autre et du même. Chez Cioran, le caractère déterminé enferme le soi et revêt un caractère tragique :

> « On ne peut se croire libre quand on se retrouve toujours avec soi, devant soi, devant *le même*. Cette identité, tout ensemble fatalité et hantise, nous enchaîne à

[306] *Signposts in a Strange Land*, W. Percy, in : Rudnicki, 1999, 40.

nos tares, nous tire en arrière, et nous rejette hors du nouveau, hors du temps. Et quand on en est rejeté, on se *souvient* de l'avenir, on n'y court plus »[307].

Cioran aboutit au constat d'un « déficit d'existence ». Cependant, il est possible d'entrevoir une issue plus positive à l'exigence du soi, comme en témoigne le fragment 66 des *Pensées* de Pascal : « Il faut se connaître soi-même : quand cela ne servirait pas à trouver le vrai, cela au moins sert **à régler sa vie**, et il n'y a rien de plus juste »[308].

Cette idée de « régler sa vie » évoque la pensée éthique de la Grèce antique, qui renvoie à la considération d'un *art de vivre*, problématique que nous engagerons dans le chapitre suivant après un court détour pour évoquer la signification de la « fuite » dans l'héritage de la pensée grecque. En effet la problématique temporelle du « sujet de fugue » peut être illustrée en opposant d'un côté, la « fuite *des* temps » chez Horace (« *fuga temporum* » : *Odes* III, 33) et de l'autre, le constat que « *le* temps fuit », par Virgile (« *tempus fugit* » : *Les Géorgiques*, livre III). Dans le premier cas, « les » temps est une notion quantifiable à laquelle on rapporte une qualité de mouvement, la fuite ; dans l'autre, « le » temps est un indénombrable auquel on attribue l'action de fuir. Alors que chez l'un (Horace), « une grande part » de l'homme survivra à la « fuite des temps », grâce aux fruits impérissables du labeur humain (ses créations et ses productions : des « monuments » tournés vers l'éternité), chez l'autre, le temps fuit et nous fuyons avec, dans l'oubli d'une existence périssable : « le temps fuit sans retour, tandis que nous errons, prisonniers de notre amour du détail » dit Virgile, ce qui semble suggérer que notre errance n'a d'égale que notre impuissance et notre insignifiance.

Si la problématique de la temporalité est abordée de manière opposée dans les deux citations, il est possible que la fugue participe de ces deux modèles temporels. Cette

[307] E.M.Cioran, La chute dans le temps, éditions Gallimard, 1964, p.190.
[308] *Pensées*, Pascal. Librairie Générale Française, Paris, 1972, p.24.

position intermédiaire correspond au modèle archétypal schématisé par la spirale, à la fois linéaire et cyclique, tournée vers l'ancien et le nouveau, le même et l'autre, la conservation et le devenir. N'est-ce pas justement ce qui fait la spécificité de la fugue musicale, qui à la fois récapitule les conquêtes polyphoniques antérieures et préfigure les formes classiques à venir ? De même le sujet de fugue, qui aspire au bonheur éternel (à l'être, à la stabilité, à l'unité de la forme) au terme d'une conquête (dans le devenir où l'évolution est aussi progression), ne représente-t-il pas ces aspirations contraires ?

Nous avons introduit dès la fin de la première partie **une analogie entre l'œuvre de fugue et une image de l'existence humaine** : **la fugue musicale comme analogue du devenir subjectif (fertilisation de l'art par la vie, première figure de rapprochement entre art et vie) ou la poétisation du soi de l'œuvre par la mise en fugue**. Dans cette troisième partie, nous parcourons le chemin inverse (de l'art vers la vie). Si la dynamique fuguée et la forme subjective de la fugue musicale peuvent être comparées aux trajectoires subjectives qui constituent les évènements d'une vie, nous allons à présent considérer **la fertilisation possible de la pensée de l'existence par l'esthétique de la fugue (deuxième figure de rapprochement entre art et vie) : l'*Homo fugiens* désigne alors le sujet humain dont le mode opératoire, dans l'existence, est tantôt la fugue, tantôt la fuite**. Au-delà des significations littérales de la fuite et de la fugue, nous aboutirons à un sens métaphorique. L'analogie entre œuvre et existence prendra alors la forme d'une **métaphore : la vie est (une) fugue.**

Nous allons voir que cette métaphore, centrale dans certains romans, est poétisée à travers la relation que le protagoniste entretient avec lui-même, avec son histoire et ses trajectoires de vie. **Par opposition à la fuite, la métaphore de la fugue éclaire la trajectoire existentielle d'un personnage qui s'oriente vers la perspective d'une**

réalisation personnelle ou d'une réconciliation avec soi, tout comme en musique la fugue est la réalisation du potentiel contenu dans la première énonciation du « sujet » : si le sujet est donné, la forme de la pièce musicale, comme celle de l'existence humaine, peut s'échapper selon des trajectoires diverses et singulières. La conquête de l'existence (du sujet particulier) apparaît à travers la métaphore de la fugue comme une recherche de l'essentiel (l'homme sous son versant universel). Ainsi le sujet, qui oscille entre « l'absolu de l'être et l'être-rien »[309], s'affirme dans une **quête de soi qui renoue avec la métaphore ancestrale de la chasse**.

c) Fugue à l'européenne, ou la quête de soi : de la folie à l'art de vivre

Nous allons examiner un corpus de trois œuvres littéraires issues de la littérature européenne du 20ème siècle : un roman anglais, un roman allemand et un roman français. Partons de la pensée de Pascal pour formuler une hypothèse : le défi de l'être en fugue est d'apprendre à « régler sa vie » avec en ligne de mire, le gain d'une coïncidence à lui-même et de rapports harmonieux avec les autres. L'objectif de cette quête, qui est peut-être insaisissable mais qui confère néanmoins un *sens* à une existence qui n'en a plus, naît de la conscience du fugueur d'être en négociation constante avec lui-même et avec l'environnement dans lequel il évolue. La métaphore de la fugue de l'existence participe d'une psychologisation de la question sociale, ainsi que d'une idéologie du développement personnel et du « naître à soi-même ». Nous allons montrer comment le fait d'être « condamné à être libre », selon la formulation philosophique de Sartre,

[309] Voir « L'injonction d'être sujet dans la société hypermoderne : la psychanalyse et l'idéologie de la réalisation de soi-même », Vincent de Gaulejac, 2011.

conduit à des problèmes existentiels liés à « l'injonction d'être sujet »[310] : ici nous attaquons de front la question de savoir **comment le sujet comme protagoniste du roman passe de la fuite à la fugue (d'une dévalorisation de l'existence à une (re)valorisation)**.

Selon Cioran, dans la mesure où l'homme a pris conscience de ce qu'il ressent comme une double perte (perte de l'éternité mais aussi perte du temps même), il s'agit pour lui de « réintégrer le temps », ce qui signifie aussi pour nous s'installer dans le monde, y trouver une place ou, conformément à la version plus résignée de Cioran, « se donner l'illusion d'un chez-soi » (p.184). C'est bien là la problématique du fugueur en termes d'adaptation : il quitte son foyer pour y mieux revenir. En effet le fugueur garde la perspective d'un « chez soi », alors que l'être en fuite n'a pas de perspective de réintégration. L'errance, si elle demeure enclose dans un état d'oscillation stagnante et dissolvante (c'est l'« éternité négative » de Cioran), si elle se radicalise sans retour possible, est une disparition : trouble de l'identité, pathologie et/ou symbole du mal, c'est l'« enfer » de Cioran.

L'horizon d'une réintégration signale la possibilité d'une issue positive qui peut prendre la forme d'une acceptation de soi et de ce qui advient, acceptation qui ne serait ni passivité ni résignation, mais présence et justesse du regard : sagesse. C'est le message qui apparaît dans le roman d'Aldous Huxley *Eyeless in Gaza* (1936), comme le montre la lecture fuguée proposée par Andrée-Marie Harmat dans son article intitulé « Métaphysique de la fugue dans *La paix des profondeurs* d'Aldous Huxley ». Harmat cherche à conforter son interprétation « métaphysique » par une analyse structurelle détaillée, afin de démontrer que si le roman peut être analysé comme une fugue à deux

[310] Selon le titre de l'article de Vincent de Gaulejac, « L'injonction d'être sujet dans la société hypermoderne : la psychanalyse et l'idéologie de la réalisation de soi-même ».

voix, le modèle musical utilisé comme principe structurel porte également le *sens* du roman : la forme musicale, qui permet une « chronologie désarticulée » (ou « diégèse « désintégrée » »), présente le parcours de vie d'Anthony qui « découvrira auprès du Docteur Miller la philosophie bouddhiste qui lui permettra de triompher de son aveuglement »[311].

Ainsi la métaphore de la fugue renvoie tout d'abord à la fuite comportementale du personnage[312], révélant la discontinuité ou l'incohérence de son existence. Par la suite, en accord avec la forme même du roman, la métaphore permet de rétablir le sens ou de créer une continuité en signifiant l'accès à la clairvoyance, c'est-à-dire la progression sur la voie de la spiritualité : la fugue permet au personnage (et au lecteur) de « réconcilier tous les fragments épars de son existence ». Selon Harmat, la structure abstraite de la fugue porte donc une intention philosophique qui « permet de mettre le passé et le présent constamment en perspective comme deux dimensions indissociables et interactives du psychisme humain, discrètement modulées »[313] : le contrepoint fait dialoguer un avant (sujet / réponse = comportement aveugle du héros) et un après (c'est un contre-sujet « qui disqualifie pas à pas les comportements passés du protagoniste ») dans la perspective de leur fusion signifiant la révélation spirituelle du personnage. L'objectif du roman est donc, selon Harmat, l'accès à la clairvoyance (dont l'image négative constitue le titre, « *Eyeless* » *in Gaza*) et la signification profonde de la fugue est, ici encore, liée à la problématique de la subjectivité, mais selon une perspective nouvelle : ici il s'agit, selon les mots mêmes prononcés par le personnage,

[311] Andrée-Marie Harmat, « Métaphysique de la fugue dans *La Paix des Profondeurs* d'Aldous Huxley » in : *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 2009 pp.317-344. p.319.
[312] Selon Harmat, la fugue comme métaphore, relativement superficielle, de la fuite, est présente chez Gide dans *Les faux-monnayeurs*, roman dont le héros est présenté comme un adolescent « fugueur ». Nous ne souhaitons pas dans notre travail aborder la question de la fugue dans ce roman et renvoyons aux multiples études déjà menées sur le sujet.
[313] *Musique et littérature*, 2009 : 326.

d'« apprendre à utiliser son moi correctement, alors qu'on en a toujours fait mauvais usage »[314]. C'est à cette condition que l'on accède, selon Harmat, à une « conception éclairée de la vie » et en l'occurrence, dans le roman d'Huxley, à une « conscience panthéiste de l'univers ».

Harmat présente ce roman d'Huxley comme un véritable « mode d'emploi » du « roman fugué » : outre le détail des implications structurelles et formelles, dont il ne nous importe pas ici de rapporter la démonstration dans le détail (nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'article en question), nous retenons la thèse d'une entreprise intersémiotique qui confère à la fois une forme et un contenu au roman. Ainsi le recours à la fugue n'apparaît pas comme la transposition artificielle d'un modèle musical mais il répond à des besoins de l'ordre de la poétique romanesque et de la signification du roman. Selon Harmat, il s'agit pour Huxley de

> « faire coïncider les « significations » de la fugue avec celles de la vie : il s'est donné les moyens, au fil des quelques quatre cent pages de son livre, de **faire porter à une structure parfaitement abstraite le message qui est le but même du roman**. **La vie, perçue du point de vue de la philosophie bouddhiste, semble en effet adhérer au schéma fugué qui devient porteur du paradoxe existentiel de la division dans l'unité** (…) c'est donc pour exprimer la **réconciliation de la fragmentation et de l'unité** que Huxley coule les expériences de vie de son héros dans le monde abstrait de la fugue » (*Musique et littérature* : 343).

C'est donc d'abord le caractère paradoxal de la fugue (caractère que nous avons posé comme hypothèse à partir de l'étymologie du mot, puis développé comme base d'un modèle esthétique), à la fois unité et division, qui fonde l'interprétation de la fuite / fugue comme modalité et métaphore de l'existence. Si le paradoxe de la fugue est l'analogue

[314] *Eyeless in Gaza*, p.55, cité par Harmat, *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, p.328.

du paradoxe de la vie et de l'être dans son existence historique, le cheminement du personnage est orienté vers la perspective d'une réconciliation avec son passé et avec lui-même – ce qui confère une valeur positive à la métaphore de la fugue. En effet, le personnage devenu clairvoyant se sait et s'accepte « paradoxe vivant » c'est-à-dire « union vivante d'un corps et d'une âme » (*Musique et littérature* : 344). Aussi le défi de l'être en fugue, l'accès à la sagesse comme problématique existentielle, s'annonce-t-il dès le début du roman d'Huxley : « Comment faire pour être à la fois objectif sans être indifférent, serein comme un vieillard et actif comme un jeune homme ? » (cité par Harmat, *Musique et littérature* : 344).

Une prise en compte du contexte social, c'est-à-dire des rapports entre l'individu et la société, permet en partie d'éclairer le portrait du protagoniste du roman de fugue, qui dramatise les problématiques de l'isolement de l'individu dans sa recherche du sens de l'existence. Crise d'identité et crise de sens sont deux caractéristiques essentielles de cette littérature où les thèmes de la solitude de l'homme face à ses choix et de la perte de repères pour le guider sont mis en scène. C'est le propre du « héros » (qui est souvent davantage anti-héros) du roman de fugue que d'osciller entre des modes d'être et de vie opposés, à la frontière de la folie. Il est possible de figurer cette oscillation, fragmentation ou disjonction, par une mise en forme contrapuntique du roman.

En effet, dans une thèse de doctorat (non publiée) intitulée « The development of literary counterpoint and its culmination as the art of the fugue in Hermann Hesse's *Der Steppenwolf* »[315], Mark Prince Lee esquisse une théorie de la technique du contrepoint littéraire à partir de la théorie de la réception et de la lecture (« *reader-response*

[315] « The development of literary counterpoint and its culmination as the art of the fugue in Hermann Hesse's *Der Steppenwolf* », by Mark Prince Lee : "dissertation submitted to the faculty of the graduate school of Vandrebilt University (Nashville, Tennessee) in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy in German".

criticism ») de Wolfgang Iser, dans le roman *Le Loup des steppes*. Mark Prince Lee montre également que les thèmes littéraires de l'aliénation sociale, de l'isolement et de l'incompréhension, dont souffraient déjà le musicien et le héros romantiques, s'inscrivent dans la continuité de la littérature allemande, dans la lignée des romans de Thomas Mann et Franz Kafka notamment. Nous ne reviendrons pas ici sur ces recherches et souhaitons plutôt engager notre propre lecture de ce roman phare de la littérature européenne du 20ème siècle, en nous focalisant sur le portrait du protagoniste et sur le conflit existentiel qui l'anime - en effet n'oublions pas qu'**il ne nous intéresse pas tant d'analyser un roman comme une fugue, que de montrer l'existence de *subjectivités de / en fugue,* afin de saisir les enjeux de cette figure culturelle que nous nommons *Homo Fugiens***.

Un « Traité du loup des steppes » précède le récit biographique à la première personne : ce Traité se veut, aux dires du texte, une « étude ». A nos yeux, il apparaît comme une « exposition du sujet » romanesque (nous employons ici le mot « sujet » dans un sens traditionnel : le « sujet » est de l'ordre du signifié et non du signifiant). Il est situé sur un plan d'énonciation différent, comme s'il était le fruit d'une seule voix, alors que le récit biographique est plus équivoque (pour ne pas dire polyphonique). Il revêt également une dimension proleptique : ainsi le traité préfigure, comme un germe (métaphore souvent utilisée pour parler du « sujet » de fugue musical), le développement du roman et le destin du protagoniste (d'ailleurs, le traité sera mentionné plusieurs fois dans le récit, où il est mis en abîme). Selon nous, l'énonciation du « sujet » du roman au moyen de l'insertion du traité, sous un mode narratif différent (univocalité de la troisième personne, objectivité), permet d'aborder la fiction ultérieure d'une manière plus libre, au moyen d'ellipses et de ruptures autant que de répétitions, ce qui contribue à brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire. Mais puisque nous nous intéressons maintenant

principalement à la dimension psychologique du sujet (et non pas nécessairement à la mise en œuvre littéraire), nous nous appuierons avant tout sur les idées énoncées dans ce traité introducteur, idées qui sont destinées à être par la suite mises en scène (ou mises en fugue, dramatisées, contrepointées) et qui représentent selon nous la problématique du sujet (humain) de fugue.

Les tourments de l'existence et la non-coïncidence à soi, l'errance et la quête sont l'œuvre, ou la preuve, d'un sujet fragmenté, divisé, qui se fuit ou se cherche, se construit et se reconstruit perpétuellement, déchiré entre des tendances contradictoires qui peuvent sembler inconciliables. Si l'homme aime à se concevoir comme un sujet un et indivisible, le Traité explique que l'illusion de cette unité reconnaissable et durable du moi est le fruit d'une analogie fallacieuse avec l'unité du corps. Dans le roman d'Hermann Hesse, le « loup des steppes » se croit être à la fois homme et loup : il oscille entre son instinct animal et sauvage (son être loup) et les valeurs propres à son existence bourgeoise (il appartient de fait à la bourgeoisie, avec laquelle il entretient des rapports « singuliers », c'est-à-dire conflictuels). Notons que cette dualité représente le germe de la folie, avec en outre l'évocation de la figure mythologique du lycanthrope[316] que l'Occident moderne a transformé en maladie mentale, la lycanthropie (une forme de folie de l'homme qui se prend pour un loup ou par extension, pour tout autre animal).

D'après le Traité, la revendication d'une instance unitaire permet à la « personnalité » de jouer la « fonction de juge ». Si l'illusion de cette unité « semble constituer une nécessité, un besoin aussi vital que celui de respirer ou de manger »[317] (on rejoint ici l'argumentation nietzschéenne démontrant la « fiction du Moi », présentée à la fin de la première partie), le loup des steppes, au contraire, a le courage d'épouser dans

[316] Du grec *lúkos*, « loup », et *ánthrôpos*, « homme » : loup-garou, figure omniprésente en Occident dans les légendes, le folklore et la mythologie, et ce depuis la Grèce antique.
[317] *Le Loup des steppes*, Hermann Hesse [1927], traduit de l'allemand par Alexandra Cade, éd. Calmann-Lévy, 2004, p.91.

l'existence le « chaos » de son être. Ainsi, même sa croyance d'être homme et loup est une « pure mythologie simplificatrice » :

> « Harry ne se compose pas de deux êtres, mais de cent, de mille. Son existence n'oscille pas (à l'instar de celle de tout homme) entre deux pôles uniques, entre les instincts et l'esprit ou entre la sainteté et la débauche ; elle oscille entre des milliers, d'innombrables séries d'oppositions (…) En vérité, il n'est pas de moi, même le plus naïf, qui soit un. Celui-ci représente un monde extrêmement multiple, un petit ciel étoilé, un ensemble chaotique de formes, de degrés d'évolution et d'états, d'hérédités et de potentialités » (« Traité sur le Loup des steppes, réservé aux insensés » : 89-91).

A la fin du roman, Harry expérimentera le morcellement et la multiplicité (et non la duplicité) dans le Théâtre des Immortels, notamment lors du cours de « construction de la personnalité ». Il apprendra à s'en rendre maître en jouant avec les « sous-parties du moi » comme avec les figurines d'un jeu d'échec, à la manière musicale, comme une fugue : « C'était le même univers, constitué à partir des mêmes matériaux, mais la tonalité avait été modifiée, le tempo changé ; les thèmes étaient accentués différemment, les situations présentées d'une autre manière » (p.279). Le Théâtre magique est une porte vers l'expérience de la multiplicité et vers l'inconscient : la franchir permet l'ouverture de la personnalité et la réconciliation des tendances contradictoires.

A l'instar du *fugito* américain, le loup des steppes est à la fois un type psychologique et une figure culturelle : « il existe un assez grand nombre de personnes semblables à Harry. Beaucoup d'artistes notamment possèdent le même type de personnalité » (p.69). Ainsi comme nous l'avons déjà mentionné, le « sujet de fugue » tel qu'il apparaît dans la littérature représente une figure socio-culturelle davantage que le portrait psychologique d'un individu isolé. Cette figure doit être distinguée de la figure

romantique de l'artiste maudit. Elle correspond à un versant de l'« *Homo fugiens* » : homme qui fuit. Par ailleurs, **si la fuite est une métaphore pour désigner la non-rencontre avec soi, le mot prend aussi un sens littéral.** En effet le loup des steppes est sujet à des impulsions irrépressibles pour le voyage : c'est ce qui fonde la première signification de la fugue (comme comportement de fuite physique) et le premier indice de la présence d'un sujet *en* fugue. « Moi le Loup des Steppes, je trotte sans jamais m'arrêter » (p.103). Mais il y a un jeu sur le double sens, métaphorique et littéral, du mot « fuite ». Le voyage symbolise l'instabilité existentielle, à la fois physique et psychique, d'un sujet enfermé dans une alternance perpétuelle entre stabilité et remise en cause totale :

> « Je m'adonnais à des exercices intellectuels abstraits et à une méditation strictement réglée qui avaient redonné une certaine sérénité et une certaine élévation à mon existence. Mais celle-ci subit un nouvel effondrement et perdit d'un seul coup son sens noble et sublime. **Je fus repris d'un désir frénétique et épuisant de voyager à travers le monde**, accumulant de nouvelles souffrances et de nouvelles erreurs coupables » (*Le Loup des Steppes* p.105).

Ainsi à chaque fois, le voyage permet au sujet « d'arracher son masque » pour s'accomplir de nouveau. C'est une solution qui s'impose quand l'existence devient insupportable, assujettie, aliénée, vidée de sens : le texte dit que le protagoniste est pris dans un « ligotage fatal ». Mais le loup des steppes parle aussi du « feu destructeur d'une nouvelle introspection » : n'est-ce pas le désir de s'affranchir de sa destinée qui le détruit ? L'insatisfaction et la lutte perpétuelles dont fait preuve l'existence du loup des steppes, au nom d'une passion pour la liberté, illustre l'incapacité de l'homme au bonheur, dont parle Cioran : ici, le bonheur est dit « fugace mais intense » (p.69). **La fuite a pour corrélat la poursuite, qui est associée à la métaphore de la chasse**, déjà

présente dans une *Fugue* littéraire tout autre, celle de Laporte. **Cette métaphore exprime symboliquement la quête de soi, le désir de débusquer le *sens* des choses et de trouver le repos dans le soi**. Mais ici encore, l'échec de la chasse provoque une frustration : l'objet toujours se dérobe et c'est la fuite qui prédomine. En effet le chasseur, qui est aussi le chassé, c'est-à-dire la proie mise en fuite par sa propre poursuite, n'a de cesse de « s'éclipser » et de s'autodétruire :

> « Oh oui, je les connaissais ces expériences, ces métamorphoses que le destin réserve à ceux qui lui causent du souci, à ses enfants terribles ; elles ne m'étaient que trop familières. Je les connaissais comme **un chasseur ambitieux mais malchanceux** peut connaître les différents moments d'une chasse (…) N'est-il pas plus sage et plus aisé de **prévenir le retour de tant de souffrances en s'éclipsant** ? (…) Je savais bien que le but de tout cela n'était pas la paix et la tranquillité, mais seulement une **autodestruction** perpétuelle, une **reconstruction** perpétuelle » (106-107).

La fuite, qui renvoie à la métaphore de la chasse, est donc une modalité d'être qui révèle la crise du « sujet » moderne mais surtout, c'est une stratégie qui précipite le sujet dans un cercle vicieux : la fuite entraine la résurgence « perpétuelle » des mêmes problèmes (parce que l'on évite toujours la « rencontre avec soi »[318]). Il est possible qu'au contraire, la fugue symbolise une manière de résoudre (ou de déplacer) les problèmes, de manière créative et non destructrice.

Comme dans les romans de Percy, il est peut-être suggéré que c'est le fou qui est sain. En effet Harry s'entend dire que « la folie, au sens élevé du terme, est le fondement de toute sagesse ; et de la même façon, la schizophrénie est le fondement de tout art, de toute création de l'imagination » (p.279). Le « sujet de fugue » expérimente les frontières

[318] Expression employée par Cioran, voir Partie III, chapitre 2, b).

entre la folie et la sagesse, et le roman nous invite à reconsidérer ces deux notions. La folie est investie de valeurs positives : la personnalité du schizophrène est composée d'une « foule de personnages », ce qui démontre un pouvoir d'imagination et stimule la créativité. La sagesse est symbolisée par le « Théâtre des Immortels », que le protagoniste expérimente dans une sorte d'état hypnagogique (entre la veille et le sommeil). Cette atmosphère d'irréalité signale un horizon inatteignable au commun des « mortels » : seuls les « insensés » y ont accès. L'indétermination des statuts de fou et d'artiste reflète de manière plus générale l'hétérogénéité axiologique du normal et du pathologique, ainsi que l'extrême perméabilité des frontières de la fugue au 20ème siècle : elle semble relever aussi bien de l'art (domaine traditionnel) que de la psychopathologie (nouvelle signification). Les deux significations renvoient à l'étymologie de la « fuite », mais dans un sens elle est connotée positivement (pour décrire le processus créatif), de l'autre, négativement (pulsion antisociale et/ou autodestructrice) : « The specter of Janus – god of doors and gateways – hovers just above modern writers **as both a creative and destructive presence** » (Rudnicki, 1999 : 25).

Il n'est pas étonnant que le fugueur, ce « chasseur malheureux » qui se chasse lui-même, soit typiquement un être aux tendances suicidaires. D'ailleurs certaines études médicales évoquent la fugue comme alternative au suicide : « Many studies agree that psychogenic fugues may be a substitute for suicide »[319]. Le suicide, acte d'autodestruction, apparaît comme la conséquence ultime de la fuite comme non rencontre et non acceptation de soi. Il y a en effet une propension à la « *self-annihilation* » chez le *fugito*. Albert Camus a dit que le suicide était le seul problème philosophique vraiment sérieux : mais s'il est une manière de résoudre l'absurde, le

[319] Rudnicki, 1999 : 34. Puisque l'auteur ne cite pas les études en question, nous renvoyons au *Clinical Manual of Psychiatric Diagnosis and Treatment : a Biopsychosocial Approach* de Ronald W. Pies, American Psychiatric Pub., 1994, qui mentionne en particulier l'étude de Ford (1989) signalant un lien entre épisode fugue et antécédents de tentative de suicide (cf p.399).

philosophe français affirme qu'il faut plutôt affronter l'absurde (selon lui, par la révolte), c'est-à-dire affirmer la vie et non la mort. Voici l'occasion d'approfondir une **distinction entre fuite (mortifère) et fugue (créative), en termes de philosophie de l'existence : la fuite devient fugue quand le sujet trouve une voie *acceptable* pour résoudre ses problèmes existentiels.** Autrement dit, la fugue est l'œuvre du sage, dont la lucidité ne lui fait pas moins apprécier l'existence à sa *juste* valeur. Notons que les mots « acceptable » et « juste », que nous venons d'employer, nous ancrent dans la perspective d'une résolution de notre problématique de la fugue/fuite d'ordre éthique.

Ainsi la réalité individuelle reste polarisée vers la possibilité d'un avenir meilleur comme alternative au suicide, tendue vers une résolution positive de la fuite existentielle qui caractérise l'homme moderne : l'homme peut surmonter l'étroitesse de sa « personnalité » (de son ego) pour devenir véritablement humain (le sujet affronte une part d'universalité). Comme Huxley, on note qu'Hesse fait référence à la philosophie bouddhiste. Si le « suicidaire » est un être émotif et sensible qui considère « son moi comme un germe particulièrement dangereux, suspect, destructeur », le « traité » affirme, selon une interprétation plus métaphysique que psychologique, que ce sont surtout des êtres « souffrant d'un sentiment de culpabilité né de leur individualisation (…) dont le but existentiel n'est plus l'accomplissement et le développement, mais la dissolution, le retour à la mère Nature, à Dieu, au Tout » (*Le Loup des Steppes* : 74 et 75). Ainsi la « voie de Bouddha » permet de réconcilier l'individualisation (la douleur de la naissance, qui est séparation de l'être et du Tout) avec l'appartenance au Tout (par la fusion, ou expansion de l'âme) :

> « Au lieu de rétrécir ton univers, de simplifier ton esprit, **tu devras accueillir dans ton âme douloureusement élargie**[320] **une part toujours plus grande du monde**

[320] NB : Considérer que l'âme ou le Soi sont en expansion (ou en progression) peut être difficile à accepter

et finalement le monde entier, pour pouvoir peut-être accéder au stade ultime, au repos » (p.99).

Dans ce roman, la forme que prend la « réconciliation » se distingue à la fois de ces vues générales sur la philosophie bouddhiste, et du confort bourgeois (qui serait une solution possible au problème de l'existence, puisque le roman dit que le bourgeois se situe « entre les extrêmes, dans une zone médiane, tempérée et saine où n'éclatent ni tempêtes ni orages violents » : 81). On retrouve la métaphore de la clairvoyance opposée à l'aveuglement, pour exprimer l'accession à une « sagesse de l'existence » : en effet la réconciliation des facettes conflictuelles du personnage aura lieu (il s'agit d'une prolepse) « sous les auspices d'un humour **clairvoyant** » ; c'est la « haute sagesse de l'existence que seul l'humour est en mesure de satisfaire » (p.86-87). On se souvient que l'illusion de l'unité du moi permet à la personnalité de jouer la fonction de juge : jugement et acceptation sont les deux faces d'un même miroir. Telle est l'opportunité que peuvent saisir tous les « marginaux de la bourgeoisie » : la métaphore du miroir, liée à la connaissance de soi, à la clairvoyance et au détachement, joue un rôle crucial dans le roman (comme en témoigne le « jeu des miroirs » dans le Théâtre des Immortels).

La métaphore de la fugue éclaire ce parcours de vie orienté vers la résolution d'un conflit intérieur qui se manifeste à travers la fuite. Le texte dit : « échappatoire » (100), « va-et-vient », « trajectoire zigzagante, folle, indécise » (102). L'horizon d'une résolution finale est signalé dans le dernier paragraphe du texte, où on note une abondance remarquable, par rapport au reste du texte, du pronom personnel « je » :

« Oh, **je** comprenais tout. **Je** comprenais Pablo, **je** comprenais Mozart. **J'**entendais quelque part derrière **moi** le rire effroyable de celui-ci. **Je** savais que **j'**avais dans

---

pour le Moi conscient (centre de la conscience et de l'identité) : d'où l'âme « douloureusement élargie » dans le texte. Dans la philosophie orientale ou chez Carl Jung, la psychè humaine est plus vaste que la conscience car elle est en contact avec l'universel, l'impersonnel, l'inconscient collectif, les aspects primitifs de la pensée ou encore les archétypes originels.

ma poche les centaines de milliers de **figurines du jeu de l'existence** dont **je** pressentais la signification avec une profonde émotion. **J'**étais disposé à le reprendre, à éprouver une nouvelle fois ses souffrances, à frémir d'horreur devant son absurdité, à parcourir encore et encore l'enfer que **je** cachais au fond de **moi**.

Un jour, **je** jouerais mieux ; au jour, **j'**apprendrais à rire. Pablo **m'**attendait. Mozart **m'**attendait ».

Selon nous, la possibilité de poser le « je », voire même d'en user, signe la réconciliation du loup des steppes avec lui-même. Il ne s'agit pas tant de la perspective linguistique d'un Benveniste, qui voudrait que le langage même rende possible la subjectivité, mais plutôt de l'inverse : ici le langage reflète a posteriori l'accession à un statut de sujet qui semble lié à une sagesse de l'existence. En outre, les traces linguistiques de subjectivité signalent le fait de rompre l'isolement : poser le « je » c'est aussi reconnaitre et fonder l'altérité, accepter le monde et la relation du « je » avec un « tu ». Le changement de regard du « je » sur lui-même, grâce au « **jeu** de l'existence », instaurerait-il un sujet en fugue et la fugue comme « art de vivre »[321] ? En effet la vie n'est plus fuite et souffrance d'un être qui cherche à se supprimer, mais « je » / « jeu » : « je jouerais mieux ». Par ailleurs, si la « dissolution dans le Tout », signe de la fusion, passe par le jazz, la danse, la fête, la nuit, l'illusion, ici la sagesse, l'acceptation et la compréhension (voir l'anaphore au début de l'extrait) passent par l'apprentissage du rire, qui signale une distance ironique s'introduisant à l'intérieur du soi mais aussi entre le moi et le monde, et qui rend possible l'accueil véritable et la communication (par la suite nous reviendrons sur la dimension éthique du « *fuge* » comme « écart »). Alors la fuite se fait fugue : le sujet est prêt à affronter le monde, à entrer en création avec la vie au lieu de fuir « l'enfer que je cachais au fond de moi » (encore une fois, fuir équivaut à se fuir). Harry épouse la

[321] *Le Loup des Steppes*, 2004 : 279.

multiplicité. Aurait-il appris à faire de sa « personnalité » sa meilleure amie et ainsi résolu son conflit intérieur ? Hesse évite la naïveté d'un dénouement heureux et d'une solution qui serait acquise définitivement : le passage final au conditionnel situe l'état de félicité dans un futur hypothétique, non encore *réellement* atteint, sinon dans l'irréalité du Théâtre. La suite ? C'est probablement au lecteur de la vivre, dans sa propre (ir)réalité.

Afin de compléter notre exploration des multiples facettes du « sujet de/en fugue » dans la littérature européenne du 20ème siècle, nous souhaitons présenter rapidement l'exemple d'un roman français, *La folle allure* (Gallimard, 1995) de Christian Bobin. Il s'agit d'un récit de vie à la première personne : de l'enfance à l'âge adulte, cette vie engage les multiples connotations du mot « fugue ». Tout d'abord, la fillette est une fugueuse au sens littéral. Ses fugues commencent à la mort du « loup » : Lucie s'évade du cirque. On retrouve le loup (qui rappelle le loup de Hesse), ici guide et symbole de protection. Par ailleurs, le cirque où elle grandit évoque le nomadisme des adultes, un écho de l'enfance, qui est fuyante. La fillette s'identifie à ses fugues à tel point que, si elle joue à s'inventer des noms (nouveaux visages qui sont autant de possibles et d'occasion de se réinventer), le mot même suscite dans son imaginaire d'enfant tout un univers poétique :

> « Donner un nom vierge c'est comme transfuser du sang neuf : un acte d'amour, le privilège des amants. Pour vous je choisirai ce nom d'ensemble, je viens de l'essayer au miroir de la page et je trouve qu'il me va : **Fugue**. C'est le nom le plus proche de mon cœur et puis, entre nous, il permet d'écrire des phrases magnifiques. Imaginez : « La petite Fugue se mit à courir entre les herbes hautes » » (p.30).

Fuguer, changer de nom, se déguiser, porter un masque : autant de *subterfuges* qui caractérisent le « sujet de fugue » dans son besoin de se cacher, de fuir, de disparaître,

disparaître dans les « herbes hautes », perdre avec son identité, son orientation - mais surtout, autant de techniques qui signalent l'ouverture des possibles et le refus de s'enfermer dans une situation donnée. Le fait que Lucie joue à se donner plusieurs noms est emblématique d'une déconstruction des mécanismes et des postures essentialisantes : le refus du nominalisme participe d'une dimension existentialiste qui est primordiale dans la fugue. Par ailleurs, le sens musical du mot « fugue » est également sous-jacent dans le roman. En effet à plusieurs reprises, Lucie déclare son amour pour la musique, notamment pour Mozart et Bach, qu'elle préfère :

> « Si je préfère sa musique à toutes les autres, c'est parce qu'elle est délivrée du sentiment. Pas de chagrin, pas de mélancolie : juste la mathématique des notes comme le tic-tac des balanciers d'horloge.
>
> Comme la vie qui s'en va dans la vie »
>
> (*La folle allure*, 1995 : 33).

La référence à la musique de Bach comme symbole de rigueur, de régularité et d'harmonie exprime l'adhésion du protagoniste à l'ordre universel de la vie, ainsi que l'acceptation de ce qui advient : la vie dans la vie, c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus universel. Si la musique est liée à la destinée du personnage, c'est en particulier la dynamique de la fugue qui représente son impulsion créative et symbolise sa capacité à insuffler de nouvelles directions à sa vie, ainsi qu'à jouir de la plénitude du moment présent.

En effet la fugue dans ce roman, c'est peut-être avant tout la « folle allure » : le rythme effréné d'une vie vécue pleinement. Ici la fugue est donc tout sauf une stratégie d'évitement, qui correspond au sens pauvre (orienté vers l'horizon pathologique) à la fois du sujet et de la fugue. Au contraire la fugue devient symbole de vivacité : Lucie est fugueuse mais aussi fougueuse. Cela nous renvoie à la partie 1.A et à l'origine commune

aux mots « fugue » et « fougue » : le français « fougue » vient de l'italien « *foga* » (qui signifie « impétuosité, ardeur »), lui-même issu au latin « *fuga* » au sens de « fuite, course rapide » (voir « *fugam dare* » chez Virgile : sens 4 du Gaffiot)[322]. La fougue est le caractère de la fugue : une qualité de mouvement qui donne son nom au roman. Par ailleurs dans cette histoire de fugue, si le thème de la folie est omniprésent, le mot prend un sens résolument positif. Ainsi Lucie associe la « folie » de sa mère à sa capacité à comprendre la fougue de l'enfance : « Ma mère est folle, je crois. Je souhaite à tous les enfants du monde d'avoir des mères folles, ce sont les meilleures mères, les mieux accordées aux cœurs fauves des enfants » (*La folle allure*, 1995 : 25). Plus loin vers la fin du roman, Lucie précise cette idée : « Ma mère aura toujours été ravie par **le mouvement** de ses enfants, qu'ils entrent, qu'ils sortent, qu'ils passent au tribunal ou à la mairie ». Ici, le « mouvement » ne désigne pas tant un mouvement physique concret et particulier que le dynamisme de l'existence. Ceci contribue à rapprocher la fugue d'une forme de folie (par opposition à la norme sociale) en ce qu'elle refuse le substrat stable et régulier qui fixe la vie ordinaire dans une forme d'habitude : au contraire, fugue et folie épousent la mobilité essentielle à la vie et à la création. Ainsi tout est question de mouvement dans ce roman : les déplacements physiques du personnage correspondent à des changements de vie qui témoignent du rythme mouvementé de l'existence, à l'image du rythme musical de l'écriture. Le roman s'achève sur une vision qui est, dans notre perspective, amplement symbolique et signifiante : dans la voiture, il y a « le gros, le gros imperturbable » (Bach), qui sifflote « un des airs de *L'art de la fugue* » (*La folle allure*, 1995 : 173).

Tout au long de ce roman et de multiples façons, il est indéniable que l'auteur mobilise l'imaginaire de la fugue pour représenter la vivacité, la légèreté et la gaieté de

[322] voir « annexe étymologie », document 1, entrées « fugue » et « fougue » dans le TLFI.

l'enfance qui s'écoule vers l'âge adulte dans la fluidité du devenir. **Si la vie du protagoniste se compose d'innombrables petites fugues, la vie elle-même n'est peut-être, à l'image du recueil de l'*Art de la Fugue*, qu'une grande fugue.** Tel semble être le message de ce roman, **où la fugue apparaît tantôt comme un mode opératoire du sujet (« fuguer » au sens propre), comme un symbole de la plénitude de l'être (« être » de manière intransitive), voire comme une métaphore même de l'existence, qu'elle permet de considérer dans son dynamisme propre, singulier, subjectif.** Ainsi, la fugue semble effectivement représenter dans le roman un certain art de vivre mis en acte par le protagoniste et en œuvre par l'auteur : la modalité fuguée du rapport au monde, qui n'est pas sans rappeler une forme de nomadisme contemporain, peut apparaître comme une manière de résoudre certains problèmes de l'existence, entre échappatoire ou évitement, et affirmation d'un sujet en mouvement. Dès lors, le roman a-t-il valeur d'exemplification ? Le parcours singulier de son protagoniste est-il au service d'une vision éthique ? Par ailleurs, de quel(s) pouvoir(s) jouit le romancier à travers son œuvre ? Comment le roman s'insère-t-il dans le monde ? La fugue est-elle une valeur ?

C. Les perspectives d'un *sujet* éthique : la fugue, des poétiques de l'espace social à l'espace pour une relation

Nous avons affirmé dans notre introduction générale que le concept esthétique d'« unité » renvoyait à une sphère idéologique sous-jacente à tout discours sur la musique. Dans quelle mesure cette « unité » recoupe-t-elle le concept d'« harmonie », sorte d'unité généralisée caractéristique de la pensée grecque ? Une caractéristique fondamentale de l'unité semble être sa dimension constructive : l'œuvre d'art est à construire, alors que l'harmonie est donnée, elle est naturelle (ou « préétablie », chez Leibniz). L'harmonie c'est le rythme du monde[323], que l'art ne peut qu'imiter (théorie de la *mimesis* picturale). En outre, l'« unité » de l'œuvre semble recherchée pour elle-même (c'est la dimension autotélique de l'œuvre, qui se présente comme un monde en soi). Cette conception culmine dans la philosophie de « l'art pour l'art ». Ainsi, puisque l'œuvre est à construire, l'acte de Création élève son créateur au rang d'artiste démiurge et le jugement esthétique, « pur », confère à l'esthète une supériorité par rapport à ses congénères aux goûts « vulgaires » ou « barbares », c'est-à-dire basés sur les sens (ainsi l'esthétique kantienne est-elle à l'inverse « dégoût du facile »)[324].

Alors que chez les Grecs, le Beau n'est pas l'apanage de l'art, l'esthétique moderne isole la sphère artistique des autres sphères de l'activité humaine, ce qui tend à évacuer également, avec la valeur didactique ou utilitaire de l'art (qui relève, selon Kant, du plaisir désintéressé), la possibilité d'une portée éthique ou socio-politique comme non finalité de l'œuvre. Pourtant, n'observe-t-on pas que certaines musiques en appellent à

[323] cf concept de « *rhuthmos* » étudié par Pierre Sauvanet : *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, PUF, 1999.
[324] Voir l'« esthétique anti-kantienne » présentée au début de l'ouvrage de Bourdieu : *La distinction, critique sociale du jugement*, les Éditions de Minuit, 1979.

nos instincts guerriers, tandis que d'autres semblent éveiller une forme de spiritualité ? La musique militaire est-elle la seule à reconnaître un pouvoir à la musique, un effet de la musique sur l'homme ? Cette dernière partie de notre étude sur la fugue s'attachera à interroger le *sens* non pas au sein de l'œuvre, mais *la signification de l'œuvre dans le monde*. Ainsi l'engagement de la sphère éthique, dans le discours sur l'art, complémente l'analyse de l'œuvre même.

Précisons que nous employons les termes « éthique » et « morale » de manière relativement indifférenciée. Il n'est pas dans l'intérêt de notre étude de les opposer en considérant par exemple que la morale relève de la soumission à des normes ou valeurs extérieures et posées comme incontestables, alors que l'éthique relève de l'engagement libre d'un sujet singulier. Dans nos questionnements sur la fugue, nous souhaitons envisager de multiples perspectives, toutes unies par une interrogation que nous considérons comme relevant de l'éthique au sens large du terme : **comment l'expérience esthétique s'insère-t-elle et/ou rejaillit-elle sur le quotidien ?**

Replacer le *sens* de l'œuvre au cœur d'une relation de l'œuvre au sujet et au monde suppose de reconsidérer le postulat de l'« autonomie » de la sphère artistique, qui avait permis à l'art de sortir des dimensions fonctionnelle et utilitaire qui l'assujettissaient (suite à l'émancipation de la musique vis-à-vis de l'église, du texte et de la danse, l'esthétique musicale avait proclamé la musique « absolue »). Dès lors, faut-il voir dans nos questionnements une régression totale ? Pas nécessairement. Il s'agit plutôt d'affronter, à l'aube du 21ème siècle, la nécessité d'envisager les tenants et aboutissants, conséquences et implications de certaines dimensions de l'œuvre, que l'esthétique moderne tendait à évacuer. Par ailleurs, l'acquisition de nouvelles méthodes d'investigation et de nouveaux types de discours (notamment celui des sciences cognitives) encourage une reconfiguration des savoirs au sein *des* sciences de

l'esthétique. L'usage du pluriel marque le désir d'expliquer et de décrire le fait artistique à de multiples niveaux, en intégrant toutes les ressources à notre disposition.

Dans cette dernière partie, nous explorerons donc différents modes de communication entre l'art et la vie. Comment la vie influence-t-elle l'art ? Mais surtout, comment l'art influence-t-il la vie ? Y a-t-il des manières artistiques de réfléchir notre relation au monde ? Dans un premier temps, nous ferons émerger plusieurs pistes de questionnement, avant de les illustrer par des exemples. Nous poursuivrons notre enquête dans les domaines de la littérature et de la musique. La musique est-elle simplement le reflet de l'état de la société ou a-t-elle le pouvoir de la transformer ? Quelle place est-on prêt à accorder à la musique dans l'économie du sujet et des sociétés humaines ? Les formes symboliques révèlent les préoccupations d'une époque : ainsi d'aucuns ont pu dire que la fugue est l'expression des valeurs rationalistes, l'analogue d'un devenir subjectif, ou encore que la musique de Bach est une expression du luthérianisme. A l'inverse, peut-on dire que les besoins particuliers d'une époque font que celle-ci (re)crée l'œuvre à son image, dans le but d'*agir sur* le monde ? Ce pouvoir transformateur de l'art repose sur une prise en compte de la complexité de ces entités que l'on nomme « homme » et « œuvre » : il nous faut cheminer en vue d'une intégration des dimensions biologique et sociale, culturelle, émotionnelle, cognitive, mentale, spirituelle, éthique. Nous interrogerons de différentes manières cette force transformative de l'art dans nos sociétés.

a) *Fuge* / *Fug*, fondations lexico-philosophiques : esthétique et éthique

« *The time is out of joint* », selon la mystérieuse phrase d'Hamlet. « *Out of joint* » ou être « hors de ses gonds », « *aus den Fugen* » en allemand : « disjointure ». Dans une communication intitulée « Ensemble, mais pas encore… »[325] prononcée à l'occasion d'un colloque autour de Jacques Derrida, Marie-Louise Mallet conduit une analyse philosophico-musicale autour du motif du rassemblement, de la jointure et de la disjointure (« *un-fuge* », contraire de « *fuge* »). Elle propose des réflexions originales sur la fugue musicale (également « *fuge* » en allemand), à partir d'une discussion philosophique engagée par la lecture de Heidegger par Derrida. Le philosophe allemand avait affirmé, dans un texte de 1946 intitulé « *Der Spruch des Anaximander* » (« La parole d'Anaximandre »), que « *Die Fuge ist der Fug* ». Autrement dit la jointure, l'articulation, l'ajointement (*fuge*), est accord et harmonie, c'est-à-dire *juste* accord : *fug*. En effet le substantif allemand « *fug* » désigne quelque chose de juste, quelque chose qui va bien et/ou qui arrive au moment opportun. Dans le langage courant, on le trouve associé à « *recht* », signifiant « droit », dans l'expression « *mit Fug und Recht* », qui signifie ainsi « à bon droit », « à juste titre », « à raison ».

Marie-Louise Mallet, avec Derrida, montre comment Heidegger met en rapport *Fuge* et *Fug* à partir du couple grec *Dikè* / *Adikia* (que l'on traduit habituellement par justice / injustice) : *« Dikè (…) ist der fugend-fügende Fug. Adikia, die Un-Fuge, ist der Un-Fug »* écrit Heidegger. Ainsi *Adikia*, le *Un-Fuge*, désigne la disjointure qui, d'après Heidegger, est aussi *Un-Fug* c'est-à-dire, *discord* : « *Adikia* dit que là où elle règne, quelque chose ne va pas comme cela devrait »[326]. Pour Heidegger, ce qui est hors de ses

[325] Le mot est de Lévinas. L'article de Mallet est reproduit dans cet ouvrage qu'elle a dirigé : actes du colloque *La démocratie à venir,* autour de Jacques Derrida. Editions Galilée, 2004. pp.521-548.
[326] Martin Heidegger, « La parole d'Anaximandre », trad. fr. W. Brokmeier, 1962. Cité par Mallet : 229.

gonds, ce qui est disjoint, c'est « le présent, en son séjour *transitoire* »[327]. Ce qui séjourne transitoirement est dans la disjointure. Néanmoins le transitoire « séjourne *transitivement* » : en transit entre présence et absence, ouvert dans une double absence, à la fois point d'arrivée d'un passé et départ d'un futur, il est partagé entre deux mouvements contraires. Dès lors c'est dans le transitoire même, dans « le transitoire *séjournant* », que se déploie la « présence », qui est « en-jointe » (« *verfugt* ») dans cet entre-deux. A Derrida de souligner ce qu'il y a d'*injonction* dans la jointure.

La présence « donne ajointement », « assume le discord », et par là même, « laisse avoir lieu accord et déférence de l'un pour l'autre » selon l'interprétation de Mallet. Ainsi peut-on rapprocher la problématique de l'accord et du don : Heidegger parle du « don qui *accorde* ». Mais d'un autre côté, inscrite dans la prés*ence* « comme une de ses possibilités », il y a une « rage qui *disjoint* le *jointement*, le met *out of joint*, qui fait que « chaque séjournant se distend (…) contre chaque autre », « sans égards les uns pour les autres » » : le discord est donc manquement au respect du « déploiement du séjour de l'autre »[328]. « Déférence » ou encore « respect », comme le note Mallet, les termes engagés dans ces réflexions présentent une « résonance éthique » : elle parle de « tonalité quasi-théologique » et note que chez Heidegger, « la disjointure a quelque chose d'une figure sans figure du *mal* » (Mallet : 532). « Sans figure du mal », parce qu'il faut bien noter qu'Heidegger entend passer du dés*ajusté* à l'in*juste* sans pour autant s'ingérer sur le terrain des affaires humaines (sans engager la morale, le bien, le mal, la faute) : il veut s'écarter des « représentations juridico-morales » pour s'en tenir « à ce qui advient à la parole ».

[327] Nous renvoyons à l'article de Mallet ou au texte de Heidegger pour une présentation de l'analyse que ce dernier fait du présent.
[328] Mallet, qui cite Heidegger : 531-532.

Derrida note que chez Heidegger, même si c'est dans la disjonction que l'ajointement se fait - c'est dans la « schize » que se forment les « *Fugen* », car la disjonction doit aussi « maintenir ensemble ce qu'elle sépare ou ce qu'elle espace »[329] - il y a toujours, du fait de la constance du motif du rassemblement (autre nom du *logos*), dissymétrie en faveur de l'accord : la justice réside dans l'ajointement, dans l'accord qui rassemble, qui harmonise, qui triomphe de la disjointure « car il est la puissance même du *lógos* » (Mallet : 542). Le discord est donc toujours pensé à partir de l'accord qui apparaît comme plus originel encore (Mallet : 533), du fait de la toute-puissance du *lógos*. Derrida lui, demande :

> « La justice comme rapport à l'autre ne suppose-t-elle pas […] l'irréductible excès d'une disjointure ou d'une anachronie, quelque *Un-Fuge*, quelque dislocation « *out of joint* » dans l'être et dans le temps même, une disjointure qui, pour risquer toujours le mal, l'expropriation et l'injustice (*adikia*), contre lesquels il n'est pas d'assurance calculable, pourrait seule *faire justice* ou *rendre justice* à l'autre comme autre ? [330] »

Ainsi Derrida s'oppose à Heidegger en suggèrant que c'est le *désajustement* qui est *condition de la justice*[331] : « La disjointure, n'est-ce pas la possibilité même de l'autre ? » demande-t-il dans *Spectres de Marx*. Aussi chez Derrida la « pensée du don » passe par la disjointure, qui permet de « rendre » (ou *donner*) justice à l'autre. Si la position de Heidegger prend le risque de reconstituer « un inévitable horizon totalisateur »[332], Derrida lui, prend le risque de l'injonction de la déconstruction, celui de la « disjointure de l'*Un-Fug* », où la disjointure, nécessaire, revêt une dimension éthique comme « condition dé-totalisante de la justice » qui est aussi, le philosophe ne le nie pas,

[329] Derrida (*Politiques de l'amitié*, p.410) commentant Heidegger qui reprend à son compte « l'homologie héraclitéenne entre *pólemos* et *lógos* ». Cité par Mallet : 541.
[330] *Spectres de Marx*, p.55 : cité par M-L Mallet, p.523 puis p.533.
[331] Derrida, *Spectres de Marx* p.44, cité par Mallet p.528.
[332] Derrida cité par Mallet, p.534.

« possibilité du mal » : mais, si « être out of joint (…) *cela peut faire mal* et faire le mal », il s'empresse d'ajouter que sans l'ouverture de cette possibilité « il ne reste, peut-être, au-delà du bien et du mal, que la *nécessité du pire* »[333].

Forte des résonances de ces contrepoints de nature philosophique, Marie-Louise Mallet retourne à la question musicale qui nous intéresse, en approchant certains enjeux de l'*écoute*. Elle prend l'exemple des polyphonies et polyrythmies africaines : il paraîtra à une oreille non attentive ou non habituée à ces musiques que *c'est toujours pareil*, alors qu'en réalité, ce n'est *jamais pareil* (Mallet : 525). De la même façon, il est possible d'*entendre* « le rassemblement » dans la fugue finale de la *Sonate* opus 106 de Beethoven : entendre, dans la fugue musicale, la « puissance de concentration » d'un « *lógos* musical » - comme avec Heidegger. Mais on peut aussi entendre et voir au contraire « l'ouverture d'une béance insuturable » : ainsi aux yeux du musicologue Charles Rosen, cité par Mallet, la célèbre fugue de Beethoven témoigne d'une « capacité stupéfiante (…) à *transform[er] l'unité en contrastes* ». Si le caractère unitaire de la fugue apparaît comme un *topos* de la littérature musicale, si l'on accentue souvent le « monothématisme » de la fugue, Rosen lui n'affirme pas l'idée de rassemblement dans l'Un, il observe plutôt, du moins dans la fugue chez Beethoven, un processus de différenciation. De même, nous avons vu qu'Adorno parle, à propos de la fugue déjà chez Bach, de « désintégration » et de « dissolution » de l'« être instauré comme thème ». Sur la question du *fuge* comme de la fugue, il semble que les avis divergent du tout au tout : les différences que l'on peut observer dans les écrits d'esthétique musicale renvoient-elles à des différences d'ordre éthique, ou inversement ? Derrida, dans *Politiques de l'Amitié*, n'affirme-t-il pas que « c'est encore une question d'oreille… » ?

[333] *Spectres de Marx* p.57.

S'il est question d'oreille (ou d' « otologie », selon le mot de Derrida), Marie-Louise Mallet suggère que c'est parce que l'écoute musicale même comporte une dimension éthique. C'est ici qu'apparaît l'originalité de sa réflexion : Mallet explore les liens entre la musique et le monde des valeurs. Adoptant la posture d'un Derrida plutôt que celle de Heidegger elle affirme, tout au long de sa communication, le « faire droit à la différence » : dans la fugue de Beethoven comme dans la musique pygmée, polyphonie et polyrythmie évitent l'unisson pour qu'il n'y ait pas répétition mais contretemps, différence, variation, dissonance. De même « les musiciens rassemblés sont à la fois *ensemble* et *jamais* ne font *Un* » car il s'agit bien, dans cette perspective, de « se garder de l'Un » : « Ensemble, mais pas encore… », c'est-à-dire ensemble, mais « toujours en *différance* de cette unité ». Attaché au motif de l'amour et de l'amitié comme sa condition même, le motif musical du contretemps « disjoint la présence du présent » peut-on lire dans *Politiques de l'amitié*. Derrida parle également de « strette sans architrave », expression qui superpose une référence à l'architecture et une référence à un procédé musical caractéristique de la fugue. Cette association, qui souligne la dimension spatiale (architecturale) de la musique contrapuntique, signifie que même dans la strette la plus serrée, les voix restent disjointes, sans jamais se superposer. Autrement dit en musique, et dans peut-être particulièrement dans la fugue, l'unisson, la coïncidence parfaite, l'Un ou la fusion, n'est qu'à l'horizon, ou à l'origine - là où la musique n'était qu'un long point d'orgue. Nous avons déjà illustré, en littérature, la problématique fuguée de la non-coïncidence à soi - elle prendra dans cette partie, nous le verrons, une dimension éthique.

Face à deux conceptions philosophiques qui semblent s'opposer (chez Heidegger, l'Autre tend à être rassemblé au profit du Un, alors que pour Derrida, c'est la disjonction, voire la dissonance, qui rend justice au corps social), Marie-Louise Mallet laisse

entendre, par-delà ces deux alternatives, une posture de traverse : celle de l'art de la fugue. En effet la fugue, malgré une forte présence de l'Un marquée par la figure du « sujet », n'en affirme pas moins l'irréductible écart de ce sujet à lui-même, des voix entre elles, et de la forme à elle-même (forme dite « fugue »).

> « La justice, comme la démocratie, et tout particulièrement la démocratie *à venir*, ont quelque chose à voir avec un certain « art de la fugue », ou plutôt à entendre » (Mallet : 535).
>
> « On pourrait dire de la fugue qu'elle est, par excellence, *partage des voix*, au double sens du mot partage, *séparation* et *participation*, jonction et disjonction. Les voix sont toujours en partance, et toujours se répondent » (Mallet : 537).
>
> « Dans la fugue, c'est la disjointure qui est fluidité, ouverture de la présence, égard pour l'autre, déférence, justice, alors que l'accord serait désir de durer dans le séjour, persistance, insistance et fin de la musique » (Mallet : 539).

Partant de la polysémie allemande du mot « *Fuge* » (qui présente, outre la désignation d'une forme musicale, une signification plus générale), tirant profit d'une homophonie (entre *fuge* et *fug*) dont dérive morphologiquement un réseau serré de mots (*fuge*, *fügen*, *fug*, *verfugt*, *un-fuge*, *un-fug*, etc) que l'on peut également apparenter sur les plans sémantique et conceptuel, Mallet introduit la problématique de la fugue dans la sphère éthique : elle associe notamment la valeur de « partage » à l'économie musicale de la fugue, qui selon elle relève de l'« altérité sans différence hiérarchique à la racine de la démocratie »[334]. Dans quel(s) sens peut-on dire que la fugue musicale communique des valeurs, ou qu'elle en est porteuse ?

[334] Derrida cité par Mallet : 537.

Nous avons déjà mentionné l'idéal contrapuntique de l'égalité des voix. Puisque dans la fugue musicale le « sujet » est pris en charge par toutes les voix, même quand il s'établit des rapports hiérarchiques (lorsque le sujet, ou un fragment de sujet, surgit à telle ou telle voix), ces rapports sont constamment remis en jeu. Ainsi, dire que le sujet est une fonction (caractérisée autant par les vides que les pleins du « sujet ») implique que *les voix servent cette fonction* (et non l'inverse) : il n'y a donc aucune voix dominante qui jouerait le rôle de pouvoir établi et c'est plutôt l'excentricité qui caractérise non seulement le dynamisme de la fugue, mais surtout les rapports entre les voix, qui conservent toutes, par ailleurs, une certaine autonomie. C'est le propre de l'écriture contrapuntique : à écriture « horizontale », pouvoir horizontal ? Il y a perpétuelle reconfiguration et réa-*juste*-ment, au sein d'un ensemble qui conserve une densité constante malgré le « mouvement incessant »[335] qui caractérise la dynamique fuguée. Ainsi l'économie musicale est régie par certains principes qui caractérisent chaque forme musicale et qui peuvent s'apparenter à des valeurs[336]. Le terme même de « fugue » révèle une conception dynamique et vivante de la forme, c'est-à-dire une certaine « disjointure » (*un-fuge*) de la forme à elle-même, de l'œuvre à son soi, et par transposition peut-être, du sujet (en fugue) au monde, à l'autre.

A partir de l'évocation des musiciens Pygmées, Mallet suggère que le contrepoint et la fugue (peut-être moins complexes et subtils que la polyrythmie africaine) renvoient à l'image d'un corps social envisagé comme rassemblement d'unités discrètes au sein d'un ensemble tout en ruptures et discontinuités (conditions d'un *juste* espace à l'autre, malgré l'exigence du « *fuge* »). L'art de la fugue peut-il être autre chose que l'image

[335] Terme employé par Glenn Gould : G. Gould, « La musique de Portée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée », *Contrepoint à la ligne,* écrits réunis et traduits par B. Monsaingeon, tome 2, éditions Fayard 1985. P.150.

[336] David A. Sheldon envisage la fugue musicale en lien avec les principes / valeurs de la philosophie rationaliste. Il n'étudie pas les partitions mais les écrits d'esthétique issus de l'Allemagne des 17ème et 18ème siècles, consacrés à la musique et à la poésie. Cf « The fugue as an expression of rationalist values », *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol.17 n°1, 1986.

utopique d'une micro-société ? Y a-t-il une performativité de la fugue, dont la portée serait à la fois esthétique et éthique ? Notre questionnement sur la fugue nous conduit à explorer la diversité des modes de relation possibles entre éthique et esthétique.

Dans un article intitulé « L'espace d'une fugue… Ethique et esthétique du marronnage »[337], Dénètem Touam Bona traite d'un phénomène socio-historique qu'il qualifie d'« art de la fugue »[338] : il s'agit de l'émancipation de communautés marronnes[339] dans les colonies, à partir du 16ème siècle. Dans son interprétation, la « fugue » revêt un sens des plus concrets, tandis que certains comportements sont vus comme un « art ». L'analogie est fondée sur une distinction entre la fugue et la fuite : Dénètem Touam Bona affirme que la fugue rend compte « de la dimension créatrice des « lignes de fuite » » (l'expression « lignes de fuite » est empruntée à Deleuze), alors que la fuite est un « phénomène passif et second » renvoyant aux idées de « lâcheté », « refus de l'action », « simple réaction », « instinct « animal » de survie »[340].

> « Les nègres marrons ne fuient pas : ils « fuguent » (…) Fugueurs, les guerriers marrons ne persistent dans l'être qu'en disparaissant (…) l'espace d'une fugue, dans les plis et replis des bois humides et touffus, des « contre-cultures » marronnes surgissent et se déploient » (p.180)

Ainsi, l'analogie renvoie tout d'abord à une description du mode opératoire et stratégique cultivé par ces communautés furtives, *transfuges*, qui doivent user de nombreux

---

[337] « L'espace d'une fugue… Ethique et esthétique du marronnage », Dénètem Touam Bona, revue *Drôle d'époque* n°17, automne 2005.
[338] Exposition qui a eu lieu du 15 Mai au 20 août 1998 au château d'If, à Marseille, à l'occasion du 150ème anniversaire de l'abolition de l'esclavage : « Marrons, un art de la fugue ». Exposition consacrée à l'art des Noirs marrons de Guyane et du Surinam, organisée par l'association guyanaise « Chercheurs d'art ».
[339] Définition : « Les Espagnols appliquaient primitivement le terme 'marron' aux animaux qui, de domestiques, devenaient sauvages (…) et c'est pour cela qu'ils l'ont étendu jusqu'à leurs nègres. Puisque l'on dit cochon marron, pourquoi ne pas dire nègre marron ». Victor Schoelcher, citation en exergue de l'article de Dénètem Touam Bona, pp.179.
[340] « L'espace d'une fugue…Ethique et esthétique du marronnage », Dénètem Touam Bona, revue *Drôle d'époque* n°17, automne 2005, pp.179.

subterfuges pour subsister en dehors des « appareils de capture ». La fugue est alors autant un mode d'existence qu'un mode de subsistance : un « cycle de métamorphoses » au cœur d'une perpétuelle (re)création, lié l'émergence même. L'auteur évoque d'autres exemples, historiques ou fictionnels, parmi lesquels le roman d'anticipation *Fahrenheit 451* qui, selon lui, « porte l'écho des vieilles histoires d'esclaves échappés et de chasse à l'homme » (p.184) (on retrouve la métaphore de la chasse, liée au sens ancestral de la *fuga* musicale). Ainsi la fugue a ses figures et ses héros, jusqu'à « l'incorrigible gamin fugueur » de nos sociétés actuelles : la fugue est ici une véritable *praxis* sociale que l'auteur qualifie de « dé-domestication » et d'« in-discipline radicale », parce qu'elle est pratiquée par « tous ceux qui refusent l'assujettissement des esprits et des corps » (184). Ainsi, l'esthétique s'adosse ici à une éthique : « L'esthétique marronne est une esthétique de la disparition » (191). Esthétisation de l'éthique et / ou revendication éthique de l'esthétique ?

Dans son mouvement créateur, le marronnage crée des « spatialités inouïes » (l'auteur se rapproche du concept foucaldien d'« hétérotopies »). Mais la communauté marronne en soi « n'est que l'aboutissement ultime de ces **processus de subjectivation**, de ces **arts du soi** (…) par lequel l'esclave redevient, pour lui-même et les autres, **« sujet » d'actions et de créations** » (185). Parmi ces « arts du soi » (musique, art du corps, etc), le *tembé*, qui consiste à sculpter des objets quotidiens en bois (peignes, cuillères, plats, pagaies, portes), est selon Dénètem Touam Bona particulièrement représentatif de la culture marronne. C'est un « art du relief », un art géométrique dont la base est l'entrelacs (« système de rubans »), qui « se comprend à partir de l'outil » parce que l'outil, la règle et le compas de l'occidental esclavagiste, devient « instrument de création, de reconstruction de soi ». Ainsi on comprend que si le cercle « circonscrit », le *tembé* c'est « **l'évasion** du cercle » : « les tembé **ne représentent pas** des corps, ils

fonctionnent comme des corps : des corps fugitifs… » (p.190). Ici, l'art revêt une dimension pratique (utilitariste) et éthique (vecteur d'émancipation et de rébellion). Par ailleurs, Dénètem Touam Bona affirme que la dissidence et l'utopie créatrice sont des caractéristiques essentielles de ces «contre-sociétés », qui étaient de « véritables communautés politiques où la délibération jouait un rôle primordial (…) traversées par un refus viscéral des rapports de domination » (p.186). Ainsi selon lui, ces valeurs s'expriment dans l'art du *tembé* tel qu'il se pratique encore aujourd'hui (malgré la menace de sa disparition), comme en témoigne la citation suivante. C'est l'un des principaux représentants de l'art *boshinengue*, l'artiste guyanais Antoine Aouegui dit Lamoraille (né en 1944), qui s'exprime ainsi :

> « **plus qu'un art, le tembé est l'expression des mots issus du marronnage : solidarité, respect, partage**... Tout à la fois art de traditions et art d'avant-garde, il rétablit la notion d'ordre et d'équilibre car il a pour but de célébrer l'amour, l'amitié, la beauté... Mais cet art est un art du double sens où l'essentiel doit rester caché et découvert peu à peu par ceux qui le pratiquent... »[341]

L'artiste revendique ici la dimension fondamentalement éthique de sa pratique artistique, ce qui conduit à une redéfinition des enjeux et du mot même de l'« art » : l'essentiel (le *sens* de l'art) se découvre par la pratique. Ce que nous interprétons comme la dimension éthique de cet « art » prend son sens dans le rapport originel de l'« artiste » à l'outil, dans l'expression viscérale d'une culture, dans la dimension fonctionnelle mais aussi symbolique de ces objets - d'« art » ?

Par ailleurs, si ces objets renvoient à une histoire culturelle, faut-il conclure de cet exemple que les « arts du soi » se pratiquent quand le « soi » est en péril ontologique, asservi, poursuivi, menacé de disparition, condamné à fuir et à se réaffirmer

[341] Cité dans l'article « Les symboles de l'art tembé », Marie-Isabelle Merle des Isles, revue *Africultures* n°16, mars 1999 p.73.

constamment ? N'est-ce pas également une forme de péril ontologique qui guette le *fugito* dans les romans de Walker Percy et le *sujet en fugue* dans nos sociétés contemporaines (c'est le cas du loup de Steppes) ? Ainsi la fugue renvoie à une forme de nomadisme, mais également à « une forme de résistance universelle » (Dénètem Touam Bona) liée à la métaphore ancestrale de la chasse : dans un contexte de péril ontologique (on fuit quelque chose chose, ou parce qu'on est poursuivi), par la fugue, on crée. Dès lors la fugue, cette « esthétique de la disparition » du sujet (disparition du sujet musical ou du sujet humain), est-elle une esthétique ou une nécessité, un mode d'action, le produit d'un stigmate, l'expression d'une culture, un art, une folie pathologique, un art de vivre, une éthique ? Peut-on dire : tout à la fois, tant qu'elle participe de l'affirmation du sujet ?

Nous venons de voir que la fugue tend à se manifester *de manière esthétique* en dehors du strict domaine de l'art. Autrement dit, comme nous l'avions suggéré au cours de la discussion littéraire de notre troisième partie, le sujet de/en fugue, avec son dynamisme, ses enjeux formels et ses principes esthétiques, a trouvé un nouveau terrain de jeu : la vie. Dans cette perspective les frontières, réputées hermétiques, entre l'esthétique et l'éthique, se sont effondrées comme un château de cartes. Nous allons à présent retourner au domaine de l'art pour voir comment il est possible de confronter les œuvres de notre corpus littéraire aux nouveaux enjeux qui ont émergé de la problématique éthique.

Dans notre deuxième partie, nous avions envisagé la problématique du « *fuge* », c'est-à-dire de la jonction et de la disjonction, d'un point de vue esthétique et formel, notamment dans la « théorie du montage à contrepoint, ou théorie de la distance » du cinéaste Artavazd Pelechian. Dans cette troisième partie, la problématique prend une

tournure éthique : la notion d'écart, la tension entre le même et l'autre, ne renvoient plus seulement aux rapports qui s'établissent entre les éléments de l'œuvre porteurs de différence et de répétition. L'« éthique » dans l'art, c'est l'indice du regard de l'artiste *sur* le monde (à travers l'œuvre), ainsi que les multiples présences de l'œuvre *dans* le monde. Selon nous, même l'œuvre « autotélique », en apparence « intransitive », c'est-à-dire repliée sur elle-même sous les auspices d'un Absolu, dit quelque chose sur le monde, et l'influence par là même. En outre nous verrons que l'expérience esthétique présente des implications éthiques, même si la vision éthique n'est pas la finalité de l'œuvre.

Le roman est un *medium* artistique profondément et directement engagé dans la réalité sociale et historique. Dès lors, qu'est-ce que le modèle de la fugue, en littérature, a à nous dire sur l'homme du 20ème siècle ? Que *fait* la littérature ? Peut-on parler d'une mise en œuvre de valeurs, d'une expression de valeurs à travers l'œuvre, de l'œuvre comme valeur ? Dans l'optique de ces questionnements sur les différents modes de relation entre œuvre et valeurs, nous jetterons un regard nouveau sur les œuvres littéraires que nous avons étudiées préalablement. L'art littéraire présente l'avantage d'offrir plusieurs axes d'investigation. On peut considérer l'univers diégétique du roman (la vie, la réalité sociale et psychologique du protagoniste) et lui attribuer une valeur d'exemplification. Mais surtout, à partir des exemples de notre deuxième partie (Ishiguro et Laporte), nous illustrerons l'hypothèse d'une « éthique de la forme littéraire », en considérant le rapport de l'œuvre à elle-même comme l'intériorisation d'un espace éthique. Puis, à partir des exemples littéraires de la troisième partie, nous questionnerons le pouvoir de la littérature, en prise avec les problèmes de la société (différents rapports de l'œuvre au monde). Pour finir, nous nous tournerons vers le domaine de la musique pour considérer la fugue comme une structure d'expérience. A terme nous nous demanderons, de manière plus générale, si l'hypothèse de la fugue comme poét(h)ique de

la relation ne constitue pas une éthique de la relation esthétique : quelle place pour le lecteur/spectateur/auditeur, dans le dispositif « de fugue » ? Nous cheminerons de la mise en œuvre de poétiques de l'espace social (la fugue en littérature comme problématisation de la relation du sujet au monde) à la question du pouvoir de l'œuvre, et d'autre part, de l'ancrage socio-historique de l'œuvre à sa dimension cognitive.

Ouvrir le questionnement sur l'art de la fugue aux significations extra-artistiques du mot conduit à introduire de nouveaux enjeux laissant entrevoir la portée éthique de l'œuvre d'art. En retour, confronter l'art de la fugue aux problématiques existentielles permet de porter un regard esthétique sur l'existence.

b) Le rapport de l'œuvre à elle-même comme intériorisation d'un espace éthique

Le titre de ce chapitre nous a été inspiré par l'article de Robert Smadja qui affirme que chez Charles Taylor (dans *Sources of the Self*, 1989) « le Moi se constitue à l'intérieur d'un espace éthique fondamental, dont il n'est en quelque sorte que l'intériorisation »[342]. Dans la mesure où nous avons posé l'hypothèse d'une équivalence entre la fugue et le sujet, c'est-à-dire entre la mise en œuvre de fugue et la poétique du soi, nous pouvons reformuler ainsi la phrase précédente : les rapports, de nature esthético-formels, qui s'instaurent au sein de l'œuvre de fugue (dans quelle mesure et comment le *soi* de l'œuvre intègre ou non la présence de l'*autre*) correspondent à l'intériorisation de rapports de nature éthique, qui s'établissent entre l'œuvre-sujet et le monde. Ainsi, nous allons voir que si d'une part la fugue en soi représente une valeur aux

[342] « De quel sujet parle-t-on ? », *La fabrique du sujet*, 2011, p.285.

yeux du monde (elle est investie de significations et représente des valeurs qui se superposent à sa valeur esthétique), d'autre part la forme littéraire répond aux problématiques éthiques du sujet dans le monde. Ici on questionne le sujet et l'unité en termes d'ouverture à l'altérité.

Dans sa célèbre allocution, que nous avons citée précédemment, Sartre compare le choix moral à la « construction » d'une œuvre d'art : « il n'y a pas de valeurs esthétiques a priori, mais [qu'] il y a des valeurs qui se voient [ensuite] dans la cohérence du tableau, dans les rapports qu'il y a entre la volonté de création et le résultat » (Sartre, 1965 : 76). Si la morale relève de l'« invention » et de la « création », réciproquement l'art n'échappe pas au monde des « valeurs ». L'art et la morale sont deux « situations créatrices ». Sartre établit cette comparaison pour affirmer qu'il n'y a pas de morale prédéfinie : « nous ne pouvons pas décider a priori de ce qu'il y a à faire » (Sartre, 1965 : 77). Dans notre cas, il nous intéresse plutôt de réfléchir à ce que cette comparaison implique pour le domaine de l'art.

Sartre dit qu'il y a des « valeurs » qui se voient dans l'œuvre. Mais ces valeurs ne sont pas des formules esthétiques toutes faites (« valeurs esthétiques a priori ») qui garantiraient le succès de l'œuvre. Elles n'ont pas non plus le statut de contenu politique ou idéologique assumé comme tel, puisqu'elles sont mises en œuvre. En outre ces valeurs peuvent se trouver « là » indépendamment d'une volonté consciente de la part du créateur. Ainsi l'ambiguïté relative à la nature de ces valeurs et à leur mode de manifestation cristallise le problème qui va ici nous occuper : celui du passage entre l'œuvre et le monde, entre la poétique de l'œuvre et les valeurs qui peuplent le monde. Les valeurs sont-elles les mêmes dans l'œuvre et dans le monde ? Précisons qu'il faut distinguer d'ores et déjà les valeurs *dans* l'œuvre et la valeur *de* l'œuvre en tant

qu'œuvre (valeur proprement esthétique) : cette dernière peut rester soumise à l'universel subjectif du jugement esthétique kantien (contraire du subjectivisme esthétique, qui est un relativisme), sans remettre en cause la possibilité d'une présence de valeurs *dans* l'œuvre.

En aucun cas la question des liens entre l'art et l'éthique ne doit se substituer à l'esthétique. Mais on observe qu'il est parfois délicat de démêler les enjeux respectifs. En effet, si des valeurs transparaissent à travers l'œuvre, il est facile de télescoper le jugement de l'œuvre en tant qu'œuvre et le jugement que suscitent en nous ces valeurs. Il faut donc observer la *mise en œuvre* de ces valeurs par un traitement spécifiquement artistique. En outre, si le choix d'une référence à la fugue, dans une œuvre extra-musicale, peut trahir l'adhésion à des valeurs particulières, ces valeurs sont-elles pour autant strictement définies et immuables ? Rien n'est moins sûr. Par exemple, Peter Vergo affirme que « quand les peintres rendent hommage à Bach, ils le font pour des raisons diverses »[343]. A l'inverse, Lyonel Feininger par exemple, n'emploie aucun titre musical en dépit des qualités musicales évidentes de ses tableaux, de certaines de ses déclarations[344], et de la passion du peintre pour la musique. Signale-t-il ainsi son refus de rentrer dans un système de gratification et de parrainage, au profit d'une appréciation de la peinture seule ? Transférons ces questionnements dans le domaine littéraire.

Dans un article intitulé « L'art en tant qu'éthique sonore, fugue et contrepoint : le modèle de Jean-Sébastien Bach dans la littérature européenne du 20ème siècle », Timothée Picard montre que la référence à la fugue est très présente dans cette littérature et qu'elle est investie de diverses façons qui peuvent varier d'un extrême à l'autre. D'une part, la

[343] « Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'avant-garde. L'exemple de Paul Klee », Peter Vergo, *Paul Klee, Polyphonies*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2011, p.55.
[344] Dans une lettre à son ami d'enfance Alfred Vance Churchill datée du 13 mars 1913, Feininger écrit que ses tableaux cherchent à se rapprocher « de la synthèse de la fugue ». Cité par Vergo, « Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'avant-garde. L'exemple de Paul Klee », *Paul Klee, Polyphonies,* p.59.

fugue et le contrepoint sont assimilés (ensemble ou séparément) à des valeurs différentes selon les auteurs et en fonction des contextes extra-artistiques. En outre, les conditions dans lesquelles ces références s'insèrent, dans l'œuvre même, sont porteuses de différents jugements sur ces valeurs (qui sont alors valorisées ou non).

> « [Ceci explique, dès lors, non seulement] le pourquoi de la référence à la fugue et au contrepoint dans toute une série de textes littéraires, mais aussi le fait **que cette référence puisse s'insérer de façon contrastée dans des systèmes axiologiques eux-mêmes hétérogènes et pourtant juxtaposés** dans le temps et l'espace européens »[345].

La fugue est une valeur, puisqu'elle est assimilée à d'autres valeurs : la référence à la fugue vaut par exemple pour la germanité. Mais puisque la germanité peut être considérée comme une valeur positive ou négative (selon que l'on place avant ou après les guerres mondiales), il y a un deuxième niveau de jugement de valeur. Ainsi la référence à la fugue s'insère « de façon contrastée dans des systèmes axiologiques eux-mêmes hétérogènes ». Picard considère que la référence à la fugue, dans le domaine littéraire, témoigne d'un « désir de parrainage spirituel davantage que d'une réalité clairement tangible ».Dès lors, que révèlent ces désirs ? Il y a quelques invariants : Bach architecte, la religiosité, la germanité. Mais selon lui, le plus constant de ces désirs est « l'éthique de la forme littéraire à laquelle échoit en quelque sorte la mission de rédimer le chaos mondial - fantasme dont on tentera de montrer qu'il n'est pas non plus exempt de toute ambiguïté » (*Musique et littérature*, 2009 : 261).

Picard pose le « principe d'une analogie entre une conception du monde, le modèle de la fugue et du contrepoint, et l'idée de leur mise en œuvre littéraire » (p.267).

---

[345] Timothée Picard, « L'art en tant qu'éthique sonore, fugue et contrepoint : le modèle de Jean-Sébastien Bach dans la littérature européenne du 20ème siècle », *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, Editions universitaires du Sud, Toulouse, 2009 : 279.

Il ajoute que l'analogie n'est véritablement effective que dans des œuvres à caractère expérimental (comme les « Syrens » de Joyce) ou dans des exercices poétiques (dans les poèmes de Ceylan). Néanmoins Picard affirme que d'autres romans, par exemple dans *Point counter Point* d'Huxley (1928) ou dans *Les faux-monnayeurs* de Gide (1926), les questions de composition et de poétique romanesque peuvent revêtir également une dimension éthique : « Le jeu de tension que le romancier-démiurge engage avec son monde romanesque, jeu de tension entre la loi et la liberté, rejaillit nécessairement sur la vision du monde qu'il prétend refléter » (*Musique et littérature,* 2009 : 267). Ainsi le rapport à la loi ou à l'absence de loi dans le processus créateur reflèterait, dans certains cas du moins, la prise de position du romancier vis-à-vis des déterminismes sociaux, ou du dessein divin, par exemple.

Effectivement, les conditions de mise en œuvre modifient les tenants et les aboutissants des valeurs que l'œuvre assimile. Parfois la référence à la fugue représente un antidote au chaos mondial : il s'agit là de conceptions plus ou moins passéistes ou religieuses (la métaphorisation musicale de l'être ensemble renvoie alors à la nostalgie d'une Europe de la paix ; association avec l'harmonie, l'utopie, la spiritualité dénuée de sentimentalisme, etc). Mais Picard montre que le plus souvent, après la première guerre mondiale, cette référence vient renforcer l'accusation des atrocités, la rigueur de la forme étant alors assimilée à la « rationalité irrationnelle propre aux régimes totalitaires » : « La tentation démiurge, le délire de la toute-puissance virtuose - et, pourquoi pas ? la barbarie ou la dictature - sont à l'horizon du jeu de la fugue et du contrepoint » (*Musique et littérature,* 2009 : 288). Nous renvoyons à l'article de Picard pour des exemples précis. Nous souhaitons pour notre part faire retour sur les exemples littéraires vis-à-vis desquels nous sommes déjà engagés. Il ne nous intéresse pas tant de considérer la fugue comme une valeur que d'observer la mise en œuvre de valeurs au moyen d'une interprétation

pratique des principes de la fugue en littérature : comment la stylisation du roman, et autres dispositifs de l'œuvre, trahit-elle des valeurs qu'elle transmet, reflète ou exprime, volontairement ou non ?

Comme l'a montré Claire Pégon, la voix narrative dans les romans d'Ishiguro est polyphonique en apparence, mais monologique en profondeur : ce n'est donc que la voix du Un que l'on entend. Le refus d'objectivation de la voix narrative montre qu'il n'y a aucune place pour le discours de l'autre puisqu'il n'y a même aucune distanciation vis-à-vis de soi, aucun perspectivisme et aucun recul : il y a toujours mise en diégèse de la narration même, ce qui fait que les évènements narrés sont toujours surinvestis subjectivement. Tout est donc soumis au contrôle d'une source unique : même si la voix / voie est composée d'une superposition d'instances (qui sont davantage narrantes que narrées), il n'y a aucune négociation avec autrui, aucune transformation, aucun écart et donc aucun engagement éthique :

> L'« unique occupation » du « je narrant » « revient à se pencher sur sa propre personne dans tous ces éclats ; il reste **un sujet de narration qui ne devient jamais un être éthique, engagé vers autrui** (…) [ici la rhétorique de l'autodiégèse] consiste à contrôler le jeu des distances et des pluralités à l'intérieur d'un sujet qui, ainsi, n'est pas menacé par la moindre trace d'ironie (…) ces narrateurs poursuivent leur autoportrait **comme si aucune disjonction du sujet n'était envisageable**, à l'intérieur d'un **mythe de totalité organique absolue qu'aucun renversement ne saura ébranler** »[346].

Dire que le sujet ne devient jamais un être éthique signifie ici qu'il n'y a aucune ouverture au monde, que le sujet ne s'épanouit pas avec le monde, dans un dialogue. Au

[346] Pégon, 2004 : 57.

contraire, la voix narrative est toute entière tournée vers son monde subjectif : il n'y a aucun apport extérieur. C'est la même instance narrative qui se diffracte et se pluralise mais sans jamais lâcher le contrôle. Le dispositif narratif est donc un système artificiellement clos. Ici, la notion d'isolement prend un sens différent de la solitude existentielle, mais finalement l'isolement monologique d'une voix narrative qui se vampirise elle-même dit également l'isolement et la pulsion autodestructrice du sujet dans le monde. L'enfermement de la voix narrative au sein du dispositif de l'œuvre renvoie l'image d'une subjectivité qui refuse la transaction caractéristique d'un rapport éthique. N'est-ce pas là par ailleurs, dans ce fantasme du tout-contrôle, l'horizon totalitaire de la fugue dont parle Picard ?

Dans la *Fugue* de Laporte au contraire, on peut considérer la reconnaissance de l'irréductibilité, ou non-coïncidence, du dire et du faire comme l'inscription du « projet » dans une *poéthique* : à la fois une esthétique et une éthique[347]. En effet, la proclamation de la « dimension insurrectionnelle de la vie », au détriment du maintien du « projet primitif », témoigne d'un engagement éthique envers la vie (de l'écriture) comme elle évolue. En outre, la littérature qui réfléchit sur elle-même n'a-t-elle pas un certain pouvoir didactique nous invitant à réfléchir en retour sur nous-même, dans l'espoir de vivre des rapports harmonieux dans le monde ? Espacement, écart, faille, disjonction,… Parce qu'il reconnaît l'altérité, Laporte rend justice à la vie qui s'échappe, qui fuit, qui fugue. Contrairement aux poétiques du « même » où le modèle organique se fait, comme dans l'exemple précédent, « mythe de totalité organique absolue qu'aucun renversement ne saura ébranler », il y a ici affirmation d'un soi en accord avec la vie, perpétuellement

[347] Pour une mise en contexte de ce néologisme, voir *La fabrique du sujet*, p.11 : « Cela nous oriente, évidemment, vers des questions de politique : qu'est-ce que les sujets occidentaux désirent, dans cette mondialisation néo-capitaliste après avoir si ardemment désiré le fascisme au XX^{ème} siècle ? Ces questions se posent d'autant plus dans la mesure où le poétique s'écrit souvent, de nos jours, « poéthique » - jeu de mots signifiant que la poésie et la littérature engagent à la fois des questions éthiques et des questions esthétiques ».

et irréductiblement « autre » : confronté à la pratique, c'est-à-dire au monde, le projet primitif subit donc toutes sortes de reformulations, renversements, inversions, métaphorisations, déviations. Dans la mesure où l'écriture ne parvient jamais à se saisir comme unité, l'éthique pratiquée par Laporte correspond davantage à la posture d'un Derrida que d'un Heidegger (on ne s'étonnera pas que l'entreprise de *Fugue* soit dédicacée à Derrida et que ce dernier lui consacre un article) : l'écart, la faille, voire la déconstruction, sont nécessaires et c'est finalement ce qui permet la vie de l'écriture. C'est aussi une vision éthique qui motive la distinction entre le « système » et la « systase ».

Le mot « système » (*sustema* en grec, « tenir ensemble ») désigne un ensemble régi par des lois et des principes immuables qui rendent ses éléments constitutifs réductibles à l'unité : il s'agit d'une pensée de l'Un. Par opposition, le néologisme « systase » rend justice à une fonction dispersive nécessaire à la vie reconnue comme *échappement* : l'antagonisme de forces contraires (en l'occurrence, l'écriture et la contre-écriture) appuie l'idée ou la croyance en l'opposition comme force vitale et moteur d'évolution, alors que la réduction au même serait artificielle et vecteur d'involution. On retrouve ici la valeur positive de la diversité ou de la *différance* associée à la fugue dans l'article « Ensemble…mais pas encore ». Par ailleurs, on peut voir que cette tension pluralisante renvoie aussi bien à l'essence du *contre*-point qu'à la philosophie héraclitéenne (où « tout naît de la lutte », fragment 8). Mais du fait de sa nature paradoxale, la fugue intègre les deux tendances et principes opposés (unité et diversité) : la fugue naît de l'écriture qui est tout, mais l'écriture naît de la lutte avec l'autre. C'est ainsi que la question du sujet se complique : il est une zone de lutte entre l'un et le multiple, entre l'affirmation et la suppression d'une image unifiée du soi, au contact du monde.

La dynamique fuguée de l'écriture chez Laporte épouse l'incertitude d'un devenir qui refuse tout pouvoir centralisateur. En effet nous avons discuté du statut de l'écrivant / opérateur : *Fugue* est une entreprise littéraire sans sujet, puisque si le sujet traditionnel dit « de narration » suppose une instance fixe qui puisse (se) narrer, ici les trois pôles, l'écriture, le dit (le narré) et le faire (l'acte de narrer) cherchent à se rejoindre, c'est-à-dire à s'instaurer mutuellement, sans droit ni antériorité préalables. Alors, les « stratégies locales, sans stratège (…) finissent par déterminer des stratégies et résultantes multiples »[348]. En effet, puisque comme le note Derrida, le régime fugué de l'écriture transforme son mode de production même[349], la pratique de l'écriture revêt ici une portée politique qui semble correspondre à la « stratégie de l'agir » théorisée par Miguel Benasayag et Angélique del Rey dans *Éloge du conflit* :

> « Ce qui *fait monde* n'est pas le résultat d'un calcul de rationalité consciente, mais d'un rapport de conflictualité dans lequel l'acte d'assumer ce qui résiste est mille fois plus créateur que la recherche consciente d'un résultat : la création advient dans le conflit situationnel. Toute pensée trop idéologique, formulée en termes de programme et d'objectifs pour « créer du commun », va produire au contraire l'implosion de ce qu'on cherche à créer » (*Éloge du conflit* : 212).

De la même façon, écrire la vie de l'écriture suppose de laisser l'écriture advenir d'elle-même, c'est-à-dire d'une pluralisation d'elle-même sous l'effet de la contre-écriture. Ici le contre-sujet n'est donc pas une transposition métaphorique, ni une simple relation thématique d'opposition : il a un sens et une action proprement littéraires. Le contre-sujet se manifeste comme effet : il est cette force, la contre-écriture, qui émerge de la pratique même de l'écriture. Le conflit de forces opposées révèle la résistance, nécessaire et

[348] *Eloge du conflit*, Miguel Benasayag et Angélique del Rey, éditions La Découverte, Paris, 2007. p.133-134.
[349] Dans son article sur *Fugue*, Derrida insiste sur le fait que cette pratique est même « plus que pratique puisqu'elle travaille même une notion traditionnelle du pratique ». *Psyché. Inventions de l'autre*, 1987, p.100.

vitale, de la matière vis-à-vis de la forme qui cherche à la saisir et qui, si elle y réussissait complètement, signerait son assujettissement (et donc l'annihilation de la vie). Ainsi on comprend pourquoi le projet « primitif » de Laporte était voué à l'échec et pourquoi l'écriture ne peut *se faire sujet* : l'entreprise bio-graphique de l'écriture ne se maintient qu'en se supprimant. Mais les reformulations et déviations successives sont-elles réellement des éliminations ?

On pourrait considérer que c'est en assumant les conflits avec l'inconscient (dans une perspective d'intégration) que le sujet se maintient dans une tension vitale, et non en les ignorant ou en les fuyant par un effort du conscient (d'où la philosophie énoncée dans le *Loup des Steppes*, selon laquelle il faut élargir notre âme pour accueillir le monde - et non lui résister). En effet nous avons vu qu'à défaut d'intégration, il y a « dissociation » et qu'à l'horizon de celle-ci, il y a disparition du sujet. On pourrait alors transformer la phrase de Benasayag ainsi : « Ce qui *fait sujet* n'est pas le résultat d'un calcul de rationalité consciente, mais d'un rapport de conflictualité dans lequel l'acte d'**assumer ce qui résiste** est mille fois plus créateur que la recherche consciente d'un résultat ». Dans ce cas, peut-on vraiment dire que l'entreprise de Laporte est sans sujet ? N'y a-t-il pas une valeur éthique (voire politique) dans cette revendication ? Peut-il y avoir une éthique sans sujet ? Ou bien : le sujet de fugue est-il finalement un être éthique ?

Ces exemples ont illustré deux tendances et deux projets dont l'opposition apparaît du point de vue éthique. D'un côté, le surinvestissement du soi chez Ishiguro génère un dispositif sclérosant : la (non)portée éthique du roman repose alors sur notre confrontation à un sujet aliéné par sa propre subjectivité, à l'image du sujet isolé dans un monde sans valeur qui s'asservit lui-même. Nous avons présenté les tenants et aboutissants de cette croyance existentielle relativement pessimiste, à travers la

métaphore de la fuite chez Cioran. A un autre niveau, la toute-puissance et l'ambition démiurge de la voix narrative de ces romans d'Ishiguro correspondent à l'horizon totalitaire des philosophies qui veulent tout ramener au Un : c'est là que Derrida s'oppose à Heidegger en affirmant l'écart comme justice à l'autre. Ceci fait écho à l'entreprise littéraire de Laporte, dans laquelle la fugue comme pratique de l'écart et de la dérive peut seule rendre justice au projet de vie de l'écriture.

Nous allons à présent envisager d'autres rapports possibles de l'œuvre au monde, qui sont peut-être plus explicites parce que transmis par le biais du portrait socio-psychologique d'un personnage auquel il est possible de s'identifier (contrairement à l'ouvrage sans sujet de Laporte). Le mot « éthique » prend alors peut-être un sens différent. Avec Laporte et surtout Ishiguro, la perspective éthique n'était pas tant un projet formulé qu'une éthique lisible à travers la régulation de l'action immédiate dans la mise en forme du roman, au niveau du dispositif littéraire même. Dans d'autres cas, nous pouvons considérer que le roman projette une éthique en ce qu'il représente, à travers le parcours existentiel d'un personnage, une image du sens de la vie et des fins dernières. L'éthique recoupe alors les notions de vie bonne ou « projet de vie »[350].

[350] Voir l'article de R.Smadja in : *La fabrique du sujet*, 2011 : 285.

c) L'œuvre et le romancier dans le monde : « diagnostiquer » le malaise moderne et « rendre la vie possible »

La fugue est toujours très présente dans l'imaginaire culturel occidental. En outre, on lui prête parfois une signification éthique. Pourquoi ? Tout d'abord, nous l'avons vu dans la première partie, la fugue, contrairement aux formes classiques ultérieures, ne se soumet pas à une structure prédéterminée : elle explore les potentialités d'un sujet qui donne naissance à une forme, selon le modèle organique. Mais la fugue ne se réduit pas à la vieille image de l'harmonie[351] du monde, où l'harmonie est déjà donnée (telle la « musique des sphères » calquée sur l'harmonie préexistante de l'univers) : la fugue c'est le big bang, la génération même de la forme, l'émergence du sens. Ainsi parce que dans une fugue musicale, le « sujet » est au départ un potentiel et à l'arrivée, une construction collective (polyphonique) composée d'entités semi-autonomes égales et non totalisées, il est tentant d'envisager la fugue comme un modèle de fabrication du groupe ou de création du commun. Or ce modèle répond à une problématique majeure de nos sociétés occidentales contemporaines - d'où notre fascination pour la fugue ? Considérons seulement la critique de l'« atomisme » chez Charles Taylor :

> « Le danger ne réside pas tant dans un contrôle despotique que dans la fragmentation - c'est-à-dire dans l'inaptitude de plus en plus grande des gens à former un projet commun et à le mettre en exécution. La fragmentation survient lorsque les gens en viennent à se concevoir eux-mêmes de façon de plus en plus atomiste, autrement dit, de moins en moins liés à leurs concitoyens par des projets et des allégeances communes »[352].

[351] Voir annexe « Florilège de citations », Fugue et harmonie.
[352] Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, édition Bellarmin, 1992, p.140.

Nous avons déjà suggéré que les conquêtes participant d'une émancipation de l'homme moderne se sont retournées contre lui : dans ce portrait dressé par Taylor, l'autonomie de l'individu a conduit à l'atomisme, l'individualisme à la fragmentation de la société, au détriment des « liens de sympathie » (Taylor). C'est le « malaise moderne » ou le contexte social de ces romans qui mettent en scène l'être en fugue : l'individu cherche toujours à fuir, vers l'isolement de sa forteresse individuelle (solitude qu'il a cherchée mais dans laquelle il ne se retrouve pas), tout en poursuivant un désir profond de communion (avec lui-même comme avec les autres). La fugue : toujours fuite *et* poursuite. La difficulté à faire se rejoindre les limites du monde intérieur et celles du monde qui l'entoure, l'incommunicabilité des mondes subjectifs, qui renvoient à la problématique éthique du « *fuge* » comme limite, jointure, et rapport à l'autre, se traduisent par des problèmes de communication et par le constat de l'absurdité de l'existence.

« *What does it mean to be a self in a world* ? »[353]. Au-delà de ses significations musicale ou médicale, nous avons cherché à montrer, à travers l'exploration d'un vaste champ littéraire, que le comportement de fuite / fugue revêt une dimension existentielle dans le roman du 20ème siècle, qu'il soit américain ou européen. « *The flight is not just physical or musical or psychopathological, but rather concerns what might be called* ***one's onto-epistemic posture towards the world*** » (Rudnicki, 1999, p.14) : la fugue questionne le rapport du sujet au monde. Ainsi Rudnicki rapporte les états de fugue (« *fugue states* ») à la problématique existentielle du « *self-placement* » (« *all are attempts to situate a self in a world* », Rudnicki : 21), qui touche à la fois aux questions du sens de l'existence et de la place du soi dans le monde, et aux problèmes de la

[353] Rudnicki, 1999, p.14.

représentation de soi et des valeurs de l'action. Mais la solution aux errances psychopathologiques de la fugue ne réside pas tant dans le choix et l'ancrage dans l'une ou l'autre des alternatives de vie, ni dans une dialectique qui résorberait théoriquement deux postures opposées, ni même dans l'exploration romantique de toutes les possibilités (exploration que rend possible la version romantique ou positive de la dissociation[354]) : il s'agit d'expérimenter de nouveaux modes de relation, de rétablir, dans l'entre-deux, le lien perdu, et de reconnaître que ce sont les tensions mêmes (« *fugal tensions* »), toujours fluctuantes, qui confèrent un sens à l'existence - les mêmes qui la rendent aussi insaisissable, insupportable et terrifiante.

Au début de la conférence qui donna lieu à la publication de *L'existentialisme est un humanisme*, Sartre annonce qu'il souhaite répondre à certains reproches que l'on adresse souvent aux existentialistes, qui accentueraient notamment « le mauvais côté » de la vie humaine : Sartre affirme qu'au contraire l'existentialisme est optimiste, parce que dans cette philosophie l'avenir est ouvert. De la même façon, Hesse déplore le fait que certains ne voient dans le *Loup des Steppes* qu'une critique pessimiste de son époque, mise en scène à travers un personnage suicidaire et asocial en proie à un conflit intérieur insoluble. En effet dans un courrier, Hesse affirme qu'il entend en réalité indiquer, à partir de sa propre expérience, « des voies qui permettent de dépasser la notion du temps et de vivre dans l'intemporel ». Ainsi, selon lui, on trouve partout dans ses romans « les éléments d'une croyance à partir de laquelle **il serait possible de vivre** »[355]. De même, si l'existentialiste ne cache pas le côté sombre de l'existence et de la condition humaine, Sartre affirme que « nous entendons par existentialisme une doctrine **qui rend la vie humaine possible** » (Sartre, 1965 : 12). Ainsi, la littérature ne se limite pas à une

[354] Rudnicki parle des « romantic possibilities of the dissociated self » (R., 1999 : 40) ; Hacking dans les mêmes termes parle, à propos de l'identité, de l'« ouverture romantique de possibilités, opposée au côté sombre qui est censé être l'identité détruite et la vérité perdue » (Hacking, 2002 : 209).
[355] « A propos du *Loup des Steppes* », lettre de H. Hesse à Monsieur R.B. datée du 4 mai 1931, p.9 de l'édition de 2004.

fonction critique (jugement du romancier sur le monde), elle a valeur d'invitation à agir.

L'expérience du Théâtre des Immortels nous invite à saisir la part d'humour que recèle l'existence, au lieu de s'adonner au *pathos* de l'« expiation romantique » qui accentue la lourdeur et le sérieux de l'existence : « Montrez-vous enfin raisonnable ! Vous devez vivre et apprendre à rire. Vous devez apprendre à écouter cette satanée musique radiophonique de la vie, à vénérer l'esprit qui transparaît derrière elle, à vous moquer de tout le tintamarre qu'elle produit » (*Le loup des steppes* : 311). Ainsi, alors que la figure de l'artiste romantique se complaît dans le pessimisme et le « mal du siècle », il s'agit pour Harry Haller de surmonter la conscience malheureuse, de guérir la mélancolie, l'absurde, la souffrance - cette « maladie de notre temps » dont parle Hesse. Si comme Harry Haller, le lecteur peut saisir le message du roman, et que dès lors le roman peut s'apparenter à un certain moralisme, Hesse refuse toute interprétation à sens unique, univoque et irréversible :

> « Je ne prends fait et cause pour aucune doctrine constituée dont les formules seraient définitives, je suis l'homme du devenir et des métamorphoses (…) Mais je ne suis pas pour autant un homme sans foi. Je crois aux lois de l'humanité, vieilles de plusieurs millénaires, et je crois qu'elles survivront à tous les troubles de notre époque »[356].

Bien que, dans le cas du *Loup des Steppes,* aucune référence textuelle ne nous y invite, la métaphore de la fugue nous semble pertinente dans la mesure où, ici comme ailleurs, le protagoniste *en fuite* expérimente finalement l'apprentissage d'un « art de vivre »[357] : ne découvrons-nous pas justement, en progressant dans cette troisième partie, que la fugue fait le pont entre l'art et la vie ? **Si la fuite est le symptôme d'une « maladie de l'existence », si la fugue a pu être considérée comme une psychopathologie, nous**

[356] « A propos du *Loup des Steppes* », lettre de H. Hesse à Monsieur R.B., 4 mai 1931, édition de 2004, p.7.
[357] *Le Loup des Steppes*, 2004 : 279.

affirmons au contraire que la fugue est avant tout un art, et peut-être effectivement *un art de vivre*.

Que ce soit au travers de la sémiotique chez Rudnicki (« *semiosis* de la communauté ») ou d'une philosophie existentialiste chez Huxley ou Hesse (où la problématique du sujet se lie à une métaphysique), la fugue est liée à la question de la quête du soi, de l'émergence ou de la (re)découverte du sens de la vie dans le parcours de l'existence. Ainsi le sujet (en fugue) Harry Haller, qui se dit « apatride », incarne la « détresse de l'individu solitaire » mais il représente également « la question de savoir ce que signifie être un homme » et « le désir nostalgique de redonner sens à une existence humaine devenue absurde »[358]. De la même façon dans le roman d'Huxley tel que l'interprète Harmat, la fugue est un symbole de réconciliation de la division et de l'unité : la sémiotique « abstraite » de la fugue est investie d'une signification qui se fait métaphysique mais également éthique : rappelons qu'il s'agit d'« apprendre à utiliser son moi correctement, alors qu'on en a toujours fait mauvais usage ». Quant à lui, Rudnicki établit une équivalence entre la *semiosis* et la « découverte de soi » (« *self-discovery* ») parce que selon lui dans les deux cas, il y a émergence d'un *sens* à partir d'éléments hétérogènes[359]. Ainsi l'appréhension du sens de la forme, de l'œuvre ou de l'existence, passe par la reconnaissance, par le lecteur comme par le protagoniste, du « *fuge* » comme espace de jointure qui rend justice en *faisant sens* : « *They [les protagonistes] have yet to recognize the « seams » and « joinery » which give the world semiotic order and unity* » (Rudnicki, 1999 : 143).

Rudnicki montre que l'intérêt de Percy pour la théorie du langage se confond, ou se résout, dans un projet moral. Le titre même de *Lost in the Cosmos : the Last Self-Help*

[358] *Le Loup des Steppes*, 2004 : 46.
[359] « Establishing a larger meaning from smaller disparate fragments of experience (« facts ») is the very essence of both semiosis and self-discovery » (Rudnicki, 1999 : 74).

Book (1983) dit la solitude de l'homme dans l'univers (car seul l'homme est pris dans des relations triadiques et confronté à la question du sens). Mais l'homme est surtout seul parmi les siens, isolé à cause de la nature du langage et des limites de la compréhension entre êtres humains. Le cosmos est aussi l'univers des signes où l'homme est perdu parce qu'il est lui-même un signe privé de référent, de signification et de valeur. Ainsi, Walker Percy dresse une analogie entre la théorie du signe linguistique (théorie du sens) et la sémiotique du soi (le « *self* » étant conçu comme un sujet relationnel) : selon Rudnicki il est à la fois sémioticien et moraliste (« *a religious moralist* », Rudnicki : 67) montrant, dans ses romans comme dans ses essais, que les codes de communication et les normes actuelles de compétence verbale contribuent au malaise moderne[360]. Nous retrouverons cette critique du formatage par le langage, et de la (trop ?) forte emprise du langage verbal, avec la thèse de Lee Mark Harris qui encourage lui aussi, en proposant la musique comme langage alternatif, une utilisation créative, c'est-à-dire authentiquement humaine, des signes : il faut créer le sens et non le considérer comme donné. Dans les deux cas, l'implication éthique repose d'une part sur l'exposition du malaise socio-culturel, de l'autre, sur la portée cognitive de l'art :

> « In "Diagnosing the modern malaise", Percy asserts his belief that "**the primary business of literature and art is cognitive, a kind of finding out and knowing and telling**" (*SSL*, 207). He deliberately refers to the modern literary entreprise as "sciencing" in its root sense of discovery and knowing, and speculates that it "may be the only instrument we have for **exploring the great gap in our knowing, knowing ourselves and how to stands by ourselves and others**" (216) » (Rudnicki, 1999 : 74)

[360] « Percy skilfully weaves his interest in linguistics into **his larger thematic agenda as a moralist**, suggesting that current norms of communicative competence contribute to humankind's modern malaise, yet another way we see the sign as an analogue to the self » (Rudnicki, 1999 : 53)

Ainsi le romancier contemporain est une sorte de scientifique, ou de médecin (rappelons qu'à l'origine Percy s'était destiné à devenir psychiatre) : « *The contemporary novelist, in other words, must be an epistemologist of sorts* »[361]. Si l'épistémologie réfléchit à la relation entre le sujet de connaissance et son objet, en questionnant les conditions et les possibilités mêmes d'une relation signifiante, le romancier, lui, met en œuvre ces relations qu'il pose comme un « diagnostic » : grâce à lui nous comprenons mieux, en l'occurrence, la crise du sens qui affecte aussi bien le langage que la subjectivité, la « dislocation de l'homme moderne »[362], sa crise d'identité, ses états de fugue. Il y a donc là l'affirmation d'une convergence ontologique et épistémologique de l'art qui interprète le monde mais qui surtout nous permet d'explorer le champ des possibilités humaines (de l'ordre du devenir), les figures de relation, de communication et de signification dans le monde, et de concevoir, à partir du « diagnostic » posé, les alternatives qui s'offrent à l'homme. Selon la radicalité du projet, la littérature peut conduire à l'exploration des extrêmes, aux confins de la folie, là où « ça » ne va plus, là où la fugue n'est plus fluidité et art de vivre mais pathologie : un des personnages de *The Last Gentleman* observe, en lisant un livre, que « *where **he goes wrong** is **in the extremity** of his alternatives* » (cf Rudnicki, 1999 : 40). Justement Walker Percy, en praticien exercé, affronte ces confins : c'est ainsi que les troubles psychopathologiques dont souffrent la plupart de ses protagonistes servent le projet moral de son entreprise littéraire.

La portée éthique du roman ne réside donc pas tant dans la portée unilatérale d'une valeur d'exemplarité (fonction didactique ou éducative) que dans son *appel* au lecteur *à devenir*, avec l'œuvre et après l'œuvre, dans une invitation à réagir en fonction de modalités subjectives (caractéristiques du champ de la relation esthétique), voire à

[361] *Signposts in a Strange Land* (collection d'essais de Percy), cité dans Rudnicki, 1999 : 40.
[362] « dislocation of modern man », in : Roger Kimball, « Existentialism, Semiotics and Iced Tea, Review of Conversations with Walker Percy », *New York Times*, August 4, 1985.

trouver soi-même et pour soi des solutions au(x) problème(s) diagnostiqué(s) par le romancier. Le romancier, qui exhibe certains modes de rapport au monde, rend accessible à la conscience du lecteur des réalités ou des modalités d'existence parfois invisibles ou inintelligibles : cette monstration par l'œuvre, qui suscite l'attention du lecteur, éveille sa *capacité à devenir* en suscitant son imagination. C'est principalement ainsi que le roman influence son lecteur. Aussi pour se figurer le rôle du romancier, la métaphore du chaman est peut-être pertinente[363] : si le chaman est un *medium* qui met en relation le monde des esprits et le monde physique (rappelons que la fugue aussi agit comme un entre-deux), quand il agit dans le but de guérir, la guérison passe toujours par l'effort, par la volonté, ou du moins par le corps, du malade. De la même façon, si l'on peut envisager de dire qu'à travers l'œuvre, l'artiste agit comme un guérisseur[364] mettant en scène et en acte la « guérison » (puisque l'on parle de « diagnostic »), c'est parce que l'artiste instaure les conditions de l'expérience d'une relation esthétique qui n'est ni complète ni légitime en l'absence d'une (re)création par un expérimentateur.

> « La fonction du thérapeute sera de mettre le patient en accord avec lui-même, ce qui est assez différent de l'éduquer, soit de contribuer à lui transmettre comme un héraut les messages de son propre inconscient afin de l'aider à accoucher d'un processus intérieur naturel de réalisation de soi ».

Ainsi l'analyste, chaman moderne, « ne guérit pas lui-même, il ménage la rencontre curative avec les puissances divines (pour Jung, l'inconscient) »[365]. De la même façon, l'œuvre est le lieu d'une rencontre entre l'intention de l'auteur et le sujet d'expérience.

---

[363] Rudnicki l'évoque à la page 65 de son étude, en renvoyant à Ted R. Spivey, *The writer as shaman : the pilgrimages of Conrad Aiken and Walker Percy* (Macon, Ga. : Mercer University Press, 1986).

[364] Pour un développement sur cette idée et notamment le concept de « technologie interne » (propre à l'art archaïque lié à la structure interne et universelle des choses, discipline des énergies psychiques), voir *The Transformative vision. Reflections on the Nature and History of Human Expression*, José A. Argüelles, Shambala, Berkeley London, 1975, chap. 23 « Art as Internal Technology : The Return of the Shaman – The Descent of the Goddess ».

[365] *Les grandes images. Lecture de Carl Gustav Jung*, Georges Bertin et Véronique Liard, Les Presses de l'Université de Laval, Canada, 2005. p. 41.

Il nous faut ici souligner deux points. Tout d'abord, concernant la fonction cognitive de l'art (que nous allons approfondir en faisant retour sur la fugue musicale) évoquée au début de la dernière citation de Percy : le niveau de la cognition implique nécessairement une vision éthique puisqu'il postule la capacité de l'art à influer sur le caractère de l'homme, sur ses compétences, ou ses facultés, voire à terme sur son organisme. Cependant, le roman n'est peut-être pas le *medium* artistique qui repose le plus sur cette fonction cognitive. En effet Robert Smadja affirme que

> « les structures cognitives se prêtent infiniment moins à l'écriture littéraire que les structures affectives. Elles ne recèlent pas en elles-mêmes de potentiel affectif parlant directement aux intuitions qui sont la substance même du texte littéraire »[366].

Le cas de la *Fugue* de Laporte fait peut-être figure d'exception à cet égard, dans la mesure où l'« histoire », c'est la relation de l'écriture à elle-même et donc aussi, par projection, notre relation à l'acte de lecture, en tant que lecteur. Mais le plus souvent, l'art littéraire fait de la vie affective et psychologique de ses personnages, sinon le sujet, du moins la substance du roman : celui-ci dresse le portrait d'un « sujet de fugue » sous les traits d'une figure psychologique ou sociale. Par contraste, si l'on veut engager le niveau de la cognition, ce qui signifie bien souvent tendre à considérer le sujet d'expérience comme un objet naturel, il est fort à parier que le domaine artistique qui offre le meilleur champ d'investigation sera la musique.

Le deuxième point à souligner, plus longuement, avant d'aborder le niveau cognitif à partir de l'exemple du musical, est la question de la spécificité littéraire du rapport à l'éthique. Dans l'introduction des *Fous voyageurs*, Hacking affirme que « Les

[366] *La fabrique du sujet*, 2011 : 290.

romanciers nous font accéder à ce temps et à cet espace **où la folie est à la fois intelligible et folle pourtant** » (Hacking, 2002 : 16). Par exemple, Hacking affirme que si les pensées rédigées de la main de Daniel Paul Schreber, parce qu'elles sont impénétrables et inintelligibles, (dé)montrent, à travers l'expression de sa folie privée, l'inaccessibilité de la folie (comme le souligne Karl Jaspers), au contraire certains travaux historiques[367] peuvent présenter « un danger réel », parce qu'il apparaît non plus un défaut mais un excès de sens, c'est-à-dire une (trop) grande intelligibilité de ces pensées : alors selon Hacking, nous risquons d'oublier que nous parlons du président Schreber. Il accorde ainsi à la littérature une sorte de statut intermédiaire, entre le non-sens et l'évidence (qui reviendrait à prescrire le sens) : « Les romanciers offrent un meilleur modèle, dans la mesure où ils nous **donnent** la souffrance et la comédie **en évitant l'investigation en profondeur** ». A partir de cette nuance, il est possible de cerner le statut particulier de la littérature[368]. La littérature ne cherche pas à instruire ni à convaincre au profit d'une idéologie : elle n'a pas valeur de vérité mais de présentification, ce qui veut dire que l'œuvre littéraire ménage une marge d'indétermination (voir les théories de l'ambiguïté), d'incertitude et de questionnement qui restent à investir par le lecteur. Ainsi la valeur esthétique de l'œuvre peut se mesurer à la liberté dont jouit le lecteur, non seulement dans la mise en acte du dispositif littéraire

[367] Hacking cite les travaux d'historiens de la psychiatrie (Lothane, Niederland, ainsi que Sass et Santner) consacrés à Daniel Paul Schreber, un schizophrène paranoïde qui fut nommé président de la cour suprême de Saxe et qui a rédigé ses mémoires à l'asile, où par ailleurs il mourut.

[368] Si au cours du 20ème siècle, la psychiatrie tend à évacuer le souci narratif et historique de la vie des patients (éléments essentiels chez Freud), l'ouvrage de Hacking présente une posture intermédiaire : ni psychologie littéraire ni manuel de psychiatrie mais essai de philosophie des sciences, il entend faire fond sur l'ambiance de ces lieux de fugue où s'ancre la vie des sujets. Dans son introduction, il évoque en particulier les « ruelles sombres et sales d'une ville qui suffoque de sa propre arrogance » : Bordeaux - terreau d'une pathologisation de la fugue ? Cette ville, et plus largement tout le Sud-Ouest de la France, sont les lieux privilégiés des fugues d'Albert (du moins les plus courtes, puisque d'autres l'ont mené jusqu'à Constantinople, Moscou, et même en Algérie) et l'hôpital de la ville est un symbole de cette épidémie de fugue. Par ailleurs, on peut également apercevoir en filigrane dans ce tableau de société (ou sur les cartes p.294 et 323) la ville de Pau, où s'installa à partir de 1903 le médecin aliéniste Philippe Tissié, féru de cyclisme et avocat des vertus thérapeutiques de la gymnastique (le stade situé près de la gare de Pau porte d'ailleurs son nom).

(voir le rôle des « blancs » du texte dans la théorie de l'acte de lecture de W.Iser) mais également dans sa relation personnelle aux problématiques ou thématiques soulevées par le contenu même de l'œuvre littéraire. De même que l'existence humaine est à construire, le sens de l'œuvre n'est pas à découvrir mais à construire : le lecteur a un rôle actif. C'est donc non pas seulement une fonction de l'art mais une mission, et une éthique de l'art, que de faire appel à une construction subjective du sens et à la mise en acte de processus typiquement humains en ce qu'ils refusent l'automatisme de l'émotion ou du jugement : c'est alors qu'on peut parler de sujet esthétique et non de récepteur (on reçoit passivement un message qui est préconçu et prescrit), et d'une poéthique de la relation esthétique.

Ainsi on peut opposer l'art à la science : la dernière dicte nos croyances et influe directement sur les conditions matérielles et économiques du monde, qui réciproquement la conditionnent. Alors que la science, objective, dicte l'expérience commune parce qu'elle est d'emblée soumise à des impératifs extérieurs qui tendent à nier à la fois le sujet, individuel, et l'homme, universel, l'art offre une vision subjective de l'expérience commune. Par exemple, Hacking affirme que les théoriciens de la dissociation ont « multiplié les personnalités au-delà du nécessaire, **apprenant** des fantasmes aux innocents et des échappatoires aux coupables » (Hacking, 2002 : 218). En effet nous avons mentionné les conséquences légales du diagnostic médical et, par ailleurs, la possibilité d'un « effet de mode » dans la propagation des diagnostics et des comportements. Sur ces bases, il convient de distinguer l'impact des conceptions scientifiques et le pouvoir de l'art : l'évocation littéraire du « cours de construction de la personnalité » dans *Le Loup des Steppes,* qui présente des idées proches des théories de la dissociation, est-elle réellement destinée à instruire (puisqu'il s'agit d'un « cours ») un lecteur innocent et naïf ? Ce serait miser plus que de raison sur l'identification au

personnage et réduire l'expérience de l'art à sa dimension affective, en niant l'engagement subjectif *et* distant (réflexif) du sujet esthétique vis-à-vis de l'œuvre.

« La folie peut osciller entre vertu et criminalité » (Hacking, 2001 : 191). Effectivement l'impact et les points de vue peuvent varier d'un extrême à l'autre selon l'univers des discours[369], leurs modes de manifestation, leurs statuts et l'autorité dont ils jouissent. Qu'en est-il plus particulièrement de notre « fugue » dans les univers scientifique (médical) et artistique (littéraire) ? Dans le cas de la pathologie mentale, si la maladie n'était peut-être pas « vraie » ou « réelle » (c'est ce que suggère la catégorie de « maladie transitoire »[370]), en tout cas la croyance en la maladie la « justifiait », et chaque diagnostic entraîne des conséquences bien réelles. A côté de l'univers psychiatrique, dans l'univers de la littérature, c'est parfois « le fou » qui paraît plus sain que « la normale » : « Etait-il fou ou bien les autres ne reculaient-ils devant rien pour se dissimuler que leur vie était burlesque ? Il ne pouvait trancher »[371]. Dans le domaine de la littérature, il revient toujours au lecteur de décider, pour son propre compte. Ainsi paradoxalement peut-être, parce que l'art ne relève pas de la connaissance scientifique qui prétend à la vérité, la littérature offre un accès privilégié à l'exploration du champ de la « personnalité » :

> « cette conscience étendue, ce Soi autobiographique, **ce sentiment même de soi** selon les belles expressions de Damasio, pour lequel l'expérience scientifique est plus problématique, même si elle est loin d'être négligeable, ne fût-ce qu'à travers

[369] « Univers du discours » : « Ensemble des idées ou plus exactement des éléments et des classes logiques qui sont pris en considération dans un jugement ou un raisonnement. C'est ainsi par exemple que l'affirmation « Aucun chien ne parle » est vraie dans l'univers du discours de la zoologie, mais non dans celui de la fable ». *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, A. Lalande, 2ème éd., Quadrige, PUF, 2006 [1926], p.1167.

[370] « En général, les maladies mentales transitoires sont précisément celles qui n'existent que dans des niches. Celles que nous avons envie d'appeler réelles, sans réserves, n'en ont guère besoin ». Hacking, 2002 : 219.

[371] *Les Signes de l'apocalypse*, Walker Percy, traduit de l'anglais [1980] par F. et G. Casaril, éd.Calmann-Lévy [1982], édition de poche, Payot & Rivages, 1995 : p.10.

la pathologie, mais qui est **le sujet en son sens plénier**, celui qui est **le substrat de notre vie** et **dont la littérature nous offre quotidiennement l'image sans doute la plus riche et la plus fidèle** » (R. Smadja, *La fabrique du sujet*, 2011 : 293).

La littérature est vivante et fidèle au réel parce qu'elle explore l'au-delà des jugements préconçus, parfois en les déconstruisant, souvent en les reconfigurant : elle nous invite à jeter un regard neuf sur les polarisations socialement établies et surtout sur nous-même, par l'expérience. La littérature de fugue relève particulièrement de cette exploration du « sentiment même de soi » en nous confrontant aux problèmes de la subjectivité, aux confins de notre propre folie. Au début du roman *Les Signes de l'apocalyse*, le protagoniste Will Barrett est en proie à un malaise existentiel qui révèle son état d'esprit mais également, dit le texte, celui de l'époque entière. Il réalise soudain que « les gens d'aujourd'hui (…) n'étaient eux-mêmes qu'à deux pour cent, des spectres n'occupant aucun espace ou presque »[372]. Il y a là l'essence du problème existentiel de la fugue : le mot « spectre » signale l'horizon pathologique de la disparition du sujet et la problématique de devoir habiter le monde (y trouver sa place), à partir de la double signification de la fuite : celle-ci renvoie à la fois à la question du rapport à l'espace (*fuir*, mouvement physique) et à la problématique d'« être soi » (ou coïncider avec soi, qui s'oppose à *se fuir*). Non seulement la dramatisation romanesque nous confronte à la vivacité de cette « révélation » mais également, « parvenir au diagnostic c'est déjà envisager le traitement : comment récupérer les quatre-vingt-dix-huit pour cent restants ? »[373]. Ainsi, la poétique de l'œuvre rejoint le poéthique et dans la littérature de fugue, le « sujet » ou le « soi » porte la forme et/ou le sens du roman.

[372] *Les Signes de l'apocalypse*, Walker Percy, 1995 : 25.
[373] *ibid* : 26.

d) Expérience de la fugue musicale : sujet esthétique ou sujet éthique ?

> « I don't know if there's scientific evidence to support it, but **when I listen to this music I feel my brain cells being re-aligned**. The fugues are complex yet so perfectly ordered, so respectful of the laws of physics that govern music and make it a universal language. **Just hearing Bach's work**, even without much concentration, **is like having my musical windows cleaned - all other music around me becomes clearer and more understandable** »[374].

C'est ainsi que le violoncelliste David Finckel exprime, avec ses mots, ce qu'il ressent à l'écoute de l'*Art de la fugue*. Certes, les conduites d'écoute musicale diffèrent selon l'expertise des auditeurs, mais on peut considérer que le témoignage d'un sujet expérimenté est un accès privilégié à la compréhension des enjeux de l'écoute « moyenne ». En outre, les témoignages à la première personne sont les sources les plus authentiques, au plus près de l'expérience esthétique qui se vit de manière spontanée et immédiate, en dehors des conditions de laboratoire. Ainsi le témoignage de Finckel, s'il n'est peut-être pas le plus représentatif du comportement « moyen » (cela dit, quel / qui est le sujet « normal » ? le domaine de l'esthétique n'est-il pas justement celui de la pluralité possible ?), représente en tout cas indéniablement une invitation à pousser l'investigation du phénomène esthétique de la fugue, et en particulier de notre hypothèse d'une subjectivité de/en fugue, au travers de questions soulevées par les sciences cognitives : celles-ci sont-elles en mesure de fournir des preuves scientifiques (« *scientific evidence* ») ? Lee Mark Harris propose une thèse audacieuse intitulée *Fugue*

[374] Citation du livret fourni avec le disque de *L'Art de la Fugue BWV 1080* interprété par le quatuor Emerson String Quartet, CD 2003 Deutsche Grammophon, Hamburg.

States : Music, Dissociation, and Ethical Implications[375]. Nous souhaitons introduire son travail par une mise en contexte de l'émergence du courant (une idéologie ?) de la « néo-dissociation », dont relève incontestablement la thèse de Harris.

Dans le cadre d'une tradition philosophique qui conçoit le sujet comme un et indivisible, fondement de la connaissance, de l'action et du jugement raisonnés, on comprend que les troubles dits « dissociatifs » relèvent de la psychopathologie : ils sont le signe d'une désintégration de l'unité du sujet, le symptôme d'une disparition du sujet qui se déprend de lui-même (car s'il n'est plus responsable de ses actes, alors il n'est plus sujet). Le courant dit de la « néo-dissociation », qui s'est développé à partir des premiers travaux d'expérimentation sur l'hypnose menés par Hilgard et publiés en 1977, affirme la perspective inverse : la dissociation serait une disposition naturelle, « une fonction vitale, naturelle et universelle »[376]. Alors, si par le passé on a pu expliquer l'hystérie (la pathologie mentale) par la dissociation, dans ce nouveau contexte, l'hystérie n'en est plus qu'une version possible, de type pathologique. En effet la dissociation est également associée à des phénomènes « normaux » : Georges Lapassade affirme qu'il y a un « continuum de la dissociation qui va de la normalité à la pathologie »[377]. Faut-il voir dans cette extension quasi-illimitée du concept de dissociation une conséquence, extrême, de la conception d'une subjectivité en perpétuelle construction et reconstruction, d'une identité subissant des réajustements constants au contact d'un environnement changeant, d'une opposition radicale à ce qui serait l'illusion d'un sujet conçu comme une unité donnée, fixe et définie dans une pureté homogène et intouchable ?

[375] Voir son résumé de la thèse, en anglais : « annexe musique ».
[376] Citation de Ludwig, 1983 (qui décrit les fonctions psychobiologiques de la dissociation) dans « Le soufisme et la transe. Le chemin des états spirituels », Faouzi Skali. in : *La transe*, A. Chlyeh, 2000, p.85.
[377] G. Lapassade (2000), cité par Gilles Boudinet, *Arts, culture, valeurs éducatives*, L'Harmattan, Paris, 2008, p.170.

« The ubiquity of dissociative phenomena points to the fact that **the alleged unity is neither an accurate assessment nor a desirable goal** : inaccurate, because it denies the reality of processes that continuously punture and disrupt, and undesirable because it asserts a form of agency that is incapable of creative perception »[378].

Ainsi pour Lee Mark Harris, conforter le sujet dans sa prétendue « unité » génère une incapacité à percevoir de manière créative : nier les phénomènes dissociatifs, est-ce se condamner au fonctionnement d'un automate incapable de voir et de créer des conditions nouvelles ?

L'idée derrière la « néo-dissociation » rappelle l'inversion que l'on a pu observer dans l'univers littéraire à travers l'exemple de la personnalité du schizophrène, que *Le Loup des steppes* rapporte non pas à un trouble psychique mais au tempérament créatif. La néo-dissociation tient-elle davantage du fantasme, du renversement axiologique (qui peut être fertile), que de la « science » ? Considérons l'hypothèse d'un continuum de la conscience. Oupensky, qui a côtoyé Gurdjieff, affirme que nous vivons en grande partie dans une forme de sommeil non métaphorique, c'est-à-dire que *nous ne nous rappelons pas nous-mêmes* jusqu'au moment où *nous nous réveillons*. Cependant, nous continuons à exécuter des actions cohérentes et opportunes. Il conclut d'une part que c'est là une expérience commune et ordinaire et d'autre part, que nous pouvons nous exercer à nous rappeler nous-mêmes par la pratique de ce qu'il nomme « rappel à soi ». Serait-ce là une preuve de l'existence d'« états de fugue » non pathologiques[379] ?

Nous allons voir que le discours sur la fugue s'engouffre dans ce nouveau champ d'usage de la notion de « dissociation » : dans la thèse de Harris, les « états de fugue »

[378] Lee Mark Harris, thèse de doctorat, *Fugue States : Music, Dissociation, and Ethical Implications* (2001), p.349-350.
[379] Voir annexe 12 doc.5 : extrait de *Fragments d'un enseignement inconnu* sur le « rappel à soi ».

sont examinés dans le cadre d'une psychologie des états de conscience non réduits à la pathologie. Ainsi la fugue, de l'art (l'« art de la fugue ») à la pathologie (la « fugue dissociative »), revient, à la fin du 20ème siècle et à travers la « néo-dissociation », de la pathologie à l'art. Du pathologique à l'esthétique, comme du mal au bien ? Pourquoi ne pas revaloriser la fugue sur le terrain de l'art en empruntant les mêmes outils que ceux qui la pensent comme une pathologie, comme un trouble de la conscience et de l'identité ? Le travail de Harris prend sa source dans ce qu'il nomme, en hommage aux préoccupations qui étaient celles de Glenn Gould, la « *Gouldian problematic* » : les domaines de la musique et de l'éthique sont ici médiatisés par le cadre conceptuel de la dissociation.

La thèse *Fugue States : Music, Dissociation, and Ethical Implications*[380] confère un sens nouveau à la notion d'« état de fugue », développée initialement dans le domaine de la psychiatrie : il s'agit de démontrer, de manière spéculative mais en ayant recours à des ressources « scientifiques » (vocabulaire, méthodes, concepts, outils), que l'état dans lequel le sujet esthétique est plongé à l'écoute d'une fugue de Bach entraîne, en dehors de ce contexte, des répercussions positives sur le comportement et la capacité à vivre en société - ce qui représente évidemment un renversement total par rapport à l'idée de pathologie de fugue. La notion d'« état » institue-t-elle le sujet esthétique comme un objet naturel ? S'agit-il d'une forme de naturalisation de la question esthétique ? D'autre part, sur quelles considérations et sur quelles preuves repose cette entreprise, supportée par une éthique, de revalorisation des états de fugue ? Si le développement des sciences cognitives et de la psychologie de l'art invite à un dialogue nouveau (parfois une rivalité) entre les domaines de savoir, il faut voir, surtout, que cette situation précipite une remise

[380] Thèse (non publiée) soutenue par Lee Mark Harris à l'université Concordia à Montréal (Canada) en juillet 2001, pour l'obtention du grade de docteur en philosophie.

en cause des présupposés et du statut de l'esthétique, celle-ci ne relevant plus uniquement du beau « désintéressé » mais tendant à rejoindre, peut-être contre son gré ou de manière involontaire, la sphère utilitaire.

Une grande partie du travail de Harris consiste à établir une revue de littérature sur un certain nombre de processus décrits par les sciences cognitives pour aboutir à une modélisation de l'expérience esthétique de la fugue musicale, qu'il n'est pas inutile ici de résumer pour en saisir les enjeux. Précisons que s'il n'offre aucune analyse réellement musicologique comme base de sa théorie, il la contextualise sur l'exemple, qu'il considère comme paradigmatique, des fugues de Bach. Selon lui l'exposition de la fugue, qui consiste en l'affirmation répétée, continue et régulière, du « sujet », instaure un « rituel de fugue » (« *fugal ritual* »[381]) fondé sur un focus attentionnel (faisant appel à la linéarité de la conscience). Cependant, ce rituel a pour but de précipiter une « crise » (« *fugal crisis* ») par saturation de l'information (auditive et mentale) : il s'agit de mettre en œuvre une impossibilité perceptuelle (en termes de perception de lignes mélodiques autonomes et de relations figure / fond) mettant en échec une stratégie d'écoute qui était motivée par le vouloir (car orientée sur le sujet / focus). Selon Harris, une des solutions pour faire face à cette « crise perceptuelle » est que la conscience rationnelle accepte de lâcher prise (« *letting go* ») : par un basculement de la stratégie cognitive, l'auditeur accède alors à une qualité d'écoute différente, qui le rend davantage autonome et vigilant malgré, ou plutôt grâce à, l'absence de focus.

Harris affirme que la fugue est un exemple de « *receptive discipline* », ce qui

[381] Définition : « A formal device for structuring experience that aims to highlight a specific level or modality of meaning. The ritual acts as a means of ordering attention : that is, the entire system is designed to give vigilance to a selected locus of information within an array of control processes (…) Finally, an increasingly accurate depiction of the state of consciousness rendered by a given ritual might also serve to illuminate features that could yield functional utility in alternative contexts ». Harris, *Fugue States*, 2001 : 16 (list 1 : glossary). La deuxième partie de la citation mise à part (l'implication éthique), la conceptualisation du rituel de fugue correspond à la description de l'exposition du sujet comme « amorce facilitatrice » (au regard de la formation des flux auditifs) décrite par Renaud Brochard dans « Attention et flux auditifs : variations cognitives sur une fugue de Bach », *Annales de la Fondation Fyssen* n°15, 2000.

signifie qu'elle est basée sur une fonction d'inhibition de la volition et de la mémoire : « *the musical « task » is a negative one, aimed at inhibiting the propensity for willed response entirely* »[382]. Ainsi, l'amorce de la fugue est bâtie comme une structure rituelle qui nous plonge dans une certaine forme de passivité (action de type réflexe) : par opposition, le nouvel état d'écoute requiert que nous cessions tout plan d'action au profit de l'expression d'un « *silent mind* » (p.260), dont les caractéristiques essentielles sont la réceptivité (l'accueil) et la présence, c'est-à-dire l'ouverture à la densité spatiale du moment présent (« *here and now* ») ; en outre, il y a un plus grand dynamisme émotionnel (« *emotional dynamism* »). Selon Harris, la fugue rejoint ici une forme de « dépersonnalisation » qui correspond à l'expérience d'un état de conscience ou d'une perception de soi modifiés (« *a feeling of depersonalisation* » ; « *altered sense of self* » : 260 ; « *a moment of « otherness »* » : 270). En effet, cette expérience est caractérisée par l'effacement de la frontière entre le sujet de perception (notre sujet esthétique) et l'objet de cette perception : « *what the fugue does is cause both subject and listener to surrender some autonomy, thus blurring the identities of both* » (Harris : 267). En outre, si le sujet est précipité dans un espace d'ambiguïté perceptuelle où s'expérimentent d'autres potentialités du soi, cet espace est « *self-reflexive in nature* » (267) : il ne s'agit donc pas pour Harris de dire que les états de fugue plongent le sujet dans l'inconscience. Il s'agit plutôt d'un espace défini par le processus qui s'y joue, à mi-chemin entre la volonté d'un sujet pro-actif et le vide d'un sujet que la conscience aurait fui (« *a processing domain that lies between that of the non-conscious and the fully motivated* » : 296).

Harris passe alors du niveau de la cognition à la question de l'identité. A partir d'une problématique commune, il distingue l'expérience musicale des états de fugue de la dissociation pathologique :

[382] Harris, *Fugue States*, 2001 : 260.

> « the musical subject does function like a suggestion in that, once « taken », it **wanders off, propelling a willing listener into unfamiliar places**. **Thus, like its pathological counterpart, musical fugue is fundamentally a process about identity**. In the former case, **discontinuity becomes absolute, and integral growth is impossible**. But is this tragic and desperate solution not the final, catastrophic architectural failure of a « normal » self that can no longer bear the weight of its own burden ? **Musical fugue and the dissociation it offers is**, from this perspective, nothing less than **an invitation for growth** » (Harris, 2001 : 267).

Certes, l'incitation rituelle à focaliser l'attention sur un objet distinct, associée par la suite à l'impossibilité de maintenir le focus de l'attention, entraîne une forme de dissociation (« *dissociated awareness* » : 292). Mais dans ce cas, l'expérience de la dissociation laisse place à une fonction de réintégration (« *integral growth* ») qui fait défaut dans le cas de la dissociation pathologique. Cette argumentation n'est pas sans rappeler ce que Rudnicki décrit en termes de sémiotique, quand il parle de réintégration par la *semiosis* (« *come to one self* »). L'argument de l'« *invitation for growth* » évoque par ailleurs la description métaphysique de l'« âme douloureusement élargie » évoquée dans *Le loup des steppes*. On ne s'étonnera pas en outre de trouver dans la bibliographie de Harris, parmi tous les articles scientifiques, la référence de Maitre Eckhart.

Harris fonde ces conclusions sur une revue de littérature qui explore le champ varié des sciences cognitives. Il mobilise entre autres la théorie de la « *bimodal consicousness* » de Deikman, la « *divided consciouness* » et la métaphore du « *hidden observer* » de Hilgard, le concept de « *state dependency* », les théories de l'attention, mais aussi les théories de l'identité. Il ne s'agit pas ici d'évaluer le détail des outils mis en œuvre par Harris pour établir cette modélisation (cette tâche ferait l'objet d'une thèse à elle seule et dépasserait le champ de nos compétences). Plutôt, avant d'aborder les

tenants et aboutissants de l'argumentation qu'il développe sur cette base, nous souhaitons montrer la convergence de ses affirmations avec d'autres descriptions issues d'horizons divers. Notamment, ce que Harris nomme « crise perceptuelle » est décrit, à différents niveaux, par Raymond Monelle (musicien, théoricien, critique musical), David Sheldon (philosophe) et Gabriel Bauret (auteur d'une thèse de musicologie sous la direction de Roland Barthes). Nous conclurons cette présentation, qui a pour objectif de regrouper des données relatives à l'expérience de la fugue par un auditeur, en faisant retour sur la théorie d'esthétique musicale de Cazaban.

Monelle affirme que la fugue BWV 886 (fugue n°17 en la bémol majeur du deuxième livre du *Clavier Bien Tempéré*) est une allégorie de l'écoute[383]. La démonstration est fondée sur l'observation d'une « déconstruction » de l'écoute. En effet Monelle remarque que certaines modulations et certaines combinaisons contrapuntiques provoquent un effet particulier : « *the effect is to **confuse** the ear* » ; « *slips a little further into **the surreal*** » ; les trois voix « *plunge further and further into **a gulf of aurally unidentifiable** keys in a transport of **mindless aporia*** » ; « *maelstrom* » ; « *the whole conception, melodic, tonal, contrapuntal, rhythmic, **collapses*** » ; « *a moment of **vertiginous** aporia* » ; « *an admission that **irrationality** has surfaced* »[384]. On observe donc un champ lexical largement développé dans l'analyse de Monelle : au cours de la fugue, il survient un moment où la raison ne maitrise plus le foisonnement et c'est l'irruption, au sein de l'écoute, de l'irrationnel et du sentiment (« *[the misery] **which rationalism cannot master*** » ; « *the domination of rationality by sentiment* » : 87). Autrement dit, bien qu'a priori, l'expérience d'une fugue fasse en grande partie appel à la

[383] Raymond Monelle, « BWV 886 as allegory of listening », *Contemporary music review*, 16 : 4, 1997, 79-88.
[384] Toutes ces citations de l'article de Monelle sont tirées de la page 86 de la *Contemporary music review*, 16 : 4, 1997.

sphère mentale de l'auditeur, la faculté d'écoute analytique et rationnelle est cruellement mise à l'épreuve dans cette fugue.

Ainsi, cette déconstruction[385] de l'écoute (« *Bach's own deconstructive listening* ») ménagée par l'œuvre même, représente une allégorie de l'écoute. Pourquoi ? Monelle ne développe pas cette idée sur le plan théorique. Selon nous, la dimension allégorique repose sur le fait que la déconstruction fait prendre conscience, à l'inverse, de la dimension constructive de l'écoute : le plaisir musical ne repose pas simplement sur l'oreille et les sens, l'effet dépend d'une (re)construction (ou appréhension) mentale de l'œuvre. En outre selon Monelle, cette fugue est une métonymie de la tension propre à toute signification musicale : celle-ci opère entre le geste abstrait, qui a ses racines dans la danse, et la référentialité du langage, qui renvoie aux origines de la chanson.

Monelle se fonde sur l'étude de la partition, qu'il considère comme un texte musical, c'est-à-dire en termes de sémiotique. Selon lui la mesure 24 oriente l'écoute vers la réalisation d'une incongruité entre le signe et la signification musicales (« *opens the space between signifier and signified and reveals the world beyond the frame* » : 87). Cette ouverture du champ de signification est alors investie par l'irruption du sentiment. Au sein de l'espace offert à l'expérience de l'écoute, qui est l'expérience d'une sémantique musicale comme effet conjoint du sensible et de la raison (voire comme débordement incontrôlable du sensible sur la raison), apparaît la spécificité musicale : « *signification is also a meta-signification, opening the signifier with all purport* » (p.87). Cette thèse de la fugue comme allégorie de l'écoute rappelle l'affirmation de Rudnicki selon laquelle la fugue est une métaphore pour l'interprétation : « *fugue, understood*

[385] La déconstruction affirmée ici au niveau de l'écoute est probablement à mettre en relation avec certaines descriptions d'Adorno au niveau de la *poiesis* de l'œuvre : selon lui la fugue chez Bach relève de l'« art de l'analyse », « art de dissoudre l'être instauré comme thème », « désintégration des données thématiques par une réflexion subjective où s'affirme le travail sur le motif ». Il évoque aussi l'« extrême densité » et l' « effet insistant », dynamique et « moderne » (Adorno utilise ici les guillemets), des « fugues à strettes ». Article « Bach défendu contre ses amateurs », *Prismes*, Payot, Paris, p.119.

heuristically, is a metaphor for the problems of interpretation itself : a metaphor for the metaphor » (Rudnicki : 35). La fugue est donc un langage réflexif, ou plutôt, l'expérience d'une réflexivité du langage (musical ou verbal, comme nous l'avons observé dans la *Fugue* de Laporte). Chez Monelle, la « crise » est donc décrite du point de vue de la signification musicale : il parle de « déconstruction de l'écoute » selon une approche textualiste, quand Harris lui, envisage, à partir d'une approche phénoménologique, la « dissolution » de l'auditeur (« *dissolution of the listening subject* » : 6).

Dans un deuxième article sur la fugue (le premier étant consacré à l'expression des valeurs rationalistes à travers la fugue), Sheldon se focalise sur le statut particulier du procédé de strette : il parle de « *stretto principle* »[386]. Selon lui, la strette représente la « *culmination* » (« *momentum* », « *energy* ») de tout le processus dynamique de la fugue. Ainsi elle cristallise la nature et le caractère de la fugue, qui n'est pas une forme cyclique ni sectionnelle mais un processus continu et cumulatif. Sheldon, en tant que philosophe, adopte une perspective qui relève de l'esthétique musicale. On peut remarquer que dans cette idée d'un « principe de strette », la tradition ou la règle de composition, qui veut que la strette se place vers la fin de la pièce, trouve une justification en termes de logique perceptuelle. Cela prouve que la musique n'a pas eu besoin de conseils de la part des sciences cognitives pour ménager ses effets (ce qui ne signifie pas pour autant que les sciences cognitives n'ont rien à offrir à la compréhension du phénomène esthétique).

Le « principe de la strette » s'insère naturellement dans la continuité d'une progression graduelle relative à la gestion de la distance entre les voix et les motifs : les entrées se rapprochent et les motifs se resserrent de plus en plus. La strette vient donc

386 « The stretto principle : some thoughts on fugue as form », David Sheldon, *The Journal of Musicology*, vol.18 n°4 (pp.553-568).

accentuer la surenchère et l'accumulation d'entrées thématiques, d'imitations, de texture. D'ailleurs, ne choisit-on pas le « sujet » de fugue en fonction des possibilités de combinaisons contrapuntiques et de superpositions qu'il rend possible (Schoenberg parle d'« enveloppement » du sujet) ? Sheldon identifie donc le principe de la strette comme le fondement d'une spécificité de la fugue, ce qui participe également d'une démonstration plus générale qui permet de penser la forme musicale de la fugue comme une dynamique : continuité et cumulation forment un couple qui s'oppose à une pensée de la forme musicale comme simple adjonction de sections que l'on pourrait découper et, à la limite, intervertir, sans que l'effet de l'ensemble ne soit modifié (Sheldon parle de « *sectionalized thinking* »). Ainsi, contrairement aux formes « à sections » de la période classique,

> « the **fugal process** is **cumulative**, the result of the almost **continuous exploration** of the thematic material's manipulative potential. Not surprinsingly, the **developmental motion** seems to be from the most simple and obvious to the most complex, at times **in an almost accelerative fashion** »[387].

On peut considérer que ce « principe de la strette » fait le lien entre le « rituel de fugue » et la « crise perceptuelle », qui sont les piliers de la modélisation de Harris. Cependant, Sheldon ne s'aventure pas à spéculer du côté de l'expérience de l'auditeur : il aborde la strette du point de vue de la forme musicale. De notre côté, ce qui nous intéresse à présent, c'est l'expérience de cette forme.

Bien qu'il adopte la démarche de la sémiotique musicale et qu'il s'intéresse moins à l'expérience musicale qu'aux conditions de l'interprétation, Gabriel Bauret fournit néanmoins quelques observations qui mettent en rapport les caractéristiques du

[387] « The stretto principle : some thoughts on fugue as form », David Sheldon, *The Journal of Musicology*, vol.18 n°4 (pp.553-568) : 566 et 567.

texte de fugue et l'expérience de l'auditeur. Observons, dans la description suivante, le glissement de la lecture à l'écoute, et de l'écriture à l'effet :

> « il s'agit de **percevoir** tous les **déplacements de l'écriture**, de ne pas se laisser surprendre par les « formes qui bougent », les « saillies », les « incises », les « angulations » et les **tourments du texte** (la plupart de ces termes sont empruntés à Luc-André Marcel). En effet **certaines fugues procurent à l'auditeur un vertige de par le mouvement même de l'écriture**. Et ce genre d'impression rappelle en fin de compte le style baroque : l'aspect excentrique, **instable**, **tourmenté** du texte. **Effets** produits par le chromatisme de plus en plus **envahissant** de l'écriture ; et le **manque de repère** tonal. Ces effets sont surtout remarquables, sensibles, **perceptibles à l'écoute, beaucoup plus qu'à la lecture de la partition où l'impression de symétrie et de logique semble dominer** ».[388]

Bauret mentionne l'exemple « le plus frappant » (gageons que le mot est bien choisi) de la « fugue-miroir » n°17 du recueil de l'*Art de la Fugue,* où l'organisation graphique du texte, caractérisée, nous dit-il, par une logique de symétrie où « tout est reflet », provoque à l'écoute une impression tout autre : elle entraine l'auditeur « dans un texte nouveau, surprenant, **choquant** ». « Il y a **prolifération** de sens (de mouvements, de directions), polysémie, polyphonie. En bref la fugue a alors une résonnance baroque »[389]. L'observation de cet écart entre l'organisation graphique du texte et l'effet qui transparaît à l'écoute confirme la nécessité de ne pas limiter l'investigation musicologique à l'objet partition, puisque la musique est un phénomène essentiellement temporel.

Ici, la problématisation du rapport écriture / écoute mobilise un champ lexical situé à la frontière du texte et de l'effet : « mouvement », « instable », « tourmenté »,

---

[388] Gabriel Bauret, *De la lecture de la partition à l'écoute de l'interprétation : essai de description de l'Art de la Fugue de Bach*. Thèse de doctorat (sous la direction de Roland Barthes), soutenue à la Sorbonne, Paris, en 1976. p. 49. C'est Bauret qui souligne.
[389] Bauret, *ibid.*

« envahissant », « prolifération » - ces caractéristiques, ces qualités, sont-elles dans le texte ou dans l'expérience du texte ? Il semble que ces mots pointent vers une prise en compte de la relation esthétique comme transaction, ce qui n'est pas sans rappeler la phénoménologie de la fugue telle que Harris la décrit quand il affirme que dans l'état de fugue, l'objet et le sujet se mélangent. En outre, le « vertige » dont parle Bauret n'évoque-t-il pas l'effet de l'irruption d'une « crise perceptuelle » ? Bauret rappelle que « excentré » signifie « éloignement du centre » (alors que le canon, pourrait-on dire, tourne autour du centre) : le décentrement propre au style baroque et à l'écriture fuguée (décentrement qui n'en implique pas moins l'omniprésence d'un centre d'où l'on peut s'éloigner) multiplie les points de fuite proliférant au seuil de la signification, comme autant de vecteurs qui s'expérimentent dans un espace mental aux multiples dimensions, peut-être jusqu'à la saturation (Harris évoque l'image d'un « *polyphonic traffic* »). L'excentricité, le fait d'être hors du centre, n'est-elle pas l'interprétation en termes sémiotiques et dynamiques d'une expérience de l'extase, de la dépersonnalisation, bref, l'expérience de l'état de conscience modifié que défend Harris ?

Y a-t-il un *medium* artistique au travers duquel la fugue réalise pleinement son potentiel, c'est-à-dire son effet ? D'un point de vue poïétique, nous avons vu que les principes de la fugue permettaient à tous les arts d'inventer de nouvelles formes : à ce niveau nous ne pouvons donc pas répondre à la question. Mais pour ce qui est du niveau de l'expérience, à partir des nouvelles réponses qui ont émergé, nous pouvons à présent aller plus loin et comparer les *mediums* artistiques. Si l'on considère, à partir de l'exemple musical, que l'expérience de la fugue inclut comme caractéristique nécessaire une crise perceptuelle, une confusion ou une impression de vertige, comme l'affirment Harris mais également Monelle et Bauret, alors il est évident que la peinture n'obtient

pas l'effet escompté. Klee affirme : « La peinture polyphonique est en ce sens supérieure à la musique que le temporel y est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore »[390]. Dans sa bouche, la comparaison joue en faveur de l'art pictural, au nom justement d'une exigence d'intelligibilité de la polyphonie. De même, le linguiste Marvin Bram, qui vante les potentialités polyphoniques du langage verbal, affirme la supériorité du visuel sur le sonore :

> « Of course printing is a perfectly adequate medium for presenting « the polyphony of simultaneous voices ». It is a better medium, in fact, than the phonograph. **The ear is easily confused** as word-clusters flow by, where the eye can scan and take its own time »[391].

Bram met en avant la question du temps de lecture de l'œuvre pour affirmer la supériorité du visuel, parce que l'on peut « prendre son temps ». **Mais la contrainte du temps n'est-elle pas justement l'essence du musical, ainsi que la problématique même de la fugue : le temps qui fuit et qui *nous échappe* ?** Ainsi, certes la simultanéité est plus intelligible à l'œil qu'à l'oreille, puisqu'il est un seuil physiologique de perception auditive où les figures musicales superposées se fondent et deviennent indifférenciées (le « sujet » alors peut disparaître dans la texture contrapuntique). Mais **l'expérience de la fugue n'est-elle pas justement ce jeu de cache-cache, un jeu de masques, de disparition et de surgissement ?** Alors, si l'on considère que la fugue doit projeter l'expérimentateur dans un état de confusion afin de provoquer une réorganisation de la stratégie cognitive (c'est l'idée de « dissonance cognitive »), force est de constater que la fugue picturale manque son effet. Pour la peinture, la métaphore de la fugue présente un intérêt formel incontestable (du point de vue de la construction et de la notion de rythme

[390] Cité dans l'article de M. Baumgartner, « Du « rythme structural » à la configuration « polyphonique ». Une introduction aux recherches de Paul Klee sur la peinture et la musique », *Paul Klee, Polyphonies*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2011, p.80.
[391] Marvin Bram, « The art of fugue », *Semiotica* : Journal of the International Association for Semiotic Studies, 141-1/4, 2002. pp.73-97.

pictural) et elle a joué en outre un rôle primordial dans la naissance de l'« abstraction ». Mais la fugue picturale ne présente pas la même force persuasive et cognitive que la musique, qui peut agir de manière quasi-immédiate sur nos structures profondes.

Puisque nous décrivons ici la fugue comme un changement d'état qui se produirait au niveau de l'expérience, observons l'extension que subit presque contre son gré la théorie esthétique de Cazaban, où la « loi de l'équi-antagonisme des tendances contradictoires »[392], qu'il décrit au niveau « immanent » de l'œuvre, se retrouve au niveau « esthésique »[393] :

> « Les lois mêmes de la perception semblent orientées de manière à assurer l'équilibre contradictoire de l'espace et du temps musicaux et, éventuellement, **à corriger** dans une certaine mesure les tentatives trop manifestes de transgresser la contradiction. Ainsi, **l'acuité de l'oreille (comme celle de l'esprit) s'améliore dans un contexte répétitif : la perception devient de plus en plus fine et commence à prendre en compte les détails, les différences subtiles qu'elle aurait ignorées dans un autre contexte**. A l'inverse, en présence d'une structure excessivement variée, l'écoute parvient à composer un plan plus général, à s'élever à un niveau supérieur où la variation n'est plus aussi pertinente et n'a plus, par conséquent, la même signification. L'individualisation des éléments reçoit, dans une telle situation, le statut d'un accident d'une portée limitée »[394].

On peut observer que les spéculations de Harris concordent avec cette théorie. En effet, la structure rituelle de la fugue (« *fugal ritual* ») génère un contexte répétitif qui, suite à un renversement de la stratégie cognitive, entraine une modification de la qualité, de la

[392] Rappel : il s'agit de la conjonction contradictoire des vecteurs « espace » et « temps » (définis comme *tendances à* l'identification ou à la diversification) portés par les éléments de l'œuvre (certains éléments pouvant être porteurs successivement des deux vecteurs opposés). Voir partie 2.
[393] Ce sont les termes du modèle tripartite de sémiologie musicale établi par Molino et Nattiez dans les années 1970 : niveaux « poïétique », « immanent » (ou « neutre »), « esthésique ».
[394] Costin Cazaban, 2000 : 79.

quantité et de l'acuité des perceptions : il y a alors

> « an unusual, dissociated form of processing in which **response set has been suspended without a corresponding loss of vigilance, allowing consciousness of a greater amount of perceptual information** »[395].

On peut remarquer que la théorie de Cazaban n'évoque pas ce levier que représente la « crise perceptuelle » chez Harris, mais plutôt une continuité dans le changement. Alors que Harris affirme l'existence d'un seuil où tout bascule (admettant ainsi une discontinuité d'états qui pourra être valorisée), Cazaban envisage une transformation plus graduelle (la perception s'affine progressivement : « de plus en plus », « commence à »). Ainsi Cazaban parle de « processus psychiques compensateurs »[396], tandis que Harris semble postuler l'existence de fonctions cognitives agissant à plusieurs niveaux.

Par ailleurs, si Cazaban entend limiter la portée de sa théorie d'esthétique musicale au niveau immanent de l'œuvre, de telles remarques outrepassent cet objectif - ce qui montre les limites du modèle tripartite qui postule que l'on peut clairement séparer les trois niveaux. En effet, Cazaban montre que les lois du niveau « esthésique » rejoignent celles du niveau « neutre » : la loi de l'antagonisme inéluctable, qui garantit la qualité d'une œuvre (liée à la valeur d'esthéticité qu'il cherche à définir), est aussi la condition d'une expérience d'écoute particulièrement esthétique et gratifiante. À « œuvre réussie », expérience réussie ? Y a-t-il une sorte de mouvement parallèle entre le dynamisme de l'œuvre et sa perception, une sorte de *mimesis* perceptuelle ?

---

[395] Citation tirée du résumé de la thèse de Harris, en accès libre depuis la Spectrum Library en ligne (université Concordia).

[396] « Dans le cas d'une musique qui évoluerait ostensiblement sous le signe de l'identification, du même, de la répétition, il se produit une compensation psychologique par l'affinement de l'acuité auditive, de l'esprit analytique : nous percevons des différences, des initiatives hétérogénéisantes, réelles ou imaginaires, essentielles ou anecdotiques, que nous n'aurions pas perçues autrement. En dernier recours, le psychique de l'auditeur fait appel au temps banal comme élément de différenciation ». Cazaban, 2000 : 69.

Cazaban note, dans le cas des œuvres « organiques »[397], une coïncidence entre la « logique d'essence platonicienne » du compositeur (au niveau « poïétique ») et « la logique de l'œuvre qui potentialise l'identification et actualise l'hétérogénéisation » (au niveau « neutre »). Et du fait de cette coïncidence, qui selon Cazaban nous paraît naturelle, « **l'auditeur devient lui aussi partie de l'œuvre, car il assume logiquement la même configuration des dynamismes** ». La conjonction contradictoire assure donc également « l'ouverture, le riche non conditionnement de l'auditeur »[398], à l'image du « libre non conditionnement de l'artiste » que nous avions déjà mentionné. Il apparaît donc que s'il est utile, au cours de l'analyse, de séparer les niveaux, dans le cas de la fugue au moins (en tant qu'œuvre organique), il paraît tout aussi pertinent, à un certain stade de l'analyse, de réunir les trois niveaux pour considérer la relation esthétique même : ce dialogue dynamique, cette co-création de l'expérience par un échange réciproque entre le compositeur et l'œuvre d'une part, l'œuvre et l'auditeur qui la (re)crée de l'autre.

Revenons à la thèse de Lee Mark Harris. Après avoir posé l'existence d'états de fugue positifs induits par l'expérience musicale, il développe les implications éthiques de ces spéculations. Tout d'abord, il faut voir que les caractéristiques de l'état décrit (précarité, dépersonnalisation, lâcher-prise) s'opposent à celles qui dominent dans le langage verbal (contrôle, dualisme, conditionnement) : dès lors, l'état de fugue est valorisé parce qu'il est un « *non-linguistic state of consciousness* » (289) dans un monde où la rationalité verbale limite la créativité, selon Harris. Alors que le langage verbal procède à partir d'un code déjà constitué et que la pensée duale nous sépare du monde tout en imposant notre mode de relation à lui, l'expérience musicale, en tant que

[397] Cazaban adopte ici la distinction établie par Adorno entre « œuvre organique » et « œuvre critique ».
[398] C. Cazaban, « Le temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre oeuvre critique ».

processus d'immersion et de participation, relève d'une forme de connaissance et de découverte au travers de l'expérience personnelle (« *full immersion in the procedural quest for embodied self-knowledge* » : 269), une sorte de transformation de soi par soi-même. En outre, nous avons vu que l'état de fugue s'oppose à un certain dualisme : sujet et objet de perception échangent au sein d'un « champ transactionnel » commun (« *transactional field* »). Harris favorise les concepts d'indétermination, de flexibilité et de dialogisme. Aussi y-a-t-il une sorte d'effacement temporaire du « soi » (« *self* ») défini comme : « *those higher-level memory constructs - including language - that mediate one's reactions to the world, and dominate processes of environmental monitoring and perception* »[399]. L'abandon (temporaire) de ces structures habituelles du sujet a une valeur éthique fondée sur le postulat que ces structures empêchent le sujet de développer des comportements adéquats pour faire face aux évènements déroutants[400] de la vie.

La modalité fuguée, qui selon Harris représente une discipline attentionnelle (« *attentional discipline* »), favorise l'autonomie fonctionnelle, la recherche de voies de réintégration et de réorganisation, après une crise (déstabilisation). Ainsi ces états de fugue s'opposent aux troubles pathologiques de la fugue qui s'expliquent par un manque d'intégration et de flexibilité. En outre Harris affirme, et c'est là le point nodal de son argumentation, que la discipline exercée au travers de l'expérience musicale peut être mobilisée par la suite en dehors de ce contexte : il postule l'existence d'une phase « post-rituelle » de répercussion de l'expérience esthétique dans le quotidien.

> « if the ritual event serves to heighten awareness of the complex dynamic quality of the present moment through a temporary suspension of the « self » and its conditioned structures, then **the ultimate effect is an extension of this modality**

[399] Résumé de la thèse de Harris (source : OAI) : voir annexe musique.
[400] L'intérêt de la fugue selon Harris semble consister en l'expérience de la déroute : « quand on est dérouté, l'esprit commence plus ou moins à suivre un état non logique » (Hofstadter, *GEB*, chapitre sur le Zen et le dualisme, 1985, p.281).

beyond the « control » environment of the ritual setting » (278).

Cette transposition repose sur une capacité procédurale à remobiliser cette modalité, de manière consciente et auto-induite, en l'absence du contexte initial (« *aesthetic ritual practices* »). Pour développer cet outil, Harris propose de promouvoir des programmes qui permettent de pratiquer cette technique : « *are there not grounds for promoting programs designed to make dissociative technique a cornerstone of a person's repertoire of life strategies ?* » (Harris : 264). Selon Harris, c'est à travers la promotion de cette valeur fonctionnelle que la fugue réalisera pleinement son potentiel (p.114).

Les implications éthiques de cette thèse relèvent également, nous l'avons déjà mentionné, de la critique plus ou moins explicite de l'*ethos* culturel de notre temps : Harris examine le statut du langage et les effets (néfastes, selon lui) de la pensée dualiste. En outre, il oppose les bienfaits de la musique de Bach aux effets de certaines musiques actuelles, qui font bassement appel aux automatismes émotionnels, générant un maximum de réponses à partir d'un stimulus très pauvre :

> « In contrast to a widespread ritual objective of maximal arousal in an environment of low information achieved by means of redundancy and receptor abuse, we are putting forward a practice that strives for low arousal in a setting of high information and heightened sensory acuity » (286).

Ici la spécificité de la fugue, au regard des bénéfices que l'on peut obtenir de toute expérience musicale, apparaît clairement : du fait d'une certaine concentration des moyens musicaux mis en œuvre, la modalité fuguée donne lieu à une expérience riche, subtile, et donc noble (conséquence également de l'écriture de type contrapuntique, caractérisée par « *a high degree of simultaneity and perceptual ambiguity* » : 296).

L'hypothèse de Harris concernant l'existence d'une faculté musicale et positive de dissociation est confirmée par la littérature musicologique française la plus récente :

Jean-Luc Leroy parle de la possibilité, pour l'auditeur, d'adopter une « posture fractionnée » qui lui permet d'« ouvrir simultanément plusieurs espaces de la pensée ». Comme dans le modèle de Harris, c'est un état précaire, instable, mais qui peut être mobilisé à tout moment, selon les besoins :

> « Cette scission de l'espace de la pensée peut être établie, modulée ou supprimée instantanément selon les besoins, autrement dit l'individu peut à tout moment ouvrir ou fermer ces espaces et régler leurs rapports. La posture fractionnée permet ainsi un jeu subtil entre ce qui est comme mis « en veille », c'est-à-dire pris en charge par des automatismes dont le niveau de conscience peut être plus ou moins réglé, et ce qui est pleinement investi par le sujet, et aussi quant à la relation plus ou moins perméable entre ces dits espaces. Par ailleurs, le développement par l'exercice de cette faculté permet l'investissement simultané du sujet dans plusieurs de ces espaces pour des tâches nécessitant une attention soutenue, comme de suivre une polyphonie à deux, trois, quatre voix par exemple, ce qui suppose autant d'espaces simultanément investis »[401].

Chez Leroy, c'est l'existence d'un « mécanisme projectif » qui permet l'élaboration subjective de la forme musicale au cours de l'activité d'écoute : l'individu peut « investir tout profil [dynamique] sans distinction de niveaux et permuter librement de niveau à niveau pour élaborer la forme musicale correspondant à son vécu du moment ». L'optique théorique de la « posture fractionnée » est tout à fait apte à rendre compte des conduites musicales requises par les musiques polyphoniques, polyrythmiques ou contrapuntiques, où il s'agit de jouer avec les relations entre les différents espaces « afin de pouvoir au mieux à la fois **intégrer** chaque ligne comme **autonome** et l'ensemble des lignes comme **unifiées** » (Leroy, 2003 : 164). Ici, les trajectoires de fugues dessinent un

[401] Jean-Luc Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, l'Harmattan, 2003, p.162.

espace mental investi par le sujet et l'expérience de la fugue révèle le sujet comme esprit musicien. Dineen Murray, qui adresse la question de l'espace musical, de la forme musicale et du sujet comme potentiel, affirme la singularité du mode d'appréhension fugué : « **Thinking fugally** is a niche in **the topography of the musical mind**, a **mental attribute** or **mode of perception** priori to concretion. The fugue elides an otherwise discrete priori-posteriori distinction »[402].

Quels sont les apports de la thèse de Harris pour notre propre enquête ? Harris entend étudier un « *bio-social field of cognitive-emotional transaction* » (296). Ainsi l'originalité de sa démarche est d'œuvrer en direction d'une collaboration fertile entre les sciences humaines et les sciences expérimentales[403] : s'il s'agit d'affronter l'interface cruciale entre le culturel et le naturel, la musique est un domaine d'investigation tout à fait privilégié. La contribution des sciences cognitives ne conduit pas nécessairement à une naturalisation du fait esthétique : il est une posture intermédiaire entre nature et culture où aucune n'efface l'une au profit de l'autre. Par ailleurs, n'y-a-t-il pas un certain réductionnisme inverse dans les théories philosophiques de l'« œuvre réussie » (Cazaban) et dans les théories qui attribuent un sens à l'œuvre *in abstracto,* sans prendre en compte les réalités particulières et les enjeux de l'expérience musicale ? Le niveau cognitif ici engagé ne se limite ni au biologique (qui décrirait le fait esthétique en termes d'anatomie du cerveau, de physiologie, de neurobiologie), ni au représentationnel strict (reposant sur les facultés de langage, mémoire, raisonnement, jugement). Le modèle

[402] Dineen Murray, « Fugue, Space, Noise, and Form », 2004, p.52. Le « thinking fugally » est décrit du point de vue du compositeur : « the ability to hold a fugue subject frozen in the mind while simultaneously projecting several realizations under varying constraints » et du point de vue de l'auditeur : « The fugal subject, then, determines a precondition for a fugal experience – the ability to hold a set of tones in our mind as a distinct entity, even though these may not necessarily be linked to one definitive or finished musical work ».

[403] Dans la perspective décrite par V. Bergeron et D. Lopes : « Aesthetic theory and aesthetic science : prospects for integration ». *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. Oxford University Press, New York, 2012. pp.63-79.

cognitiviste de Harris étudie les processus et états de la conscience. Il entend se positionner par rapport au constat d'une crise de la pensée rationaliste classique, puisqu'il permet d'affronter les impensés du sujet d'expérience et les phénomènes souterrains (*ce qui échappe* au sujet conscient), à propos desquels la fugue, nous l'avons montré, a beaucoup à nous apprendre.

Ainsi cette perspective vient compléter d'autres descriptions et permet de ne pas limiter l'analyse et la description du fait musical à la sémiotique ou à la sémantique musicales. Elle représente un complément aux perspectives unilatérales adoptées par l'analyse structurale (qui postule que le *sens* de l'œuvre est tout entier contenu dans la trace matérielle de celle-ci, la partition) ou par la sociologie de la musique (où ce sont les facteurs culturels qui expliquent l'œuvre). C'est l'étude de la conjonction entre nature *et* culture qui permet de rendre compte au mieux de la diversité des réponses esthétiques face à la fugue : cette diversité repose sur un positionnement vis-à-vis de critères esthétiques (appréciation liée à des normes culturelles et musicales), mais elle dépend également de la mobilisation, ou non, de facultés musicales qui permettent de mettre en marche des processus cognitifs particuliers. Ceux-ci peuvent être également mobilisés lors d'expériences ordinaires. Ainsi, on montre que l'étude des conduites d'écoute musicale contribue à une meilleure compréhension de la psychologie du sujet.

Outre le caractère spéculatif de l'argumentation de Harris, revendiqué par l'auteur même, cette thèse pose un certain nombre de questions fondamentales qui, touchant aux liens entre art et éthique, sont autant de polémiques déclenchées. Harris adopte-t-il une vision instrumentale de la fugue[404] et de l'art ? Oui, puisque la fugue musicale serait un

[404] Deux exemples différents d'instrumentalisation du modèle de la fugue : la modalité fuguée de l'écriture (« fugal writing ») comme éthique journalistique permettant de traiter un sujet en présentant l'échiquier idéologique et la coexistence de points de vue opposés (Ruth Skilbeck) ; les expériences de « contrapuntal radio » de Glenn Gould. Dans ces deux exemples, s'il est évident que la musicologie perd son objet, par contre, la fugue et la musique comme idéal converti en modalité pratique engage la sphère éthique. Par ailleurs, le transfert d'un modèle artistique à la technique journalistique (sphère de l'information) révèle

outil. Cependant, la valeur fonctionnelle de l'art ne préside pas à la création, puisque nous « utilisons » des œuvres déjà existantes. La création n'est donc pas assujettie à une idéologie, mais en revanche le fait d'envisager la fugue comme un outil suppose une éthique à la base de cette valorisation : l'utilisation d'un « outil » est *orientée vers un but*. Ainsi, l'œuvre ne sert aucun contenu idéologique (à supposer que la musique le puisse), mais elle révèle l'idéologie, ou l'éthique, de celui qui la considère comme un outil : par exemple, Harris valorise la fugue parce que selon lui, les états de fugue induits par l'écoute musicale et les procédures cognitives mises en acte dans l'expérience musicale de la fugue bénéficient au sujet humain dans ses interactions quotidiennes.

La thèse de Harris montre bien que les discours sur la musique révèlent au moins autant (sinon davantage) le portrait de celui qui parle, et les préoccupations d'une époque, qu'une conception abstraite et générale de la fugue musicale. D'ailleurs, on peut remarquer que les mots employés par Harris dans la description des bienfaits de la fugue (« *flexibility* », « *adaptation* », « *creativity* », « *communicative style* ») sont tout à fait symptomatiques de notre époque. Cette thèse ne porte-t-elle pas la marque du paradoxe de nos sociétés contemporaines « où chaque individu est confronté à une contradiction entre l'idéologie de la réalisation de soi-même et l'injonction à obéir à des normes précises : être adaptable, flexible, mobile et performant »[405] ? Dis-moi quelle est ta fugue, je te dirai qui tu es…

Récapitulons les enjeux : affirmer que l'art n'est pas déterminé par autre chose que ses problématiques propres n'empêche pas d'admettre le pouvoir transformateur de l'art, comme le fait Harris (inspiré par Glenn Gould) *en replaçant le sujet humain au cœur de la question artistique*, ainsi que le conseille Leroy. A la fin de son ouvrage *Vers*

---

bien l'idéal de pluralisme (qui est plus ou moins réel) caractéristique des sociétés hypermédiatiques. Voir Skilbeck 2010, 2008 ; et *Glenn Gould. Variations, by himself and his friends*, McGreevy, 1983.

[405] Vincent de Gaulejac, « L'injonction d'être sujet dans la société hypermoderne : la psychanalyse et l'idéologie de la réalisation de soi-même », *Revue française de psychanalyse* vol. 75 n°4, 2011.

une épistémologie des savoirs musicaux, Leroy affirme que le musical est non seulement un « modèle temporel » mais aussi un outil (cela paraît évident si l'on observe les conduites interactives entre la mère et l'enfant). Ainsi :

> « dans une tout autre perspective, on comprend l'enjeu socio-politique du contrôle de ces modèles (enjeu déjà clairement posé par Platon) en tant que destinés à *in-former* l'individu, c'est-à-dire, concrètement, à modeler ses comportements individuels et sociaux » (Leroy, 2003 : 188).

Alors la musique est une *praxis* au sens de Sartre (« faire et ce faisant se faire ») : c'est ce que Leroy appelle la « fonction médiatrice » du musical (qui est aussi le postulat de la musicothérapie). Nous avons montré que la fugue est un exemple paradigmatique du musical qui *in-forme* le sujet, puisqu'elle questionne la mise en forme même comme faculté subjective.

Bilan de la troisième partie

Extension du domaine de la fugue : l'écoute musicale, une *poéthique* de la relation ?

Nous l'avons vu, le film choral « fait des plis » selon Guy Astic, qui parle de la « préséance du narratif **sur un mode appuyé de la relation** » :

> « Tout finit par se tenir, par être relaté, c'est sans doute aussi pourquoi le film choral **projette le spectateur en foyer d'échos, susceptible de raccorder les trajets divers, de relier les images** qui se mettent à parler autrement suivant les circuits empruntés ou les contacts établis » (Astic : 126).

On a ici une esquisse de théorie de la réception affirmant le rôle actif du spectateur dans la (re)création de l'œuvre, qui en appelle à la notion d'engagement : « Visionner un film choral, c'est **se rendre disponible à** un réseau, à un cinéma interconnectif s'appuyant sur un montage d'histoires et de temps hétérogènes et liés ». D'une part, le réseau et l'interconnexion renvoient à une éthique de la relation esthétique : visionner un film choral, tout comme écouter une fugue, suppose de (re)mettre en relation les éléments disparates de l'œuvre. D'autre part, la métaphore du pli renvoie à l'espace. Le vécu temporel de la musique a tendance à éclipser la notion d'espace, qui est très mal appréhendée du point de vue de la musicologie. Or nous voulons réaffirmer l'importance de la dimension spatiale dans la fugue. Si la fugue est une musique plissée[406], **l'acte de fugue relève du mode d'action du pli : aussi bien dé-pli (développement ou épanouissement d'un sujet) que re-pli (disparition, fuite ou appauvrissement du sujet)**.

[406] Comme le suggère Jean Vion-Dury dans son article « Musique et mémoire : plis et replis de la pensée », *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Solal (éditeur), Marseille, 2007.

L'*espace* de la fugue est un espace social (fugue du sujet dans le monde), mais aussi un espace mental, qui se construit et se parcourt au fil de l'expérience de l'œuvre. Ainsi nous avons pu dire que la polyphonie littéraire n'était véritable que dans l'acte de lecture, c'est-à-dire dans l'espace mental du lecteur configuré par l'œuvre. Plus particulièrement, les plis de l'œuvre fuguée sont à l'image des plis du sujet musical, et l'enveloppement de ce dernier dans une texture contrapuntique renvoie à l'enveloppement du sujet dans le monde. En outre, nous suggérons une projection de l'espace de l'œuvre à l'espace de la relation esthétique. La fugue apparaît alors comme une *poéthique* de la relation, parce que l'espace de l'œuvre s'offre comme arène pour une expérience fuguée de l'œuvre. C'est avant tout la notion d'espace qui permet de penser la relation esthétique comme une transaction, sur la base d'une projection mimétique entre la forme construite et la forme perçue, où compositeur et auditeur se rejoignent, à travers l'œuvre, dans des espaces transitoires et des dynamiques mouvantes, à l'image de la forme fugue. L'espace est le support de l'unité du sujet et de l'œuvre (homogénéisation, intégration) que le vécu temporel met à l'épreuve (hétérogénéisation, désintégration) : *tempus fugit*... Le temps fuit mais l'expérience, elle, fugue : elle reflète notre volonté ordonnatrice. La musicologue Patricia Carpenter nous invite à ne pas essentialiser la notion d'espace :

> « Space has to do with the external world, but it is better understood as **a kind of activity** than a being of some sort. It is the name we give to the gradual differenciation of the world of the not-I from that of the I, **the room we make for things to be, and the way we articulate and order those things** as they become part of the external world »[407].

C'est donc à l'aune de l'espace que nous mesurons notre rapport au monde extérieur

[407] Patricia Carpenter, « Aspects of Musical Space » : *Explorations in music, the arts, and ideas. Essays in honor of Leonard B. Meyer*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1988, p.343.

mais aussi, affirmons-nous, à soi-même, en fonction du degré de déliaison et de disjonction que l'image d'un soi unifié peut supporter. L'espace renvoie à des rapports d'ordre éthique, ainsi qu'aux problématiques de la représentation et donc de l'identité. Effectivement nous avons pu mesurer dans cette étude combien la question de l'identité était au cœur de la fugue, mais aussi combien l'émergence même de cette question participait d'une certaine identité de la modernité artistique, qui se décline en des modernités plurielles dans lesquelles la fugue joue un rôle plus ou moins important.

Revenons à la question de l'impact de l'art. Puisqu'il exerce une influence, il a une portée éthique (ou morale). Considérons les réflexions de ce personnage de roman :

> « La musique éveille le temps, elle nous éveille à la jouissance la plus raffinée du temps…elle éveille… et dans cette mesure même elle est morale. **L'art est moral dans la mesure où il éveille. Mais, quoi, lorsqu'il fait le contraire ? Lorsqu'il engourdit, endort, contrebalance l'activité et le progrès ?** Cela aussi, la musique le peut, elle sait à merveille exercer l'influence des stupéfiants. Une influence diabolique, messieurs. La drogue est du diable, car elle entraîne la léthargie, la stagnation, l'inactivité, la passivité, l'asservissement… Il y a quelque chose d'inquiétant dans la musique, messieurs. Je maintiens qu'elle est d'une nature ambiguë. Je ne vais pas trop loin en la qualifiant de politiquement suspecte »[408].

La musique, capable du meilleur comme du pire (dans le cas de musiques guerrières ou abrutissantes), entretient des liens multiples avec la société et avec l'homme, que l'on doit considérer comme être culturel mais aussi naturel. Dans le prolongement des propositions de Lee Mark Harris, on pourrait aller jusqu'à se demander : à supposer que les bienfaits de l'écoute fuguée soient attestés, certains troubles ne pourraient-ils pas être atténués, à terme, par l'écoute de fugues musicales ? Peut-on, par la musique, recouvrer

[408] Thomas Mann, *La montagne magique*, cité par T.Picard, *Musique et littérature* p.283.

certaines facultés humaines innées mais qui peuvent être partiellement inhibées ? L'apprentissage et l'exercice de conduites d'écoute musicales peuvent-ils *in-former* de nouvelles stratégies d'intégration, sur les plans cognitif et émotionnel ? Cela revient à questionner la valeur du postulat musicothérapeutique. Finalement, c'est peut-être la dimension même d'*écoute* qui prendrait une dimension éthique, et il est à parier qu'évidemment la musique[409] aurait, à ce titre, un grand rôle à jouer.

Le musicologue croate Ivo Supičić affirme que, si le rôle de la musique est noble[410] en ce qu'elle peut servir l'humain, et qu'il est nécessaire de reconnaître son pouvoir, il n'est pas aisé d'aborder les liens entre l'art et l'éthique :

> « Sa mission principale sociale et humaine est de contribuer à l'humanisation et à la personnalisation de la société et de l'homme (…) Bien que la tâche soit difficile, il faut absolument qu'il y ait quelqu'un qui s'y adonne : en suscitant les problèmes qui concernent les rapports entre l'art et l'éthique, on risque toujours, il est vrai, de s'attirer tout le monde contre soi… »[411]

Etudier les liens entre l'art et l'éthique suppose d'admettre des liens d'influence *réciproque* entre l'art et la société, alors que généralement on considère de manière unilatérale que c'est la société qui détermine l'art (l'art est alors le reflet des valeurs de la société) : on peut opposer cette perspective, courante en sociologie de l'art (qui étudie l'organisation de la société pour rendre compte des conditions de l'art), à la vision transformative, qui postule que l'art peut transformer la société. Par exemple, le

---

[409] Et la fugue en particulier, comme le suggère le livre d'Anne Cadier : *L'écoute de l'analyste et la musique baroque.* L'Harmattan, 1999. L'idée principale, poétisée tout au long de ce livre, est que « la fugue représente un paradigme éclairant pour se figurer les mouvements psychiques dans l'espace du préconscient », p.245. Le modèle du contrepoint et de la fugue figure ce travail sous-terrain des représentations et des désirs qui pourront accéder, ou non, à la conscience.

[410] C'est aussi le point de vue de Hindemith : « music has the power to direct our entire existence toward nobleness » ; « Bach's musical ethos is his most valuable bequest ». *Johann Sebastian Bach*, Greenwood Press, Inc., 1978, p.43 et 44.

[411] *Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique*, Ivo Supičić, Zagreb : Institut de Musicologie, Académie de Musique, 1971, p.67.

compositeur anglais Cyril Scott montre que si l'on peut affirmer que l'expérience esthétique rejaillit sur le sujet individuel, en outre l'impact de la musique se répercute à plus grande échelle, et en l'occurrence pas seulement à l'échelle de la société. En effet dans son livre *La musique : son influence secrète à travers les âges,* Cyril Scott développe et illustre l'idée selon laquelle le déclin de toutes les civilisations avait été précédé d'une forme de déclin de sa musique. Il admet une « loi des correspondances » qui dit : « dans la musique comme dans la vie ». Ainsi dans la partie consacrée à la musique européenne, il affirme que l'apparition du canon a apporté une « souplesse dans les échanges et dans les relations humaines », le canon étant basé sur un procédé de « libre-échange » entre les voix. Quant à la fugue, qui a pris naissance dans ces formes canoniques ayant permis selon lui de développer l'intellect, elle a entrainé les facultés de raisonnement de la pensée, ce qui selon Scotte a favorisé notamment l'avènement de la Réforme :

> « sous son influence, on vit en peu de temps les facultés de raisonnement de la pensée se développer dans les directions les plus variées. Le grand public ne se contenta plus d'accepter les yeux fermés les abus du clergé ou tel article de foi que la tradition avait colporté ; il se mit à découvrir les lacunes que présentaient certaines argumentations ; il souleva des objections sur certains points de doctrine, et c'est ainsi que petit à petit la Réforme, le protestantisme et un certain nombre d'autres mouvements religieux virent le jour »[412].

Cyril Scott pousse ici à l'extrême les conséquences d'une implication éthique des pouvoirs de la musique. Si l'on suit son raisonnement, non seulement l'écoute d'une fugue met en œuvre certaines stratégies cognitives et des états de conscience particuliers (c'est la perspective de Harris, qui considère les *états* de fugue), mais en outre, cet impact

[412] Cyril Scott, *La musique : son influence secrète à travers les âges,* 5ème Ed. De la Baconnière, 1984, pp.217-218. La citation est plus longue en annexe, dans le « Florilège de citations ».

sur l'individu façonnerait le caractère de l'homme et le cours de l'histoire humaine.

La fugue comme *poéthique* de la relation, et la posture épistémologique corrélative (relativité des concepts d'objet et de sujet), nous invitent à considérer les échanges entre arts et sociétés non pas comme une détermination à sens unique mais d'une manière plus nuancée et complexe, comme un enchevêtrement d'influences réciproques[413] ou comme des processus d'échanges dans l'espace transactionnel des formes symboliques.

Dans la perspective de la néo-dissociation illustrée par Harris, l'état de fugue (« *fugue state* ») est une expérience dissociative positive de rencontre avec l'altérité au sein des structures cognitives du sujet (« *a feeling of alterity* », 113 ; « *ecstatic time, the space of otherness* », 114). Cette expérience renvoie donc à la figure de l'inconnu, de l'étranger en nous-mêmes, qui est aussi reconnaissance de l'étrangeté moderne, comme le montre Kristeva au début d'un texte où elle évoque la fugue de Bach d'une manière qui n'est pas sans résonner avec les enjeux de notre problématique :

> « S'évader de sa haine et de son fardeau, les **fuir** non par le nivellement et l'oubli, mais **par la reprise *harmonieuse* des différences qu'elle suppose et propage**. *Toccatas et Fugues* : les pièces de Bach évoquent à mes oreilles le sens que je voudrais moderne de l'étrangeté reconnue et poignante, *parce que* soulevée, soulagée, disséminée, inscrite dans un jeu neuf en formation, sans but, sans borne, sans fin. Etrangeté à peine effleurée et qui, déjà, s'éloigne »[414].

Harris souligne également la précarité de l'état de fugue : mais c'est justement du fait de

---

[413] Nous sommes ici placés dans une situation similaire à celle qu'affronte Weber sur la question de la causalité historique entre la Réforme et le système économique capitaliste : « pas question de vouloir remplacer une interprétation causale unilatéralement « matérialiste » de la culture et de l'histoire par une interprétation causale tout aussi unilatéralement spiritualiste. Toutes deux sont également possibles, mais toutes deux servent également peu la vérité historique » (Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* Gallimard, 2003, p.253-254). On est d'ailleurs tenté, considérant la thèse de Cyril Scott, d'introduire la musique, voire la fugue, comme médiateur entre « une interprétation causale unilatéralement matérialiste et une interprétation tout aussi unilatéralement spiritualiste ».

[414] Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, 1988, p.11.

son caractère fugitif et instable que la modalité fuguée est valorisée (« *the state is highly fragile (…) it is ultimately this precariousness that may well hold the key to the modality's greatest utility* » : 113), puisque le « sujet » moderne doit être « flexible », adaptable. Pour Kristeva, l'investissement éthique dans la figure de l'autre implique un seuil à franchir, frontière vers l'étrangeté où règnent l'incertitude et l'indétermination, qui sont peut-être le substrat de l'expérience moderne et l'enjeu même de la fugue dans sa dimension cognitive et épistémologique : voir que quelque chose « fuit » ou « s'échappe » ne revient-il pas à dire que cela *nous* échappe ?

Rappelons l'affirmation de Walker Percy : « *The primary business of art is cognitive* ». Dire que la fugue est une métaphore de la métaphore ou une allégorie de l'écoute semble confirmer la conviction de Stephano Lupasco qui affirme que l'art n'est pas un moyen de connaissance mais plutôt le contraire, à savoir « la connaissance de la connaissance »[415] - ce qui confère une *valeur* inhérente à l'expérience esthétique, par-delà son apparente gratuité et l'autonomie proclamée de la sphère artistique. L'art de la fugue, dans la mesure où il met à l'épreuve notre sentiment de soi et notre rapport au monde en interrogeant ce que *reconnaître*, *faire sens* et *faire sujet* veulent dire, n'implique-t-il pas une épistémologie[416] de fugue ? Peut-être s'agit-il plutôt d'une fugue de l'épistémologie qui affirmerait, par expérience, l'impossibilité d'une connaissance valable pour tous, de manière générale et définitive. Alors le sujet moderne confronté à cette aporie se tourne vers le « soi » comme source d'espoir d'une connaissance. Si la fugue comme (con)quête du sujet par lui-même témoigne de l'aspiration de l'homme à se saisir ou à se comprendre lui-même, néanmoins cette conquête, qui est à la fois poursuite et fuite, implique des « épisodes » s'opposant à cette volonté : « C'est de cet équilibre

[415] Cazaban, 2000 : 49.

[416] « épistémologie » au sens large : « C'est essentiellement l'étude critique des principes, des hypothèses et des résultats des diverses sciences, destinée à déterminer leur origine logique (non psychologique), leur valeur et leur portée objective ». *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, André Lalande, PUF 2006, p.293.

entre la connaissance de soi et l'ignorance de soi que naît le libre arbitre »[417]. Hofstadter affirme là une forme d'impensé du sujet, que nous avons voulu mettre à jour en affirmant la différence au sein de la fugue, trop souvent considéré comme une forme musicale stable, fondée sur la répétition.

Par ailleurs, « se comprendre soi-même » apparaît comme le contrepoint psychologique du « agir par soi-même » qui s'exprime dans l'acte physique de fuguer : si la fugue fait le pont entre l'art et la vie, c'est parce qu'il existe des réalités intermédiaires, que nous pouvons conceptualiser à travers un *continuum psycho-physique de la fugue*, adossé à un *continuum de la subjectivité de/en fugue* allant de l'aliénation à la liberté. Il est presque temps de conclure mais avant cela, illustrons les avancées de notre recherche et les enjeux de cette troisième partie par un schéma :

[417] Hofstadter, *GEB, Les brins d'une guirlande éternelle*, InterEditions, 1985, p.804.

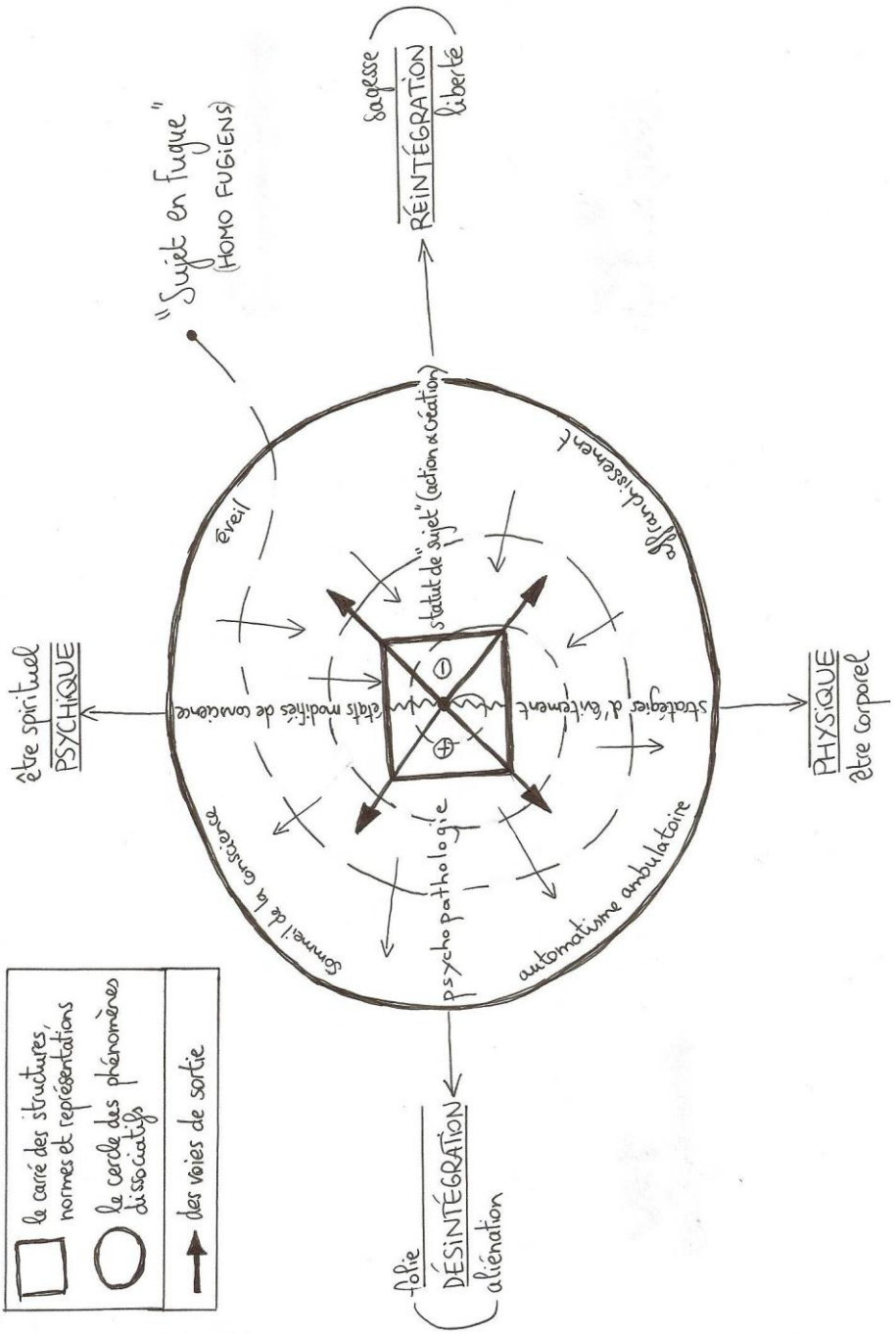


Fig.19 *Continuums de fugues ou « sortir du système »*[418] *:*
entre disparition et affirmation du sujet

[418] L'expression est employée par D. Hofstadter dans *GEB, Les brins d'une guirlande éternelle*. « Sortir du système » : à l'aide des schémas de réponse, en tant que méthode pour résoudre des contradictions, en lien avec le théorème de Gödel, la non-programmatibilité, etc. Pour une présentation générale, voir p.42-44.

Nous avons voulu, par ce schéma, montrer qu'il est possible de dépasser la posture objectivante qui réduirait « la fugue » soit à son statut d'œuvre (objet artistique soumis à une analyse formaliste), soit aux sens commun et psychopathologique du mot « fugue ». Au contraire, ce schéma fait apparaître la complexité du concept de fugue, formalisée par la combinaison de *deux continuums de fugue* qui vont d'une part des manifestations physiques aux manifestations psychiques (continuum psycho-physique), et d'autre part de la pathologie de fugue à une signification positive de la fugue (continuum de l'axiologie du sujet). Ces deux continuums qui se croisent dessinent un repère à deux dimensions permettant de situer les phénomènes de fugue selon différentes configurations au sein de ces polarités dans lesquelles tout phénomène de fugue s'insère.

Les quatre flèches qui sortent du carré central symbolisent la fugue comme mouvement « hors de » (sortie, fuite, départ) : contrairement au canon musical, la fugue c'est la possibilité de « sortir du système » (différence, émancipation). Fuir l'emprisonnement, l'automatisme, c'est aussi *se fuir*, pour le meilleur et pour le pire (la fugue comme prise de risque). Ce carré des structures représente la fixité des normes, des représentations et des habitudes : parfois le sujet ressent le besoin d'explorer l'au-delà de la frontière pour se sentir sujet, pour exister en tant que sujet. L'au-delà renvoie à l'expérience dissociative, à la déstabilisation du sujet, ou tout simplement à l'expérience de l'autre, de l'ailleurs, de l'inconnu.

Les autres flèches, plus petites, formalisent deux trajectoires opposées. Quand elles sont orientées vers l'intérieur, elles signalent la possibilité du retour, « réintégration » ou « retour à soi » après la déroute (le « *come to oneself* » de Rudnicki). Du côté gauche par contre, les flèches sont toutes tournées vers l'extérieur : cela signe la « désintégration », l'éloignement et, à terme, la perte du centre, c'est-à-dire la disparition du sujet sans retour. De ce côté, le carré central représente donc les structures nécessaires

(positives) du sujet : en sortir conduit à la destruction du sujet (c'est à l'extrémité gauche du continuum, la fugue psychopathologique).

La spirale en pointillés symbolise la signification positive de la fugue par rapport à la fuite : il y a une continuité dans le sujet par-delà les discontinuités de l'existence, l'oubli momentané de soi et les phénomènes dissociatifs, qui sont autant de prises de risque que de possibilités d'enrichissement. Cette ligne trace le *sens* de l'existence singulière : sentiment de soi (devenir sujet en s'éprouvant comme tel) mais aussi direction singulière donnée à l'existence (le sujet de fugue, agent créateur, ne veut pas se laisser enfermer dans les déterminismes). Ainsi le sujet en fugue réussit à maintenir une identité : c'est une identité nomade et aventureuse, caractéristique d'une subjectivité fuguée, celle d'un sujet *en fugue, Homo Fugiens*.

Il s'agit bien évidemment d'une vision très schématique. S'il n'est pas toujours évident d'identifier les « systèmes » tant le sujet humain est pris dans un enchevêtrement de déterminations, en outre, en quitter un peut signifier s'enfermer dans un autre – ce qui prouve l'insaisissable horizon de la liberté. Néanmoins, ce schéma présente selon nous trois avantages principaux. Tout d'abord, il permet d'accéder à une vision globale de la fugue, synthétique parce qu'elle intègre non pas des caractéristiques techniques ou formelles, mais des composantes dynamiques (sortie, retour, mouvements centrifuge de l'intégration ou centripète de la désintégration). De plus, on visualise la polarisation éthique : à gauche la fugue est négative, à droite elle est valorisée. Au milieu, toutes sortes de symbolismes et de valeurs peuvent être envisagés. Enfin, ce schéma dépasse l'opposition entre l'art et la vie, ce qui rend compte d'une vision complexe du sujet et de la fugue, à même de répondre à une conception dynamique (à la fois structurée et fuyante) de l'existence humaine.

Nous montrons ainsi que l'axiologie de la fugue s'adosse à une axiologie du

sujet : selon la valeur, la capacité ou le pouvoir que l'on accorde au sujet, sur les plans psychologique et social, on a un sens positif, esthétique, de la fugue, ou un sens négatif, fixé par l'horizon psychopathologique et plus proche du sens que nous avons voulu donner à la fuite comme ré-action (qui signale le fait de subir quelque chose et non pas de créer et d'agir).

Conclusion

Au terme de cette étude où nous pensons avoir montré l'importance du paradigme de la fugue tant pour l'art (la musique, l'histoire des arts et l'esthétique comparée), que pour la réflexion sur l'homme en général, le moment est venu de retracer notre cheminement et d'affirmer nos conclusions. Si « la fugue » nous force à admettre quelque chose, c'est bien que notre conception de la musique, « du musical », est trop étroite. A tel point que l'on sous-estime souvent l'importance de modalités dynamiques de nature musicale, ou de qualités musicales, dans le cadre d'une science de l'homme - bien que paradoxalement on reconnaisse volontiers le caractère particulier de cet art mystérieux dont les effets sur l'homme n'étaient pas ignorés des philosophes de la Grèce antique.

Tout d'abord, dans notre relecture du fait musical de l'émergence de la fugue, nous avons montré que la notion de « sujet » était intrinsèquement liée à ce que nous appelons aujourd'hui les « épisodes » (ou « divertissements »), ces moments qui jalonnent la fugue et qui consistent à *espacer* les retours du sujet pour permettre non seulement un jeu de fragmentation du sujet mais aussi l'introduction d'éléments ponctuels qui lui *semblent étrangers*. Ainsi dans la fugue, d'une part tout n'est pas *entièrement* tiré du « sujet », comme on a tendance à l'affirmer un peu trop facilement en mettant en avant le principe d'imitation, et d'autre part, ce n'est pas la régularité (au double sens de périodicité et de règle, qui régissent le canon musical) qui la caractérise, mais plutôt son mouvement incessant et sa variation continue (dynamisme qui peut aussi caractériser l'existence humaine). Alors que le principe d'imitation exprime une volonté

ordonnatrice et totalisante, la fugue s'est affirmée comme la recherche et la création d'*une forme* conçue comme un processus subjectif où s'introduisent la différence et la perte. Puisque le devenir subjectif de la forme s'oppose à l'idée d'une forme fixe et prédéterminée, le sujet de fugue, qui porte l'unité de l'œuvre, est aussi ce qui mine sa prétention totalisante. Autrement dit, la fugue poursuit l'unité de la forme tout en la fuyant, parce qu'elle s'appuie sur le mouvement de fuite d'un sujet.

Ainsi nous avons ainsi montré que le discours traditionnel sur la fugue musicale ne permettait pas d'en saisir les enjeux profonds. Il s'attachait presque exclusivement à mettre en avant les procédés qui en faisaient un modèle d'unité fondée sur un sujet destiné à être imité, c'est-à-dire simplement répété et non *lié / délié à lui-même* (rapport transitif à soi). C'est ce que l'on retenait de la fugue, parce que l'on s'attachait à ces aspects liés au plaisir que l'on éprouve toujours à re-connaître. Or, dans les espaces laissés vacants entre les répliques de ce chant séducteur, dans ces « épisodes », ces îlots de liberté conçus pour faire oublier momentanément le sujet afin de provoquer un effet de surprise et du plaisir au moment de son retour, il se passe quelque chose. C'est à ce quelque chose que nous nous sommes intéressée.

Dans la première partie de cette étude, nous avons d'une part pris la mesure de la portée prototypique de la fugue au regard du développement historique de l'art musical européen. Nous avons montré que la genèse du « sujet » de fugue participe de la naissance d'une pensée musicale de la pièce comme forme d'ensemble - œuvre. D'autre part, à travers la tension entre la contrainte et la liberté qui œuvre au cœur de la fugue en tant que forme subjective, nous avons postulé sa dimension archétypale au regard de toute démarche artistique tout en médiatisant un premier rapport analogique entre sujet musical et sujet humain. En outre, nous avons affirmé que l'émergence de la fugue musicale participe de l'épanouissement d'une nouvelle conception de l'individu :

l'institution du « sujet de fugue » musical rejoint la genèse du « sujet moderne », dans une convergence philosophique et musicale qui n'est pas seulement historique mais aussi esthétique. Ainsi, il y a une sorte de « boucle étrange »[419] (pour reprendre l'expression de Douglas Hofstadter, qui conceptualise l'émergence de la conscience) qui permet d'affirmer une autofondation réciproque de l'œuvre d'art et du sujet humain.

L'innovation de la fugue ne réside pas dans la fixité de la forme : la non prédétermination de celle-ci révèle un sujet conscient des potentialités offertes à son devenir mais aussi conscient de son incomplétude, de son caractère insaisissable parce qu'instable, fragmenté et multiple. D'une certaine manière, cette conception du subjectivisme musical préfigure la formulation de l'inconscient : la fugue affirme qu'il y a quelque chose qui échappe à la volonté totalisante de la forme, autrement dit, qu'il y a toujours quelque chose qui travaille en-deçà et qui échappe au sujet conscient. En effet, ces « épisodes » musicaux négligés par le discours traditionnel ont bénéficié dans la troisième partie, d'un éclairage psychologique : la notion d'« état », psychique, de fugue (*fugue states*) dit, au-delà du comportement physique de fuite, l'expérience de la perte du sentiment de soi (amnésie identitaire ou oubli de soi), lorsque le sujet *subit* des épisodes dits « dissociatifs ». Ainsi en musique comme dans la vie, le sujet expérimente l'autre en lui-même. Les arts de la fugue nous ont ouverts des portes pour accéder à une interprétation psychologique et sociale d'un sujet *en fugue*.

C'est également en confrontant la définition musicale traditionnelle de la fugue à d'autres formes d'expressions artistiques que nous avons pu, dans une deuxième partie consacrée à un essai d'esthétique comparée, montrer combien la fugue relève de l'unité mais aussi, et peut-être surtout, combien le sentiment d'unité naît de l'expérience de la

[419] Hofstadter définit le concept ainsi : « interaction entre des niveaux dans laquelle le niveau supérieur redescend vers le niveau inférieur et l'influence tout en étant lui-même en même temps déterminé par le niveau inférieur ». Par conséquent l'expression recoupe en partie le concept de récursivité, qui peut être mobilisé pour envisager les liens complexes de fertilisation entre l'art et la vie. *GEB*, 1985, p.799.

disjonction, déconstruction ou discontinuité. Nous nous sommes alors intéressée à diverses mises en œuvre littéraires de la fugue, à travers la question de la voix narrative. Nous avons notamment pu confronter l'art de la fugue chez Ishiguro, où l'autoréflexion d'un sujet solitaire a montré certaines apories de la subjectivité (évitement et déni d'une réalité objective caractérisent une dérive, corrélative, de la fugue comme « art du soi »), à la pratique fuguée de l'écriture chez Laporte, où la fugue questionne le soi de l'œuvre à travers la réflexivité du langage.

L'examen de différentes modalités de *subjectivités* « *de fugue* », dans des domaines extra-musicaux, a éclairé l'impensé du discours musicologique traditionnel concernant le sujet et l'unité poétique de l'œuvre. En particulier, les procédés de discontinuité narrative, rupture de focalisation, espacement et écart ménagés entre des éléments de l'œuvre, ainsi que l'idée de la disjonction ou non-coïncidence de l'œuvre à elle-même, ont émergé. Ainsi nous avons montré qu'il y a, dans le sujet comme dans la forme, de la liaison mais aussi de la déliaison, ce qui a confirmé, en retour, l'importance des « épisodes » dans la fugue musicale, comme caractéristique de cette forme particulière - *forme subjective* littéralement *en fugue*, qui s'affirme tout en se fuyant, qui fait retour sur elle-même tout en se variant. Par ailleurs, la problématique de la voix narrative, qui suivait un questionnement sur la fugue comme art de la réflexion, a illustré certains enjeux de la fugue et du sujet comme *rapport à soi*, certes, mais aussi comme *intersubjectivité* (la poursuite de l'autonomie subjective implique également un engagement communicationnel) - nous guidant vers la problématique éthique de notre troisième partie.

De nouvelles hypothèses ont relancé le questionnement à l'issue de la deuxième partie. D'une part, la réflexivité comme mécanisme fugué fondamental dans la pratique artistique de la fugue a suscité un intérêt pour les phénomènes liés à la conscience

humaine. L'autre idée importante de la deuxième partie concerne l'antique question des figures de relation entre l'un et le multiple, qui est apparue alors que nous admettions deux dispositifs de fugue opposés : d'un côté la voix narrative relevant du sujet collectif tendant vers l'unité, de l'autre la voix d'un sujet unique qui se pluralise. Cette problématique de l'un et du multiple s'est ramifiée, dans la troisième partie, selon une problématique psychologique (à travers la dérive psychopathologique de la fugue, qui conduit à la mise en doute de l'unité de la conscience humaine), ainsi qu'en une problématique sociale (problématisation de l'existence humaine, être individuel et être-ensemble, par le biais de la fugue). Autour des enjeux d'intégration et de dissociation, la perspective éthique a été introduite, dans le but de médiatiser la relation entre le sujet et le monde (ici réside la portée critique du *passage à l'acte de fugue*), puis entre l'œuvre et le sujet (perspective éthique de l'écoute musicale).

Mais qui est ce « je » qui s'énonce comme une unité et qui pourtant s'expérimente pluriel et changeant, au point que parfois, dans les « épisodes » d'une fugue, le sujet *ne se reconnaît pas* ? C'est dans la troisième partie que nous avons introduit la problématique de la pathologie de fugue, qui participe d'une nouvelle appréciation du sujet : la fugue ne relève plus ici de la *performance artistique* du sujet humain au travers d'une activité socialement valorisée (l'art), mais de *ce qui échappe au sujet* et à la conscience, peut-être jusque dans son expérience quotidienne. A partir d'une présentation de la problématique médicale de la fugue et de la notion d'« états » de fugue (*fugue states*), nous avons repris l'enquête littéraire pour nous demander dans quelle mesure la littérature éclaire ces nouveaux enjeux soulevés par la fugue telle que problématisée dans le discours psychiatrique. Nous avons pu observer une certaine ambiguïté axiologique : la frontière est perméable entre la lucidité et la folie, entre la réalité et le rêve, et c'est parfois « le fou » qui est plus sain que « la normale ». Ainsi,

l'hypothèse de la fugue comme « art du soi » prend ici une signification existentielle, qui s'inscrit en faux contre la dénomination d'une psychopathologie dite « fugue ». En revanche, elle est conforme à l'usage artistique qui la valorise et elle rejoint également le sens commun, qui veut que le fait de fuguer n'est pas forcément pathologique. Ceci nous a invité à envisager les diverses conditions qui font que les « états de fugue » peuvent être stigmatisés (psychopathologie de fugue) ou au contraire valorisés (notamment quand ils sont induits par la musique, dans la perspective de Harris). Cette bipolarisation invite à un peu plus de nuance. Les idées défendues par les théoriciens de la néo-dissociation en faveur d'un continuum des états de conscience nous ont inspirés à établir un continuum des phénomènes de fugue (artistiques et psycho-sociaux) et des états de fugue (pathologiques et créatifs).

Ainsi nous sommes passés, dans la dernière partie, d'une signification du sujet comme opérateur de la forme (le sujet comme fonction subjective, organisatrice du texte et à l'origine du *sens* de l'œuvre - hypothèse posée dans la partie 1 et testée dans la partie 2) au sujet comme figure culturelle (portée représentative de *Homo Fugiens*) : c'est le *devenir subjectif* de la fugue qui fait le pont entre la forme artistique et la forme de l'existence. A travers la fugue, nous avons pu éclairer certaines problématiques existentielles et psychologiques qui sont le substrat de l'expérience humaine. Si la subjectivité est un mécanisme mais aussi un vécu, le sujet, lui, est un agent qui se veut créateur et peut-être avant tout créateur de lui-même et de sa propre vie. C'est ainsi que l'*art de la fugue* comme *art du soi* rejoint l'*art de vivre.*

Dans la première partie, nous avions postulé un mécanisme projectif à l'origine d'une institution réciproque de l'œuvre d'art et du sujet humain, qui confère une portée symbolique à la fugue : à travers la lecture fuguée d'un sonnet, nous avions montré qu'il y a par un procédé poétique de *mise en fugue*, poétisation du « soi » dans / de l'œuvre, à

l'image du sujet humain - la mise en œuvre du devenir présentant un sujet multiple qui s'oppose à la permanence de l'être (idée philosophique qui a pour analogue musical les procédures d'imitation canonique). Dans la troisième partie, nous avons complété cette analogie par le mouvement inverse : c'est alors la vie qui s'inspire de l'art. En effet nous avons montré que dans certains romans, la fugue permet de problématiser non seulement la mise en forme du roman, selon certains procédés ou principes littéraires, mais aussi la trajectoire de vie d'un personnage. Nous avons illustré certains enjeux de la fugue conçue une métaphore de l'existence. En effet la vision existentielle de la fugue problématise conjointement les questions de l'autonomie subjective et de l'intersubjectivité : c'est ainsi que le paradigme de la fugue éclaire *les sens* de la vie - signification du roman comme de l'existence, direction à donner (poursuite), mais surtout sensation (fuite) puisque la dynamique de fugue d'un sujet singulier naît du rythme propre au dépli de chaque existence individuelle. Les romans discutés dans la troisième partie ont illustré l'aspiration de l'homme à dépasser la fuite perpétuelle (comme ré-action à l'environnement et/ou à l'action corrosive du temps) au profit d'une affirmation répétée de la possible rencontre avec soi (objectif de la quête de soi). Ainsi, si le sujet de fugue n'est pas toujours maître de ses actions et de ses représentations, il peut *donner forme* à sa vie : composer sa vie comme on compose une fugue. Ceci peut signaler la soumission à une injonction éthique (celle de faire de sa vie une œuvre d'art unique et originale), ou bien l'adhésion au mouvement fugué de la vie comme un certain art de vivre, suggéré dans le dernier exemple littéraire de notre corpus, *La folle allure*.

L'examen de ces différentes figures de relation entre l'art et la vie visaient à tester notre hypothèse principale, selon laquelle la question artistique de la « forme fugue » éclaire les enjeux de l'existence humaine et, à l'inverse, la problématique sociale et psychologique de la fugue permet d'éclairer les enjeux cognitifs liés à l'expérience

musicale. Ainsi, la fugue conçue comme une forme qui fait le pont entre l'art et la vie permet de réunifier de multiples dimensions « sujet ». N'est-ce pas la notion même de « sujet » qui fait le lien entre la fugue artistique et la fugue dans la vie ? Au-delà de l'homonymie que l'on peut observer et qui a inspiré notre problématique du « *sujet* de fugue », nous avons décrit une sorte d'*homo-poïesis* fondée sur des problématiques esthétiques communes, comme source de l'institution historique de la fugue artistique et d'une conception moderne de l'individu (la valeur d'esthéticité de l'œuvre résonnant avec cette « valeur sujet » que la modernité confère à l'individu désormais voué à se fonder lui-même, comme la forme fugue, parce qu'il ne peut plus se définir de manière stable et univoque en fonction d'une référence extérieure). Ceci a justifié notre prise en compte des dimensions extra-musicales du « sujet », en lien avec divers phénomènes de fugue. La description de la fugue musicale en termes d'états ou de stratégies cognitives, en fin de parcours, a consolidé notre rapprochement entre l'expérience esthétique (conduites d'écoute musicale de la fugue) et certains enjeux de l'expérience quotidienne.

Pour résumer, l'unité de la fugue est à l'image de l'unité d'une vie, faite de convergences et de divergences, de continuité et de ruptures, d'effort vers (volonté) et d'accueil de (réceptivité). L'espace de la fugue est un espace psychique et un espace social, tous deux configurés par les trajectoires singulières (et donc largement imprévisibles) d'une subjectivité en fugue - voire d'une fugue de la subjectivité. Les espaces de fugue sont des zones de négociation entre le soi et le monde, entre le je et le nous, les lieux d'un dialogue entre un intérieur et un extérieur qui questionne l'identité du sujet. Nous suggérons que la fugue ouvre alors vers une théorie *musicale* du sujet. Mais la fugue est aussi une forme symbolique, qui représente ce qui s'échappe dans des directions inattendues (une des facettes du vécu subjectif) mais aussi cet effort porté par le sujet pour rassembler les fragments épars, qui exprime son désir d'unité et de

cohérence. Dans sa nature paradoxale, la fugue apparaît ici comme une figure positive de l'errance, qui répond de l'ouverture et de la créativité du sujet humain vis-à-vis de son environnement.

Ainsi, pour récapituler les contributions de notre étude, nous pensons avons validé la portée heuristique de la fugue à plusieurs niveaux. D'une part, la fugue renvoie à une période formative de la musique européenne : la relecture du fait musical de la fugue nous a permis de souligner des enjeux de la forme musicale relativement peu étudiés et que nous regroupons sous l'idée de subjectivisme musical, qui donne la part belle aux *vides* comme aux *pleins* du « sujet ». Cette description formelle de la fugue (et non formaliste, puisque nous affirmons qu'il y a quelque chose qui échappe au sujet et à la forme, qui ne sont pas conçus comme des unités closes sur elles-mêmes) a été confrontée aux enjeux cognitifs liés à l'expérience musicale. Cela représente, nous l'espérons, une contribution à la discipline musicologique et une direction pour des recherches futures.

Par ailleurs, nous avons prouvé notre hypothèse de la fugue comme « art de soi », en montrant que la fugue repose une réflexion des éléments constitutifs de l'œuvre dans un rapport interne de l'œuvre à son soi, qui correspond au fait, pour le sujet / agent, de se prendre lui-même pour sujet / objet afin de « se lier à lui-même », comme l'écrit Rousseau à propos du sujet de fugue musical. Cependant, nous avons montré que la problématique du « soi » impliquait aussi de délier et de disjoindre. L'étude de la fonction réflexive, fondamentale dans le concept de fugue, nous a permis d'ancrer une lecture unifiée des différentes révolutions artistiques dans laquelle l'idée de fugue joue un rôle premier. Ainsi, l'analyse des migrations transartistiques de la fugue a prouvé la portée heuristique de la fugue comme outil pour penser et expérimenter la (re)définition

d'un champ unifié d'analyse de l'art, au-delà des disciplines particulières.

De plus, le paradigme de la fugue comme « art du soi » a confirmé sa valeur heuristique en termes d'anthropologie de notre propre culture. Considérant la portée archétypale de la fugue au regard de la démarche artistique ainsi que la prégnance de ce paradigme dans notre culture, il est possible d'affirmer que la fugue participe de la construction d'une identité moderne européenne, de l'expérimentation (esthétique et existentielle) et de la conceptualisation d'une subjectivité *en fugue*. Sur ces bases, il est possible de redéfinir le rôle de l'art, les *sens* de la pratique artistique et la nature des liens entre l'art et la société, dans une vision unifiée de l'existence et du sujet modernes.

Enfin, notre problématique s'est révélée fertile pour la réflexion méthodologique et épistémologique en sciences humaines. La portée potentiellement unifiante *du musical* et la diversité des domaines engagés rejoignent une tendance actuelle vers la reconfiguration des champs scientifiques. En effet le projet transdisciplinaire ne va pas sans une pratique de la pluridisciplinarité et de l'interdisciplinarité. Ainsi le paradigme de la fugue nous invite à envisager de nouveaux modes de relation et de communication entre les disciplines et les savoirs, qui permettraient d'appréhender l'homme comme une réalité multidimensionnelle mais surtout relationnelle. Étudier le sujet sans le réduire à la fixité que lui impose sa relation à l'objet, ou *penser le sujet en mouvement* : se questionner sur la fugue revient à considérer les multiples *sens* des relations qui peuplent le monde. C'est ici que la portée heuristique de la fugue est la plus éclairante.

Nous avons pu observer, notamment à travers nos exemples littéraires, qu'il y a non pas *une* subjectivité *de* fugue mais *des* subjectivités *en* fugue (le pluriel ne marquant pas la diversité des mediums artistiques mais plutôt un continuum de l'expression fuguée). Ainsi nous avons pu mesurer combien en réalité, il n'y a pas « la fugue » mais

plutôt « des » fugues, c'est-à-dire différents phénomènes de fugue, que nous conceptualisons sous la forme de *continuums*. De plus si dans l'art, il y a plusieurs réalisations musicales possibles à partir d'un même sujet de fugue, dans la vie, il y a au moins autant de fugues que de sujets. Ainsi l'idée d'une définition unique de « la fugue » renvoie à l'effort d'une volonté théorique qui révèle, comme nous l'avons vu, les préconditions du discours théorique davantage que l'ontologie, subjective, de la fugue. En effet, la fugue renvoie à l'émergence du *sens* (sens de la forme, sens des pratiques du sujet) et par là même, elle interroge la phénoménologie même du sujet. La fugue ce n'est pas la liberté, mais la libér*ation*. C'est pourquoi nous avons, au cours de cette étude, déplacé la question d'une définition de l'œuvre de fugue vers la problématisation du *sens* des *pratiques* de fugue (la fugue comme *praxis*, acte artistique ou existentiel). Nous avons décrit à plusieurs niveaux (identitaire, social, cognitif) l'idée de *processus de subjectivation par la fugue*, ce qui permet de ne pas objectiver « la fugue » mais plutôt d'envisager l'action du sujet au sein d'un ensemble plus vaste (l'œuvre ou le monde) et ainsi, de mettre en relation une grande variété de phénomènes unis par une même problématique : la fugue questionne le soi, le sujet, comme être musical.

Il ne faut donc pas voir le constat de la difficulté à fournir une définition de la fugue qui serait à la fois générale et strictement musicale comme un échec, mais plutôt comme une invitation à former le socle d'une démonstration de la portée heuristique de la musique, par le biais d'une réflexion sur la fugue, en termes de théorie du sujet. L'implication finale de notre thèse, et l'ancrage de notre recherche dans le domaine de l'esthétique, témoignent d'une conviction qu'il y a d'autres manières de penser, à travers la fugue, le sujet et l'existence humaine. La portée heuristique du paradigme de la fugue dessine de nombreuses perspectives de recherches futures. En particulier, nos conclusions convergent vers une esquisse de *théorie musicale du sujet* dont nous voudrions ici

résumer les enjeux essentiels.

Qu'est-ce qu'un sujet musical ? Le défi de la fugue est de penser le sujet non pas en *fuite réactionnelle* (action de type réflexe, ou ré-action) mais, d'une manière plus positive, exerçant sa *liberté de mouvement*. C'est ainsi l'on ouvre la théorie de la créativité au-delà du domaine de l'art *stricto sensu*. Penser les mouvements de l'existence à partir de la subjectivité *de* ou *en* fugue, ou penser l'existence subjective comme une fugue, c'est-à-dire comme un *mouvement en création* (entre dépli et repli du sujet) : c'est là l'intérêt d'une théorie musicale du sujet. Ainsi, la conceptualisation musicale du sujet humain s'oppose à l'ontologie substantielle en ce qu'elle considère le sujet comme un être temporel, dynamique, et donc potentiellement pluriel et changeant. En outre, l'ontologie musicale permet de penser le dynamisme de l'existence à plusieurs niveaux d'interactions et d'expériences du monde : une théorie musicale du sujet considère la problématique de l'intersubjectivité, de l'intégration et de l'adaptation. Ainsi, nous ne parlons pas de « la fugue » comme d'un objet séparé du sujet mais de *subjectivités de / en fugue* qui sont liées à des *processus fugués de subjectivation* : par la « fugue » (que l'on ne réduit pas au fait de « fuguer » à proprement parler), on existe en tant que sujet *dans* le monde (et non pas face au monde) - en dialogue avec lui, en négociation constante.

L'expérience de la musique, tout autant que la qualité musicale de l'expérience humaine, reposent sur une prise en considération des niveaux cognitifs et émotionnels permettant d'adresser le sujet comme une entité multidimensionnelle, naturelle *et* culturelle. Par ailleurs si la musique, et particulièrement la fugue, est un modèle de relation, comme nous l'avons observé à plusieurs niveaux (sémiotique, social, psychique, symbolique, éthique), *le musical* adresse la musicalité de l'être ensemble, qui renvoie à la qualité musicale des conduites interactives entre sujets, mais également aux processus

transactionnels entre le sujet et les objets du monde. D'autre part, *le musical* invite à une éthique de l'écoute. Celle-ci ne se limite pas à l'expérience musicale : il est une qualité d'écoute musicale que le sujet fait sienne et qui lui permet d'être *à l'écoute* du monde et de lui-même, dans une posture d'accueil et de réceptivité (les états de fugue se situent entre la conscience volontaire et l'inconscience). Enfin, une théorie musicale du sujet permet d'adresser la question du rythme, à la croisée de l'art et de l'éthique : quel rythme donner à l'existence, c'est-à-dire quelle(s) fugue(s) pour moi-sujet ?

Conformément à sa dimension paradoxale, que nous avons pu observer à plusieurs niveaux, la fugue, qui semble démontrer (voire démonter) l'illusion d'un sujet tout puissant, montre combien c'est autant par des pratiques d'*assujettissement* que par des pratiques d'*émancipation* que le sujet se constitue en tant que sujet (c'est le sens profond de l'idée de fugue comme processus de *subjectivation*). En outre finalement, nous avons montré que l'injonction à être sujet peut prendre la forme d'une injonction à poétiser son existence (la notion d'art de vivre, de nature éthique, se superposant à la problématique esthétique). A ce titre, l'étude de la fugue est pertinente : elle souligne que l'expérience humaine n'est pas proprement celle de la liberté (absolu qui ne peut être que l'horizon du sujet) mais celle d'une libération toujours à renouveler, soulignant la possibilité, pour le sujet en fuite dans le monde, de se faire sujet créateur, sujet en fugue, sujet créateur des multiples fugues qui composent son existence. C'est là l'intérêt d'étudier les manifestations de l'*Homo Fugiens* : considérer les trajectoires du sujet dans ces espaces de fugue comme autant de processus de subjectivation, de retrait et d'affirmation. Les arts de la fugue rejoignent ainsi les arts de soi dans un dialogue réciproque entre l'art et la vie, sans que l'on puisse toujours dire où s'arrête la fugue et où commence le soi tant tous deux participent de la qualité musicale, temporelle et rythmique, de l'existence.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig.1 *Genèse d'une signification musicale du mot « fugue » à partir de l'héritage latin*……..……...….p.16
Fig.2 *Deux formes verbales, deux filiations : la tension fuguée du « sujet »*…….……p.34
Fig.3 *Détransitivation grammaticale qui conduit au « sujet » ou la fugue comme transitivité à soi*……..……p.41
Fig.4 *Les évolutions de la « fugue » et l'importance du « sujet »*……..……p.69
Fig.5 *Réseau lexical allemand*……p.73
Fig.6 *La Cène* (1494-1498), Leonard de Vinci……..……p.76
Fig.7 Carl Leybold, *lithographie* (env.1825)……..……p.77
Fig.8 *Action réciproque des blocs de montage* ……p.145
Fig.9 *Fugue n°15*, W. Kandinsky (1914)….……p.161
Fig.10 *Figure-Figure*, Scott E. Kim (1975) ……p.180
Fig.11 *Trois types d'économie narrative*……..……p.185
Fig.12 *Mains se dessinant* (1948), M.C. Escher ……p.208
Fig.13 *Chasse nocturne* (*Caccia notturna*), Paolo Uccello, 1470 environ……..….p.225
Fig.14 *Fugue en rouge* (*Fuge in rot*), Paul Klee, 1921……p.226
Fig.15 *La fugue : des esthétiques de l'Un et du Multiple*……..….p.235
Fig.16 *Fugue « mineure »*……p.248
Fig.17 *Fugue*, Mikalojus Ciurlionis, 1908……..……p.260
Fig.18 *La « fugue » dans le cadre interprétatif de Rudnicki : symptôme et remède*....p.282
Fig.19 *Continuums de fugues ou « sortir du système » : entre disparition et affirmation du sujet*……..p.286

Annexe 1. *Après comme avant Bach : l'art de la fugue « dans tous ses états »*

Musique	Littérature	Peinture	Danse	Autres
1722 et **1744**. Le *Clavecin Bien Tempéré* (deux volumes), Jean Sébastien **Bach** **1738**. *Sonate K.30* en sol mineur dite « Fugue du chat », D. **Scarlatti** **1750**. *L'Art de la Fugue* **1824-1825**. *Grosse fuge* (opus 133) L. V. **Beethoven**	fugues littéraires « avant la lettre » ? **1849**. *The English Mail-Coach,* Part III : « *Dream-Fugue* » Thomas **de Quincey**	fugues picturales ?	fugues dansées ?	des comportements « de fugue » et des diagnostics de « fugue »
1908-1913. *Aperçus désagréables* n°3 : « Fugue » **1911**. *En habit de cheval* n°2 : « Fugue litanique, soigneusement et avec lenteur » n°4 : « Fugue de papier: assez modéré » **1914**. *Choses vues à droite et à gauche, sans lunettes* n°2 : « Fugue à tâtons » Erik **Satie** **1936**. *Musique pour cordes, percussions et celesta* : « Fugue » (1er mouvement) Béla **Bartók**	**1919**. James **Joyce**, « Sirens » (*Ulysses,* chap.11) : « all the eight regular parts of a *fuga per canonem* » « a fugue with all musical notations» **1925**. André **Gide** *Les Faux-monnayeurs* « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose comme *l'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature... »	**1908**. *Fugue* M. K. **Ciurlionis** **1912**. *Amorpha, Fugue en deux couleurs* (série) Fransizek **Kupka** **1914**. *Fugue n°15* Wassily **Kandinsky** **1916**. *Fuge (über ein Auferstehungsthema)* Adolf **Hölzel** **1921**. *Fuge in Rot* Paul **Klee** **1925**. *Fugue II* Joseph **Albers** **1932**. *Dux and comes* (série) E. **Wadsworth**		(sphère médico-légale) **1917**. *Composition IV* (vitraux) Theo **Van Doesburg** **1920**s. *Runenfugen,* « Fugues de runes » (mots et images) Otto **Nebel** **1928**. *Proposal for a Bach monument* (transposition de mesures musicales de fugue en objet plastique), Henri **Nouveau** **1930**. *Fuge aus der Geographie*, « fugue géographique » (chœur parlé) Ernst **Toch**

1942. *Ludus tonalis*, Paul **Hindemith** **1944**. *Les vingt regards de l'enfant Jésus* : « Par lui tout a été fait » (fugue, 6ème mvmt), Olivier **Messiaen** **1950**. *Bidule en ut* (« auto-fugue en folie »), Pierre **Schaeffer** **1950-1951**. *24 Préludes et Fugues* Dmitri **Chostakovitch** **1963**. *So you want to write a fugue ?* Glenn **Gould**	**1940**. Carson **McCullers** *The Heart is a lonely Hunter* « This book is planned according to a definite and balanced design. The form is contrapuntal throughout. Like a voice in a fugue each one of the main characters is an entirety in himself – but his personality takes on a new richness when contrasted and woven in with the other characters in the book » **1970**. *Fugue, biographie* **1973**. *Fugue, supplément* **1976**. *Fugue 3* Roger **Laporte**	**1940**. *Fugue* Charles **Sheeler** **1948**. *La fugue en jaune* Henri **Valensi** **1962**. *Fuge in Graublau* Otto **Nebel** **1971**. *Fugue* (série) William **Turnbull** **1980-1982**. *Art de la fugue* (série), Judit **Reigl**	**1941**. *La fugue en sol mineur*, Janine **Solane** **1959**. *Fugue mimique n°1* (mime / danse) Maurice **Lemaître** **1970**. *The fugue* (ballet) Twyla **Tharp** **1971**. *Grosse Fuge* (ballet) Hans Van **Manen.**	**1945**. *Todesfuge*, « Fugue de mort » (poème) Paul **Celan** **1956**. *Fugue*, bois et cordes *Fugue II*, pierre (sculptures) Barbara **Hepworth** **1959**. *Engführung*, « strette » (poème) Paul **Celan** **1997**. *Lost Highway* (film) David **Lynch**
fugues musicales	**2009**. *Fugue state* (recueil de nouvelles) Brian **Evenson**	**2003-2005**. *Fugue* (série) Louise **Bourgeois**	**2001**. *Points de fuite* Maguy **Marin** **2004**. *L'art de la fugue* (concert dansé) Christine **Jouve** **2006**. *Grosse fugue* Maguy **Marin** **2008-2011**. *Les fugues* (cirque / danse) Yoann **Bourgeois** **2011**. *L'Art de la Fugue* Yoann **Bourgeois**	**2004**. *Fugue*, acier (monument extérieur) Rico **Eastman** **2006**. *Bruc fugue* (installation et performance) Megan et Murray **McMillan**

(suite tableau)

Annexe 2. *Principales monographies sur la fugue musicale, de 1750 à 2000 : « Comment New York vola l'idée de fugue »*

	Auteur	Titre original	Type d'ouvrage	Langue	Lieu de la première parution	Pages
2000	Paul Mark Walker	*Theories of Fugue From the Age of Josquin to the Age of Bach*	étude	anglais	état de New York (Univ.of Rochester Press)	485
1981	M. Bitsch, J. Bonfils, J.-P. Holstein	*La fugue*	étude	français	Paris (Presses Universitaires de France)	127
1977	Hugo Norden	*Foundation Studies in Fugue*	ouvrage pédagogique	anglais	New York City (Crescendo Pub.)	81
	Gregory G. Butler	« Fugue and Rhetoric »	article		New Haven, Connecticut (*Journal of Music Theory*)	60
1971	Roger Bullivant	*Fugue*	ouvrage pédagogique		Londres (Hutchinson)	198
	Patricia Carpenter	*The Janus-aspect of Fugue : an essay in the Phenomenology of Musical Form*	PhD dissertation		New York City (Columbia University)	334
1966	Imogen Horsley	*Fugue : History and Practice*	ouvrages pédagogiques		New York City (Free Press)	399
	John Verrall	*Fugue and invention in theory and practice*			Californie (Pacific Books Pub.)	149
1958	Alfred Mann	*The Study of Fugue*	étude		New Jersey (Rutgers Univ. Press), Toronto (G.J.McLeod)	339
1956	A. E. F. Dickinson	*Bach's Fugal Works. With an Account of Fugue Before and After Bach*	étude		Londres (Sir Isaac Pitman & Sons)	280
1951	A. Ghislanzoni	« La Genesi storica della fuga »	étude	italien	Milan (*Rivista Musicale Italiana*)	350
	Quincy Porter	*Study of Fugal Writing*	ouvrages pédagogiques	anglais	Boston (Loomis)	NR
1948	Georges Oldroyd	*The Technique and Spirit of Fugue : an Historical Study*			Londres (Oxford Univ. Press)	220
1947	W. H. Presser	*The fugue before Bach*	PhD dissertation		état de New York (Univ.of Rochester)	NR
1938	Marcel Dupré	*Cours complet de Fugue*	ouvrages pédagogiques	français	Paris (éd. Leduc)	2vol
1933	Charles Koechlin	*Etude sur l'écriture de la fugue d'école*			Paris (éd. Max Eschig)	277

1929	C.H. Kitson	*The elements of fugal construction*		anglais	Londres (Oxford Univ. Press)	76
1923	J.M. Müller-Blattau	*Grundzüge einer Geschichte der Fuge*	étude	allemand	Kassel : Bärenreiter	140
1909	C.H. Kitson	*Studies in fugue*	ouvrages pédagogiques	anglais	Londres (Oxford : Clarendon Press)	104
1901	Théodore Dubois	*Traité de Contrepoint et de Fugue*		français	Paris (Heugel Cie)	310
	André Gedalge	*Traité de la Fugue*, Part.1 « De la fugue d'école »			Paris (Enoch & cie)	379
1898	J. S. Shedlock	« The Evolution of Fugue »	discours (+ publication)	anglais	Londres (*Royal Musical Association*)	14
1890/4	Hugo Riemann	*Katechismus der Fugen-Komposition*	ouvrages pédagogiques	allemand	Leipzig	3vol
1891	Ebenezer Prout	*Fugue*		anglais	Londres (Augener Ltd.)	258
1884	S. Jadassohn	*Lehre vom Canon und von der Fuge*		allemand	Leipzig (Breitkopf&Härtel)	214
1859	S. W. Dehn	*Lehre vom Contrapunkt, Canon und Fuge*		allemand	Berlin	NR
	E. F. Richter	*Lehrbuch der Fuge*		allemand	Leipzig	NR
1852	C. T. Weinlig	*Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge* (2ème éd. revue et aug.)		allemand	Dresden	NR
1840	Antoine Elwart	*Le contrepoint et la fugue appliqués à la composition idéale*		français	Paris (Lemoine)	NR
1835	Luigi Cherubini (et J. F. Halévy)	*Traité de contrepoint et de fugue*		français (nombreuses traductions)	Paris	NR
1825	F.- J. Fétis	*Traité du contrepoint et de la fugue* contenant l'exposé analytique des règles de la composition depuis deux jusqu'à huit parties réelles		français	Paris	2vol
1805	Anton Reicha	*Über das neue Fugensystem* supplément à 36 fugues pour le piano-forté composées d'après un nouveau système	texte théorique	allemand	Vienne	15
1802	L. A. Sabbatini	*Trattato Sopra le Fughe Musicali*	traité	italien	Venise	NR
1775	G. Martini	*Esemplare o sia saggio fondamentale prattico di contrappunto fugato*	manuel d'instruction	italien	Bologne	2vol
1753/4	F. W. Marpurg	*Abhandlung von der Fuge*	1ère monographie	allemand (fr.:1801)	Berlin	NR

NB : Il apparaît très clairement que les Etats-Unis financent la recherche et les publications depuis la fin de la seconde guerre mondiale. On peut noter en outre les rééditions d'ouvrages originellement publié en Angleterre, par le Greenwood publishing group : E. Prout [1891], reprint Greenwood Press, New York, 1969 ; A.E.F. Dickinson [1956] Greenwood Press, Wesport, Conn., 1979 ; C.H. Kitson [1926]. Réed. Greenwood Press, Westport, Conn., 1981 ; G. Oldroyd [1948], Greenwood Press, Westport, Conn., 1986.

Annexe 3.

Emergence de la fugue musicale : les grands noms (15ème-18ème)

Compositeurs & compositions	Ecrits théoriques
Europe, 1420 à 1520 environ : « école franco-flamande ». « Fuga » = titres de canon musicaux, textes profanes ou religieux. Technique du contrepoint en imitation. *Oswald von Wolkenstein* (1376/77-1445) : « Her wiert uns dürstet also sere » = « Fuga » (canon à trois voix). *Guillaume Dufay* (v. 1400-1474) : « Par droit je puis complaindre » (« **Fuga duorum temporum** »). *Johannes Ockeghem* (v. 1420-1497) : « Prenez sur moi votre exemple amoureux » (« **Fuga trium vocum** »). « Deo Gratias » = canon à 36 voix. *Josquin des Près* (1440-1521) : « Missa **ad fugam** » (Attribution incertaine). *Paul Hofhaimer* (1459-1537), organiste. *Hans Buchner* (1483-1538), organiste allemand : « **Ars fugandi** », *Fundamentbuch* (c.1525). *Adrian Willaert* (1490-1562) : (à Venise, Vicentino et Zarlino furent ses élèves) **Fuga = écriture canonique.** *Nicolas Gombert* (v.1495-v.1556) *Jacob Clemens non Papa* (v.1510/15 – 1555/56) : **Fuga = technique du « point d'imitation ».** *Auctor Lampadius* (1500 -1559) : *Compendium musices* (1537) : « **Fuga in unissono** » = **fugue canonique,** aussi des ***fugae* = fugues plus libres**. *William Byrd* (c.1543 - 1623) Les genres et styles nationaux se développent, les traditions se mélangent. L'écriture canonique côtoie des usages plus libres de l'imitation.	**1330**. *Speculum musicae*, Jacobus de Liège : « fuga ». **1475**. *Diffinitorium musicae*, Johannes Tinctoris : entrée « **fuga** ». **1555**. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Nicolò Vicentino (« **punto** »). **1558**. *Le istitutioni harmoniche*, Gioseffo Zarlino. **1563**. *Praecepta musicae poetica*, Gallus Dressler.

(suite tableau)

Le centre de l'Europe musicale se déplace en Italie où l'idée de fugue se développe au contact de la musique pour claviers et cordes. *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525/26 – 1594) *Andrea Gabrieli* (v.1533-1585) et *Giovanni Gabrieli* (1554/57-1612) à Venise. *Jan Pieterszoon Sweelinck* (1562-1621) *Jehan Titelouze* (1563-1633) *Hans Leo Hassler* (1564-1612) *Christian Erbach* (1568-1635) *Girolamo Frescobaldi* (1583-1643) *Johann Jakob Froberger* (1616-1667) **1603**. (Italie) Collection de pièces pour claviers de Giovanni Maria Trabaci : « *Ricercar primo tono con tre* **fughe** » = **ricercar à trois thèmes**. **1607**. *Tabulatur Buch*, anthologie éditée par Bernhard Schmid, à Strasbourg : « **Fugen** *(oder wie es die Italianer ennen)* » [« ***Canzoni alla francese*** »]. **1617**. Collection de vingt courtes « **Fugues** » écrites par Simon Lohet. **1624**. *Tabulatura nova* (vol.2), Samuel Scheidt. Pièces 1 à 9 : « **Fuga contraria** », 15 à 21 : « **Fuga a 4 voc.** ». *Matthias Weckmann* (1616-1674) *Dietrich Buxtehude* (1637-1707) *Johann Theile* (1646-1724) *Johann Pachelbel* (1653-1706) *Georg Friedrich Handel* (1685-1759) *Jean-Sébastien Bach* (1685 – 1750)	1581. *Dialogo della musica antica et della moderna*, Vicenzo Galilei. 1592. *Melopoeia,* Seth Calvisius. **1597**. *Plain and Easy Introduction to Practical Music,* Thomas Morley : « maintaining **a point** ». 1599, 1601. Joachim Burmeister « ***fuga*** » = **figure poétique**. **1609**. *Il Transilvano* (volume II), Girolamo Diruta : théorie de la réponse tonale. 1605, 1611. *L'Organo suonarino*, A.Banchieri. **1619**. *Syntagma musicum III*, Michael Praetorius. 1640s, It. / All. : Querelle Scacchi / Siefert. 1657-1663. *Tractatus Compositionis Augmentatus,* Christoph Bernhard. Manuscrits « Carissimi/Bertali ». 1673. *Musico prattico,* Giovanni Maria Bononcini. 1701, 1703. Dict. de mus. de Janowka et Brossard. 1708, 1732. Johann Gottfried Walther. 1713-1739 : Johann Mattheson. 1725. *Gradus ad Parnassum,* Johann Joseph Fux. 1753. *Abhandlung von* ***der fuge***, F. Marpurg. 1775. *Esemplare o sia saggio fondamentale prattico di* ***contrappunto fugato***, Giambattista Martini. 1790. *Gründliche answeisung zur komposition*, J. G. Albrechtsberger.

Annexe 4. *Théories de la fugue : un dialogue européen*

<table>
<tr><th colspan="2">France</th><th>Italie</th><th colspan="2">Allemagne</th><th>Angleterre</th><th>Autres</th></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td>du Sud</td><td>du Nord</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">1330
De Liège</td><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">1475
Tinctoris</td><td></td><td colspan="2"></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>1558
Zarlino</td><td colspan="2">1563
Dressler</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">1592
Calvisius</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>(Palestrina
Frescobaldi)</td><td></td><td>(Sweelinck)</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td><td>1597
Morley</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>1609
Diruta</td><td colspan="2"></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>1614
Banchieri</td><td colspan="2">1613
Nucius</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="3">1619
Praetorius</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>1643
Scacchi</td><td colspan="2">1645
Siefert</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">1660
Bernhard</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="3">Manuscrits Carissimi / Bertali</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td>Cercle de
Hambourg</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>1703
Brossard</td><td colspan="4">(dictionnaires)</td><td>1701
Janowka</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">1710 – 1740 :
Walther,
Mattheson,
Fux</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">1753
Marpurg</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>1775
Martini</td><td colspan="2"></td><td></td><td></td></tr>
</table>

1330 : Première attestation musicale dans un dictionnaire de musique
1753 : Première monographie consacrée à la fugue

Annexe 5. *Théories et théoriciens de la fugue musicale*

Nous présentons ici les tables des matières des trois principaux ouvrages de langue anglaise consacrés à l'histoire de la fugue musicale (il n'existe pas de travaux de cette ampleur en langue française). Nous avons répertorié les noms des théoriciens et les références des écrits théoriques qui sont cités par ces trois auteurs. Pourquoi ce « détour bibliographique » ?

« Organisation *déjà signifiante*, car le détour bibliographique désigne ici une manière stratégique de travailler le concept [de réflexion] dans sa densité historique. A travers les problèmes de source et de formation, mettre en cause une conception monographiste de l'histoire des idées ; à travers le fait de la transmission, mettre en cause la permanence de l'institution philosophique ; à travers les variations d'usage, mettre en cause le système des effets idéologiques de tout concept »
(Robert Hébert, « Introduction à l'histoire du concept de réflexion : position d'une recherche et matériaux bibliographiques ». *Philosophiques* vol.2 n°1, 1975)

Outre les multiples réflexions qui peuvent être engagées autour de l'importance accordée à tel ou tel auteur dans chacun de ces travaux (en fonction de l'orientation des discours), on pourra consulter cette annexe au cours de la lecture pour resituer les théoriciens cités.

- ***Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, P. M. Walker (2000).** 476 pages.

Part I. Fugal Theory of the Renaissance and Early Baroque

1. Fugue in the High Renaissance
   - début 14ème : *Speculum Musicae*, Livre 7, Jacobus de Liège.
   - 1472 (rédigé en) : *Terminorum musicae diffinitorium*, Johannes Tinctoris.
   - 1482 (Bologne) : *Musica practica*, Bartolomeo Ramos de Pareja.
   - 1555 (Rome) : *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Nicolò Vicentino.
   - 1558 (n.p.) pub.1573 (Venise) : *Istitutioni harmoniche*, vol.III « The art of counterpoint », Gioseffo Zarlino.
   - 1563 (ms, n.p.) : *Praecepta musicae poeticae*, Gallus Dressler.
   - 1581 (Florence) : *Dialogo della musica antica et della moderna*, Vincenzo Galilei.

2. Fugue at the end of the Renaissance : Italy and the Netherlands
   - 1586 (Venise) : *L'arte del contraponto*, Giovanni Maria Artusi.
   - 1588 (Venise) : *Il Compendio della musica*, Orazio Tigrini.
   - 1595 (Parme) : *Dialogo*, Pietro Pontio.
   - 1601 (Naples) : *Della Prattica Musica*, Scipione Cerreto.
   - 1613 (Naples) : *El melopeo y maestro*, Pietro Cerone.
   - 1562-1621 (Amsterdam) : Jan Pieterszoon Sweelinck, organiste et pédagogue néerlandais.
   - 1609 (Venise) : *Il Transilvano*, volume II, Girolamo Diruta.
   - 1614 (3ème éd, Venise) : *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Adriano Banchieri.

3. Fugue at the End of the Renaissance : Germany
   - 1592 (Erfurt) : *Melopoeia*, Seth Calvisius.
   - 1599, 1601, 1606 (Rostock) : *Hypomnematum musicae poetica* ; *Musica autoschediastike* ; *Musica poetica*, Joachim Burmeister.
   - 1613 (Neisse) : *Musices poeticae*, Johannes Nucius.
   - 1612 (Strassburg) : *Synopsis musicae novae*, Johannes Lippius.

4. German Theory during the Thirty Years War : Fugue in Latin School Music Texts
   - 1619 (Wolfenbüttel) : *Syntagma musicum* (volume III), Michael Praetorius.

- 1631 (Ingolstadt) : *Architectonice musices universalis*, Wolfgang Schonsleder.

Autres traités publiés en Allemagne entre 1610 et 1650

- 1611, 2ème éd. révisée [1596] (Frankfurt) : *Artis musicae*, Johannes Magirus.
- 1613 (Frankfurt) : *Lexicon philosophicum*, Rudloph Goclenius.
- 1624 (Berlin) : *Opusculum bipartitum*, Joachim Thuringus.
- 1930 (Berlin) : *Synopsis musica*, Johann Crüger.
- 1630 (n.p. daté) : *Encyclopaedia septem tomis distincta*, Johann Heinrich Alsted.
- 1638 (Königsberg) : *Enchiridion musicum*, Laurentius Ribovius.
- 1643 (Nuremberg) : *Musica poetica*, Johann Andreas Herbst.
- 1650 (Rome) : *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher.

Part II. The Genesis of the Modern Fugue : Italy and Germany in the Mid-17th Century

5. Italian Influence on German Fugal Theory, 1640-1680
   - 1643 (Venise) : *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*, Marco Scacchi
     (Angelo Berardi : *Miscellanea musicale.* Bologne, 1689)
   - 1645 (Danzig) : *Anticribatio musica ad avenam Schachianam*, Paul Siefert.
   - entre 1657-1663 : *Tractatus Compositionis Augmentatus*, Christoph Bernhard.

6. Instrumental Fugue and the Emergence of Fugal Structure in the Third Quarter of the 17th Century

   Théoriciens italiens
   - Les manuscrits « Carissimi/Bertali » : *Regulae Compositionis* (« Berlin ms.170 ») attribué à Giacomo Carissimi ; *Regulae compositionis* (« Vienna, ms.6273/e ») et *Instructio musicalis* attribués à Antonio Bertali.
   - 1673 (Bologne) : *Musico prattico*, Giovanni Maria Bononcini.

   Théoriciens allemands
   - 1677 (ms. daté) : *Musicalischer Schlissl*, Johann Jacob Prinner.
   - 1670 (ms. daté) : *Erste Unterricht zur Composition*, Johann Adam Reincken.

7. Invertible Counterpoint and the Hamburg Circle of Theorists
   - Matthias Weckmann (1616-1674)
   - Johann Adam Reincken (1623-1722)
   - Dieterich Buxtehude (mort en 1707)
   - Johann Theile (1646-1724)

Part III. German Fugal Theory of the Mature Baroque, 1680-1740

8. Fugal Theory, 1680-1710

   Allemagne du Nord
   - 1680 (ms. daté des années ~) : *Musicalischer Compositions Tractat*, Johann Philipp Förtsch.
   - 1691 (ms) : *Musicalisches Kunstbuch*, Johann Theile.

   Allemagne centrale
   - 1686 (Frankfurt & Leipzig) : *Musicae mathematicae*, Andreas Werckmeister.
   - 1690 (ms. daté des années ~) : *Schola phonologica*, Johann Beer.
   - 1708 (ms.) : *Praecepta der musicalischen Composition*, Johann Gottfried Walther.
   - 1703 (ms. attribution non certaine) : *Fundamenta compositionis*, Johann Kuhnau.
   - 1696, 2ème éd. (Dresden & Leipzig) : *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist* (3 vols.), Wolfgang Caspar Printz.

   Allemagne du Sud
   - 1697, 2ème éd (Ulm) : *Grundrichtiger unterricht oder vierfaches musicalisches kleeblatt*, Daniel Speer.
   - 1707 (Salzburg) : *Continuatio ad manductionem organicum*, Johann Baptist Samber.

9. Fugal Theory in German Lexicographic Texts
   - 1632 (Freiberg) : dictionnaire annexé à la 8ème éd. *Isagoge artis musicae*, Christoph Demantius.
   - Autres dictionnaires du 17ème siècle, qui reprennent les travaux de Praetorius et Demantius : ceux de Laurentius Ribovius (Königsberg, 1638), Johann Caspar Lange (Hildesheim, 1688), Daniel Speer, Johann Samuel Beyer. (Cf Table 4.1 Liste des textes des *Lateinschule*)

- 1706 (Frankfurt) : Martin Heinrich Fuhrmann.
- 1706, 1721 (Hamburg) : Friedrich Erhard Niedt.
- 1721 (Königsberg & Leipzig) : Johann Theodor Jablonski.
- 1719 (Prague) : Mauritius Vogt (écrit en latin).
- 1732 (Schwäbisch Hall) : Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer.
- 1732 (Leipzig) : *Musicalisches Lexicon*, Johann Gottfried Walther (aussi : *Praecepta der musicalischen Composition*, 1708).

Les sources du 18ème :

- 1701 (Prague) : *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Thomas Balthasar Janowka.
- 1701 (pré-édition), puis 1703 (Paris) : *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard.

10. Fugal Theory, 1710-1740 : Mattheson and Fux
    - Johann Mattheson : *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) ; « Die Canonische Anatomie » (*Critica musica I*, incluant lettres de Bokemeyer, Heinichen, Telemann, Hamburg, 1722-23) ; *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739)
    - 1717 (Erfurt) : *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*, Johann Heinrich Buttstett.
    - 1725 (Vienne) : *Gradus ad Parnassum*, Johann Joseph Fux.
    - 1717 (Hamburg) : *Musicalischer Handleitung* (édité et publié par Mattheson), Friedrich Erhard Niedt.
    - 1721 (Nuremberg) : *Academia musico-poetica bipartitum*, Franz Xaver Murschauser.

- ***The Study of Fugue*, Alfred Mann (1958).** 339 pages.

Part I. The Study of Fugue in Historical Outline

I. Texture versus Form
- Joseph Maria Müller-Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge* (1923)
- Alberto Ghislanzoni, « La Genesi storica della fuga » (*Rivista Musicale Italiana* LIII, 1951)
- Manfred Bukofzer, *Music in the baroque era*, 1947.
- S.Levarie, « Fugue and form » (*American Musicological Society*, 1941)
- D.F.Tovey, « Fugue » (*Encyclopaedia Britannica*)
- J.S.Shedlock, « The evolution of fugue » (*Proceedings of the Royal Musical Association*, 1896)
- Ebenezer Prout, *Fugue* (1891)

II. The Renaissance : Fugal Exposition

The Beginnings of Fugal Theory
- *Speculum musicae* de Jacques de Liège (1330)
- Johannes Tinctoris : *Diffinitorium musicae* (1475) ; *Liber de arte contrapuncti* (1477)
- Adam von Fulda, *Musica* (1490)
- Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica* (1482)
- Heinrich Glarean, *Dodekachordon* (1547)
- Franchino Gafori, *Practica musica* (1496)
- Pietro Aron : *Libri tres de institutione harmonica* (1516), *Il Toscanello in musica* (1523)
- Konrad Paumann, *Fundamentum organisandi* (1452)
- Johannes Buchner, *Fundamentbuch* (c.1525)

Elements of Fugal Technique : Vicentino
- *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica* (1555) de Nicola Vicentino

Establishment of Fugal Terminology : Zarlino
- *Istitutioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino
- *Melopoeia sive melodiae condendae ratio* (1592), Seth Calvisius

The Last Renaissance Theorists
- Orazio Tigrini, *Compendio della musica* (1588)
- Giovanni Maria Artusi, *Arte del contraponto* (1586)
- Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, volume II (1609)

- Fray Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía* (1565)
- Pietro Ponzio, *Raggionamenti di musica* (1588)
- Thomas Morley, *Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597)

III. The Baroque : Fugal Development

Growth of Formal Concepts

- Giovanni Coperario, *Rules for composing* (« How to Maintain a Fugue ») (c.1610)
- Johannes Nucius, *Musices poeticae praeceptiones*
- Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*
- Lodovico Zacconi, *Prattica di musica* (volume II, 1622)
- Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (volume III, 1619)

Progress of Harmonic Thought : the Sweelinck School

- Silvero Picerli, *Specchio di musica* (1630)
- Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636)
- *Tractatus compositionis augmentatus* (1650) de Christoph Bernhard
- Jacob Praetorius, disciple direct de Sweelinck ; Matthias Weckmann et Jan Adams Reinken, élèves de Praetorius.
- *Kompositionslehre*, Reinken (1670)

Re-evaluation of Fugal Terminology

- Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico* (1673)
- Angelo Berardi, *Documenti armonici* (1681)
- Henri Purcell « *Of Fuge, or Pointing* » (1694)
- Giovanni Andrea Bontempi, *Historia musica* (1695)

Reconciliation of Linear and Vertical Concepts : Rameau

- Johann Gottfried Walther (1708)
- France : Guillaume Gabriel Nivers (*Traité de la compo*, 1667) ; Salomon de Caus (*Institution harmonique*, 1615).
- Jean-Philippe Rameau, *Traité d'harmonie* (1722).

IV. The Classic Summaries

- Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique* (1703)
- *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux (1725)
- Johann Mattheson (1713, 1739)
- Friedrich Wilhelm Marpurg : *Abhandlung von der Fuge* (1753-1754)
- Johann Georg Albrechtsberger : *Gründliche Anweisung zur Komposition* (1790)
- Johann Philipp Kirnberger (élève de Bach), *Kunst des reinen Satzes* (1774)
- Giambattista Martini / Padre Martini (professeur de Johann Christian Bach et Mozart) : *Esemplare o sia saggio fondamentale prattico di contrappunto* (volume 1, 1774 ; volume 2 sur le contrepoint fugué, 1775).
- Ses élèves : Giuseppe Martini, *Arte prattica di contrappunto* (en trois parties, 1765-1772) ; Luigi Antonio Sabbatini, *Trattato sopra le fughe musicali* (1802) : Abbé Vogler, *System für den Fugenbau* (« système pour la construction des fugues »), 1811.

V. Textbook Versus History

- Joseph-François Fétis, *Traité de la fugue et du contrepoint* (1824)
- Anton Reicha, *Traité de haute composition* (1824-1826)
- Luigi Cherubini (avec J.H. Halévy), *Cours de contrepoint et de fugue*
- Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Fuge* (1859)
- Salomon Jadassohn, *Lehre vom Canon und von der Fuge* (1884)
- Theodor Weinlig, *Anleitung zur Fuge* (1845)
- Johann Anton André, *Lehrbuch der Tonsetzkunst* (1832-1842)
- Joseph Riepel *Fugen-Betrachtungen*
- Hugo Riemann, *Lehrbuch des Kontrapunkts* (1888), *Katechismus der Fuge* (1890-1891), *Geschichte der Musik-Theorie* (1898), *Grosse Kompositionslehre* (1902)
- Adolf Bernhard Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-1847)
- Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (volume III, 1855)
- Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1911)
- Charles Sanford Terry, *Bach, the Historical Approach* (1930)
- George Oldroyd, *The Technique and Spirit of the Fugue*
- Quincy Porter, *Study on Fugal Writing*

- André Gedalge, *Traité de la fugue* (1901)
- C. H. Kitson, *Studies in fugue* (1922)
- Heinrich Bellermann, *Kontrapunkt* (1862)
- Knud Jeppesen, *Counterpoint* (1931)

Part 2. The Study of Fugue in Classic Texts

- Johann Josef Fux, « Fux as Disciple of Palestrina » : *Gradus ad Parnassum.*
- Friedrich Wilhelm Marpurg, « Marpurg as Interpreter of Bach » : *Abhandlung von der Fuge*
- Johann Georg Albrechtsberger, « Albrechtsberger as Teacher of Beethoven » : *Gründliche Answeisung Zur Komposition*
- Giambattista Martini, « Martini as Mentor of a New Age » : *Esemplare*

- **« Fugue and rhetoric », Gregory G. Butler (1977)[420]**. 60 pages.

- Joannes Stomius (*Prima ad musicen instructio*, 1537)
- Anonymous de Besançon (*De musica*, après 1559)
- Gallus Dressler (1533-1585)
- Joachim Burmeister (c.1566-1629)
- Johannes Nucius (c.1556-1620)
- Henry Peacham (le fils) (c.1576-1643)
- Thomas Morley (1597)
- Francis Bacon (1561-1626)
- Charles Butler (*The Principles of Music*, 1637)
- Marin Mersenne (1588-1648)
- Athanasius Kircher (1602-1680)
- Christopher Simpson (c.1610-1669)
- Thomas Mace (*Musick's Monument*, Londres 1676)
- Roger North (*An Essay of Musicall Ayre*, MS c. 1715-1720)
- Johann Mattheson
- Wilhem Marpurg
- Luigi Antonio Sabbatini (*Trattati sopra le Fughe Musicali*, Venise 1802)
- Mignot La Voye (*Traité de musique*, Paris 1656)
- Angelo Berardi : *Arcani musicali* (Bologne, 1690), *Documenti armonici* (1687)
- Zarlino
- Johann Christoph Schmidt
- Christoph Weissenborn
- Sébastien de Brossard (Paris, 1703)
- Giovanni Bontempi (Perugia, 1695)
- Adolph Scheibe
- Moritz Vogt
- Johann Gottfried Walther
- Meinrad Spiess

[420] Principal apport :« In the three decades after the publication of Burmeister's *Musica poetica* (1606), it is largely in England that the forward impetus in the growth and evolution of musical-rhetorical application takes place », p.59. Voir aussi la note 42, p.102 : selon Butler, les preuves de l'application des figures rhétoriques aux procédures musicales en Angleterre, de la fin du 16ème au début du 18ème, n'ont été découvertes que récemment, parce l'on cherchait dans les ouvrages de rhétorique au lieu de considérer les écrits musicaux.

Annexe 6. *Terminologie selon les théoriciens : canon, fugue, sujet*

CANON (Latin) ; CANONE (Italian).
From the Greek *kanon* meaning "rule or law."

Zarlino : the rule according to which a canonic piece is realized, not the piece itself.
Also : Tigrini, Calvisius, Nucius, Crüger, Bernhard.
Sweelinck : canon and canonic technique in general.
Also : Cerreto, Cerone, Zacconi, Thuringus, Picerli, Bononcini, Förtsch, Janowka, Walther (1708), Vogt, Bokemeyer, Mattheson.
Kircher : canon and canonic technique. Distinguished from *fuga totalis* in that *canon* is notated as one voice, while all voices of *fuga totalis* are written out.
Brossard : (1) the rule according to which a canon is realized ; (2) the canon itself.
Also : Walther (1732).

FUGA (Latin, Italian and Spanish) ; FUGE (German) ; FUGUE (French).
Latin. Literally "flight or fleeing." Related to the verbs fugio, "to flee," and fugo, to put to flight or chase."

Jacobus de Lige : Latin equivalent of *chace*.
Tinctoris : canon and canonic technique.
Also : Lateinschule texts (except Schneegass and Ribovius).
Zarlino : imitative counterpoint, whether canonic or non-canonic, in which the answering voice reproduces exactly the rhythms and intervals of the preceding voice. Should not be used as a catch-all term for imitative counterpoint in general.
Dressler : imitative counterpoint in general.
Also : Galilei, Burmeister, Lippius, Nucius, Goclenius, Angleria, Thuringus, Alsted, Schonsleder, Ribovius, Herbst, Kircher, Bernhard, Janowka, Fuhrmann, Niedt, Jablonski, Majer, Vogt.
Artusi : imitative counterpoint, whether canonic or non-canonic, that is exact and that takes place at a perfect interval.
Also : Tigrini.
Calvisius : any sort of repetition of material, including imitative counterpoint, repetition of a homophonic passage, and ostinato technique.
Also : Magirus
Sweelinck : (1) imitative counterpoint in general; (2) imitative counterpoint that is exact and that takes place at a perfect interval.
Cerreto : (1) imitative counterpoint in general; (2) a theme treated imitatively.
Cerrone : imitative counterpoint in which the answering voice reproduces exactly the same intervals but not necessarily the same rhythms as the preceding voice.
Praetorius : (1) imitative counterpoint in general; (2) a piece of imitative keyboard music in strict style and featuring learned contrapuntal devices. Equivalent to the Italian *ricercar*.
Bertali : (1) an imitative composition in which one or more themes are treated with an Opening exposition followed by further statements of the theme; (2) a theme.
Pexenfelder : a synonym for *fusa* (eighth note).
Förtsch : imitative counterpoint at a perfect interval.

Also : Österreich, Brossard.

Werckmeister : imitative counterpoint that obeys certain rules with respect to mode.
Also : Mattheson, Fux.

Beer : (1) imitative counterpoint that obeys certain rules with respect to mode; (2) a fugal theme.

Walther (1708) : (1) imitative counterpoint in general; (2) a theme treated imitatively; (3) imitative counterpoint that obeys certain rules with respect to mode; (4) German equivalent of Italian *ricercar*.

Walther (1732) : (1) imitative counterpoint in general; (2) a synonym for *fusa* (eighth note).

SOGGETTO (it.), SUBJECTUM (lat), SUJET (fr)

Zarlino, Cerreto, Diruta : the pre-compositional material upon which any piece is based.

Schlonsleder : a theme treated imitatively.

Bononcini : non-canonic imitation at a perfect interval.

Brossard : (1) a long-note cantus firmus (2) a fugal theme.

Murschhauser : the original form of a fugal theme.

Fux et Mattheson (1739) : a fugal theme.

Walther (1732) : (1) a long-note cantus firmus (2) the text of a composition (3) a fugal theme.

(Extraits du Glossaire de Walker (2000), p.414, 424 et 445)

Complément :

Selon Mann, Nucius est le premier à utiliser le terme « thema ». Le « thema » de Nucius est l'équivalent du « soggetto » de Zarlino : dans le contexte du contrepoint en imitation, les deux termes désignent le matériau sur lequel l'imitation est basée.

Désigne le segment qui est porté au processus d'imitation (processus que Nucius nomme « resultatio » = echo ou réverbération, alors que Dressler et Calvisius utilisait le terme « repetitio » : pas de connotation dynamique, directement calqué de la rhétorique). Walker note que cela ne signifie pas qu'il était conscient des implications structurelles du terme davantage que ses prédécesseurs. Chez Nucius, « thema » s'applique donc aussi bien à une longue mélodie utilisée pour un canon qu'à un court sujet destiné à servir de base à un « point d'imitation ».

Ce n'est qu'un terme parmi tous les autres empruntés, réadaptés ou inventés pour désigner le matériau de base du point d'imitation. Sont donc à peu près équivalents : « initia fugae integra » (Dressler), « modulatio » (Calvisius), « affectio » (Burmeister), « clausula » = la fin, conclusion (Goclenius 1613, Thuringus 1624, Schlonsleder 1631, Herbst 1643, Kircher 1650, Beer 1690).

« Thema » est utilisé avec la même signification de « thème à imiter » dans le contexte d'une imitation non-canonique chez Praetorius, Kircher, Beer, Österreich. Fux, Walther (1732) et Mattheson (1739) désignent également ainsi le thème de la fugue.

Dans la terminologie française, à partir du 19ème siècle, le terme « sujet » s'impose comme vocabulaire spécifique à la fugue. En allemand : « subject(e) ».

La deuxième énonciation du thème de fugue : « réponse » (Rameau, Mattheson), « resolutio » (Murschhauser), « riposta » (Mattheson). « Replica » et « riposta » sont des termes utilisés de manière très lâche pour le contrepoint en imitation en général. Chez Brossard, les deux termes sont présentés comme des synonymes de « fugue ».

❖ Latin

- *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*, Félix Gaffiot. Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert.
  Hachette-Livre 2000, Paris. p.698-699 et p.1516.

fuga, ae, f. (*fugio*, cf. . φυγη ; it. *foga* > fr. *fougue*) ¶ **1** fuite, action de fuir : **fuga ab urbe turpissima** CIC. *Att.* 7, 21, 1, une fuite si honteuse loin de la ville ; **desperata fuga** CIC. *Phil.* 5, 30, fuite désespérée ; **in fugam sese dare** CIC. *Verr.* 4, 95 ; **se conferre** CIC. *Caecin.* 22 ; **se conjicere** CIC. *Cael.* 63, prendre la fuite ; **capere** CAES. *G.* 7, 26, 3 ; **petere** CAES. *G.* 2, 24, 1, prendre la fuite, chercher à fuir ; **fugae sese mandare** CAES. *G.* 2, 24, 2, chercher son salut dans la fuite ; **aliquem in fugam dare, conjicere, convertere, impellere,** mettre qqn en fuite : CAES. *G.* 5, 51, 5 ; 2, 23, 2 ; 1, 52, 6 ; CIC. *Rab. perd.* 22 ; **esse in fuga** CIC. *Att.* 7, 23, 2 ; 7, 24, être en fuite ; **fugam dare** VIRG. *En.* 12, 368, fuir [mais v. ci-après ¶ 4 VIRG. *En.* 7, 24] || **fugam facere** ► *fugere*, fuir : TER. *Eun.* 787 ; SALL. *J.* 53, 3 ; LIV. 8, 9, 12 ; ► *fugare*, mettre en fuite : LIV. 21, 5, 16 ; 21, 52, 10 ; **fugas facere** CIC. *Dom.* 67, mettre souvent en fuite ; **fugam factam esse constat** CIC. *Caecin.* 43, c'est un fait qu'il y a eu fuite) ¶ **2** fuite de qqch., action d'éviter : **laborum, dolorum** CIC. *Fin.* 1, 33, la fuite des fatigues, des douleurs, cf. CIC. *Mur.* 9 || [avec *a*] SEN. *Ep.* 121, 20 ¶ **3** exil, bannissement : CIC. *Off.* 2, 20 ; *Rep.* 1, 6 ; TAC. *An.* 14, 64 ; *H.* 5, 24 || [poét.] lieu d'exil : OV. *H.* 6, 158 ; *Pont.* 1, 2, 130 ¶ **4** course rapide : **fugam dare** VIRG. *En.* 7, 24, accélérer la course [de qqn], cf. VIRG. *En.* 1, 317 ; 4, 430 ; JUV. 8, 61 ; **fuga temporum** HOR. *O.* 3, 30, 5, la fuite des instants.
► gén. arch. *fugai* LUCR. 1, 1047.

fugiens, tis ¶ **1** part. prés. de *fugio* ¶ **2** [pris adj.] [avec gén.] **laboris** CAES. C. 1, 69, 3, qui fuit la peine || [fig.] **vinum fugiens** CIC. *Off.* 3, 91, vin qui passe ¶ **3** pris subst., = φεύγων, le défendeur : COD. JUST. 2, 59, 2.

fugio, is, ere, fugi, fugiturus (cf. φεύγω, scr. *bhujati*, al. *biegen*, an. *bow* ; fr. *fuir*).

I intr. ¶ **1** fuir, s'enfuir : **ex proello** CIC. *Fam.* 10, 4, 1 ; **a Troja** CIC. *Verr.* 4, 72, s'enfuir du combat, des environs de Troie ; **oppido** *CAES. C. 3, 29, 1, s'enfuir de la ville ; **de civitate** QUINT. 6, 1, 19 ; **ex patria** NEP. *Att.* 4, 4, s'exiler ; **Tarquinios Corintho** CIC. *Tusc.* 5, 109, s'exiler de Corinthe à Tarquinies || [fig.] se détourner de, s'éloigner de ; **omne animal appetit quaedam et fugit a quibusdam** CIC. *Nat.* 3, 33, tout être animé recherche certaines choses et en fuit certaines autres, cf. *Off.* 1, 128 || [poét.] **e corpore sanguis fugit** OV. *M.* 14, 755, le sang s'écoule du corps ; **e pratis pruina fugit** OV. *F.* 6, 730, la rosée s'enfuit des prairies ; **nisi causa morbi fugerit venis** HOR. *O.* 2, 2, 15, si le principe du mal n'a pas fui de ses veines.
¶ **2** [poét.] **a)** fuir, aller vite, passer rapidement : **rivus fugiens per gramina** VIRG. *G.* 4, 19, le ruisseau qui fuit à travers le gazon ; **fugiunt nube**s HOR. *O.* 1, 12, 30, les nuées s'enfuient ; **fugientia nomina** HOR. *S.* 1, 1, 68, l'eau fugitive ; **fugere ad puppi m colles videntur** LUCR. 4, 389, les collines semblent fuir vers la poupe (à mesure que le bateau avance) **b)** passer, s'évanouir : **fugiunt cum sanguine vires** OV. *M.* 7, 859, les forces s'enfuient avec le sang ; **fugit irreparabile tempus** VIRG. *G.* 3, 284, le temps fuit

sans retour ; **memoriane fugerit in annalibus digerendis an …** LIV. 9, 44, 4, est-ce défaillance de mémoire dans la rédaction des annales ou … [on ne sait] || passer [en parl. des fruits et du vin] : SEN. *Ep.* 12, 4 ; CIC. *Off.* 3, 91 : voir *fugiens* ¶ 2.
II tr. ¶ **1** fuir, chercher à éviter, se dérober à : **conventus hominum** CAES. *C.* 1, 19, 2, fuir les réunions nombreuses ; **conspectum multitudinis** CAES. *G.* 7, 30, 1, se dérober aux regards de la foule ; **ignominiam ac dedecus** CIC. *Rep.* 5, 6, fuir la honte et le déshonneur ; **mors fugitur** CIC. *Leg.* 1, 31, on fuit la mort ; **fugienda injuria est** CIC. *Off.* 1, 25, on doit fuir l'injustice || [avec inf.] éviter de : **an patris triumphum decorare fugiendum fuit ?** CIC. *Mur.* 11, devait-il éviter d'orner le triomphe de son père ? ; **neque enim illud fugerim dicere, ut Coelius …** CIC. de *Or.* 3, 153, par exemple, je n'hésiterais pas à dire à Coelius …, cf. CIC. *Att.* 10, 8, 5 ; *Off.* 3, 26 ; LUCR. 1, 1052 ; VIRG. *En.* 9, 200 || [avec ne] **quod in causis fugere soleo, ne tibi succedam …** CIC. de *Or.* 1, 208, ce que d'ordinaire j'évite dans les procès, à savoir de parler après toi … ¶ **2** [poét.] fuir qqn, fuir devant qqn : **lupus me fugit** HOR. *O.* 1, 22, 12, le loup fuit devant moi ; **hostem** HOR. *S.* 1, 3, 10, fuir l'ennemi || quitter pour l'exil : **patriam** VIRG. *B.* 1, 4, fuir sa patrie, cf. HOR. *O.* 1, 7, 22 ; 2, 16, 20 || échapper à, se soustraire à, éviter : **insidiatorem** HOR. *S.* 2, 5, 25, échapper au tendeur de pièges, cf. HOR. *O.* 3, 3, 16 ; 4, 16, 19 ; **judicium** HOR. *S.* 1, 4, 100, éviter un jugement ¶ **3** [fig.] échapper à = n'être point perçu, aperçu, compris, connu **a) tanta est animi tenuitas, ut fugiat aciem** CIC. *Tusc.* 1, 50, l'âme est si ténue qu'elle échappe à la vue ; **quae res ejus scientiam fugere possit ?** CIC. *Pomp.* 28, qu'est-ce qui pourrait échapper à sa connaissance ? **b)** [nom de pers. compl. direct] **res me, te, cum fugit,** cette chose m'échappe, t'échappe … = je ne sais pas cela, je ne remarque pas cela, je ne pense pas à cela : **illud quod istum fugerat** CIC. *Verr.* 5, 105, cette remarque qui avait échappé ; **haec ratio Solonem non fugerat** CIC. *Rep.* 2, 59, ce moyen n'avait pas échappé à Solon ; **illud alterum quam sit difficile, te non fugit** CIC. *Att.* 12, 42, 2, combien est difficile la seconde solution, tu ne l'ignores pas || [avec inf.] **fugit me ad te antea scribere** CIC. *Att.* 7, 18, 3, j'ai oublié de t'écrire auparavant, cf. CIC. *Att.* 5, 12, 3 ; 13, 51, 1, [avec négation et *quin* subj.] **illud te non arbitror fugere quin …** CIC. *Fam.* 8, 14, 3, tu n'ignores pas, je pense, que …
► part. fut. *fugiturus* OV. *H.* 2, 47 ; PLIN. 9, 182 ; CURT. 7, 4, 15.

fugito, as, are, avi, atum (fréq. de *fugio*) ¶ **1** intr., s'empresser de prendre la fuite : TER. *Eun.* 847 ¶ **2** tr., fuir, éviter : PL. *Poen.* 508 ; TER. *Phorm.* 835 ; CIC. *Amer.* 78 || [avec inf.] éviter de : TER. *Hec.* 776 ; LUCR. 1, 658.

fugo, as, are, avi, atum (*fuga*), tr., mettre en fuite : CIC. *Caecin.* 33 ; *Off.* 3, 112 ; CAES. *G.* 7, 68 || exiler : OV. *Pont.* 3, 5, 21 || lancer [des traits] : SIL. 2, 91.

subjectum, i, n. (*subjicio*), [gram.] sujet : CAPEL. 4, 361.

subjicio, is, ere, jeci, jectum (*sub, jacio*), tr.
I jeter, mettre sous ¶ **1** « placer dessous », **cervices securi** ¶ **2** [fig.] **a) oculis subjicere b)** « se cacher sous » ¶ **3** « mener à proximité de » ¶ **4 a)** « assujettir » **b)** « mettre sous la dépendance de » **c)** « exposer à ».
II jeter de bas en haut ¶ **1 aliquem in equum** ¶ **2 alnus se subjicit.**
III mettre à la place de ¶ **1** « se substituer » ¶ **2** « supposer » ¶ **3** « suborner » [des témoins]. **IV** mettre après ¶ **1** « ajouter » ¶ **2** « faire suivre ».
V présenter ¶ **1 libellum subjicere** ¶ **2** « rappeler » ¶ **3** « suggérer », **subjectum est** avec prop. inf.

- Exemples de constructions à partir de « fuga » : (Dicolatin en ligne) [http://www.dicolatin.com/FR/LAK/0/FUGA/index.htm]

CONFERO, FERS, FERRE, TULI, COLLATUM, tr SE IN FUGAM	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.CICERO	*(Cicéron)*
CONJICIO, IS, ERE, JECI, JECTUM, tr ALIQUEM IN FUGAM	mettre en fuite quelqu'un
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
CONJICIO, IS, ERE, JECI, JECTUM, tr SE IN FUGAM	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.CICERO	*(Cicéron)*
CONVERTO, IS, ERE, VERTI, VERSUM, tr ALIQUEM IN FUGAM	mettre en fuite quelqu'un
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
DO, AS, ARE, DEDI, DATUM, tr ALIQUEM IN FUGAM	mettre en fuite quelqu'un
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
DO, AS, ARE, DEDI, DATUM, tr SESE IN FUGAM	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.CICERO	*(Cicéron)*
FUGAM CAPIO, IS, ERE, CEPI, CAPTUM, tr	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
FUGAM DO, AS, ARE, DEDI, DATUM, tr	mettre en fuite
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
FUGAM PETO, IS, ERE, IVI ou II, ITUM, tr	chercher à fuir
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
IMPELLO, IS, ERE, PULI, PULSUM, tr ALIQUEM IN FUGAM	mettre en fuite quelqu'un
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*
TERGA FUGAE PRAEBEO, ES, ERE, UI, ITUM, tr	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.OVIDIUS NASO	*(Ovide)*
VERTO, IS, ERE, TI, SUM, intransitif IN FUGAM	prendre la fuite
1er siècle avant J.C.TITUS LIVIUS	*(Tite Live)*

FUGAE SESE MANDO, AS, ARE, AVI, ATUM, tr	**chercher son salut dans la fuite**
1er siècle avant J.C.CAESAR	*(César)*

- *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, par Alfred Ernout et Alfred Meillet
  Retirage de la 4ème édition augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris, Klincksieck, 2001.p.258.

fugio, -is, fugi, -itum, -ere (doublet *fugire, fugiui, fugii* dans la langue vulgaire, v. Thes. VI 1475, 35 sqq., qui a passé dans les langues romanes, v. M. L. 3550 ; cf. *fodere* et *fodire*) : fuir (transitif et absolu), s'enfuir ; éviter de (avec l'infinitif) ; échapper à ; être exilé, banni (les sens sont à peu près les mêmes pour ceux de gr. φεύγω, qui a pu, du reste, exercer une action sur le verbe latin). Usité de tout temps. Panroman.
Formes nominales et dérivés : *fuga, -ae* f. : fuite, M. L. 3548, B. W. sous *fuir* ; britt. *fo* ; causatif *fugo, -as* : mettre en fuite, M. L. 3549, et ses composés *au-, de-, dif-, ef-, re-fugo,* tous rares et tardifs ; *fugalia, -ium* n.pl. : fêtes pour célébrer l'expulsion des rois ; *fugax* adj. : fuyard ; *fugitiuus* : fugitif, M. L. 3553 ; *fugitiuus, -a* : esclave fugitif, -ve ; *fugitiuarius, -i* « qui poursuit (ou qui accueille) les esclaves fugitifs » ; *fugitiuosus,* φυγάς (Gloss.) ; *fugitor, -oris* m. : ----, création plaisante de Plt., Tri. 723, d'après *bellator* ; *fugito, -as* : chercher à fuir, éviter (archaïque et familier). Sur *fugito* d'après l'analogie de

fugio/fuga a été créé **fugita*, qui est à l'origine du fr. *fuite*, M. L. 3552 ; *fugela, -ae* f. (archaïque) et *confugela* ; *fugibilis* (Boèce = ----).

Composés en *-fuga, -fugus, -fugium : per-, re-, trans-fuga* m. ; Fest. 236, 10, *perfugam Gallus Aelius ait qui liber aut seruus sua uoluntate ad hostes transierit ; qui idem dicitur transfuga ; pro-fugus ; re-fugus ; ef-, per-, re-fugium,* M. L. 7161 ; *regifugium ; suffugium.*

Composés de *fugio : au-* (M. L. 781 a), *con-, de-, dif-, ef- (ec-), per-, pro-, re-, suf-, trans-fugio,* dans lesquels le sens du verbe demeure inchangé et précisé seulement par le préverbe.

Dérivé d'un présent athématique **bheug-* que le grec a fait passer au type thématique : φεύγω, φυγον. Le même thème existait comme nom racine d'action conservé dans l'accusatif gr. φύγα-δε ; on en a au nominatif le dérivé hom. φύζα et ordinairement le dérivé φυγή, qui a son pendant exact dans lat. *fuga*. Le lituanien a aussi un présent dérivé *bugstu* « je prends peur » (avec une forme allongée de l'*u* radical), un causatif *bauginti* « effrayer » et un adjectif *baugus* « craintif ». -- En revanche, le *-gh-* intérieur oblige à séparer got. *biugan* « plier », apparenté à gr. πτυχ- (πτύσσω) et sans doute à la racine sanskrite *bhuj-* « plier », où le *bh-* initial représenterait un ancien groupe de consonnes et où *-j-* est sans doute le résultat d'une dissimilation.

❖ Italien

- *Trecanni*, encyclopédie italienne en ligne [http://www.treccani.it]

Fuga
Vocabolario on line
fuga s. f. [dal lat. *fuga*, dello stesso tema di *fugĕre* «fuggire»].
1. a. L'atto di fuggire: *darsi alla f.*; *darsi a f. precipitosa*; *prendere la f.*, anche estens., di persone, veicoli, ecc. che si mettano a correre veloci, o fig., di persona che parli rapidamente seguendo senza interruzione una serie di ragionamenti e sim.; *pigliare la f.*, per sfuggire a qualcuno che insegua, che minacci; *mettere, volgere, volgersi in fuga*; *salvarsi con la f.*; *costringere alla f. il nemico, i ladri, un assalitore*; *inseguire il nemico in fuga*, che sta fuggendo; *salvarsi con la f.*; *la Fuga in Egitto*, la rapida partenza di Giuseppe e Maria con Gesù bambino da Betlemme per sottrarsi alla persecuzione di Erode (anche come tema spesso trattato nella pittura sacra). Frequente come sinon. più pop. di *evasione*: *la f. dal carcere, da un penitenziario*; *preparare, attuare la f.*; *dare l'allarme per la f. di un detenuto*. **b.** Nelle gare ciclistiche, l'azione di uno o più corridori che a un certo momento della corsa accelerano l'andatura e si staccano dal gruppo degli altri concorrenti. **c.** Nel linguaggio politico (ma anche in usi estens.), *f. in avanti*, locuz. con cui si suole indicare il fatto o la tattica di proporsi mete lontane, e spesso irraggiungibili, quando manchi la volontà o la capacità di risolvere i problemi immediati.
2. fig. Allontanamento rapido, improvvisa perdita di qualche cosa: *la f. delle illusioni*; evasione, come liberazione da un ambiente o condizione: *la f. dalla realtà*, *la f. nel sogno*; anche, il sottrarsi a un obbligo: *la f. dai proprî doveri, dalle proprie responsabilità*. Con accezioni più specifiche: *f. di notizie*, nel linguaggio giornalistico,

rivelazione di notizie che dovrebbero rimanere segrete; *f. di voti*, perdita, da parte di un partito, di voti che si trasferiscono ad altro partito o ad altro candidato; *f. di capitali*, l'emigrazione all'estero di capitali nazionali quando assuma dimensioni preoccupanti; *f. di cervelli*, il trasferimento di scienziati dall'Europa negli Stati Uniti d'America in vista di migliori possibilità di lavoro o di ricerca. In economia, *f. dalla moneta*, fenomeno che si determina nelle fasi estreme dell'inflazione, quando la sfiducia nella valuta è già arrivata al punto di indurre chi può a preferire il baratto allo scambio monetario.
3. Altri usi estens. e fig.: a. Fuoriuscita di liquidi o aeriformi attraverso una rottura del tubo di conduttura: *una f. di gas.* **b.** In medicina, crisi impulsiva di automatismo ambulatorio, di cui il malato non ha memoria (*f. epilettica*) oppure ha un ricordo parziale. **c.** In psichiatria, *f. delle idee*, fenomeno proprio dell'eccitamento maniacale, legato all'acceleramento dei processi psichici, per cui il soggetto formula discorsi caratterizzati da legami associativi quanto mai superficiali e da una particolare rapidità di enunciazione. **d.** In psicologia e psicanalisi, *f. nella malattia*, meccanismo difensivo per il quale il soggetto si rifugia nella malattia psichica o psicosomatica per evitare i propri conflitti psichici. **e.** In architettura, serie continua di stanze, di colonne, ecc., una dietro l'altra e una uguale all'altra, in modo che, per effetto di prospettiva, sembrino una sola che s'allontana via via. **f.** In edilizia, lo spazio tra le piastrelle di una pavimentazione: *f. stretta, larga*.
4. In musica, componimento in stile imitativo, nel quale un tema principale (*soggetto*) e uno o più temi secondarî (*contrassoggetti*) vengono dalle varie voci esposti e poi ripresi entro uno schema diviso generalmente in quattro parti (*esposizione*, dedicata specialmente al soggetto; *sviluppo*, in cui emergono gli altri temi; *divertimento*, su motivi dei varî temi; *stretta*, dove le entrate delle varie voci, nel soggetto, sono ravvicinate): *le f. di Bach*.
5. In geometria : **a.** *Punto di fuga* di una retta, nella proiezione centrale, il punto del quadro nel quale viene proiettato, dal centro di vista, il punto all'infinito della retta; in partic., due o più rette parallele hanno lo stesso punto di fuga che, nel caso della prospettiva, appartiene all'orizzonte ed è il punto in cui concorrono, appunto in una *fuga*, tutte le immagini di rette parallele del geometrale. **b.** *Curva di fuga*, lo stesso che *curva d'inseguimento* (v. inseguimento, n. 3 a).
6. In astronomia e in astronautica, *velocità di fuga*, la velocità che deve possedere un corpo lanciato verticalmente dalla superficie di un astro per sfuggire al campo gravitazionale dell'astro stesso.
7. Nella tecnica, *velocità di fuga* di un organo rotante di una macchina, la massima frequenza di rotazione ammissibile per l'organo (il valore prefissato per tale velocità deve consentire un notevole margine di sicurezza rispetto ai limiti di resistenza dei materiali, sollecitati dalle forze centrifughe).
8. In elettrotecnica, *circuito di fuga*, *condensatore di fuga*, circuito o condensatore inserito tra un punto di un circuito e la terra e costituente una via a bassa impedenza per correnti variabili che attraverso di esso si disperdono a terra. ◆ Dim. **fughétta** (con sign. specifico, in musica, fuga di dimensioni e complessità ridotte); accr. scherz. **fugóna**, e più com. **fugóne** m., fuga rapida e precipitosa.
Sinonimi e Contrari
fuga s. f. [dal lat. *fuga*, dello stesso tema di *fugĕre* "fuggire"]. - **1. a.** [atto di fuggire] ≈ ↑ (*fam.*) fuggi fuggi.
Espressioni: **volgere** (o **mettere**) **in fuga** → **b.** [il fuggire da un luogo di detenzione: *la f. di un detenuto*; *preparare la f.*] ≈ evasione.
Espressioni: **prendere la** (o **darsi alla**) **fuga** → **c.** [movimento di truppe che abbandonano una posizione per sottrarsi al contatto con il nemico: *costringere il nemico*

alla f.] ≈ ripiegamento, ritirata. ↑ disfatta, rotta. ↔ avanzata. **2.** (fig.) **a.** [liberazione da un ambiente o da una condizione, con la prep. *da: f. dalla realtà*] ≈ evasione. **b.** [allontanamento rapido di qualche cosa: *f. delle illusioni*] ≈ perdita. **c.** [il sottrarsi a un obbligo, con la prep. *da: f. dai propri doveri e responsabilità*] ≈ elusione (di). ↔ osservanza (di), rispetto (di). 3. a. [il fuoriuscire di liquidi o aeriformi attraverso una rottura del tubo di conduttura: *una f. di gas*] ≈ dispersione, fuoriuscita, perdita. b. (*estens.*) [il fuoriuscire in genere: *f. di notizie, di capitali*] ≈ fuoriuscita. 4. (*archit.*) [serie continua di stanze, colonne, archi, ecc.] ≈ fila, seguito, sequenza, successione, teoria. □ **prendere la** (o **darsi alla**) **fuga** [cercare di rendersi irreperibile] ≈ (*fam.*) battersela, (*fam.*) darsela a gambe, dileguarsi, eclissarsi, fuggire, scappare, (*fam.*) tagliare la corda. □ **volgere** (o **mettere**) **in fuga** [fare fuggire qualcuno] ≈ cacciare, mettere in rotta.

Fugare
Vocabolario on line
fugare v. tr. [dal lat. *fugare*, der. di *fuga* «fuga»] (*io fugo, tu fughi*, ecc.).
1. letter. Mettere in fuga: *f. il nemico*. Più com., mandare via, dissipare: *il vento fuga le nuvole*; spec. in senso fig.: *f. le preoccupazioni, i cattivi pensieri, le tentazioni, gli scrupoli*; *per f. ogni dubbio, ogni sospetto*.
2. In elettrotecnica, *f. una corrente*, disperderla a terra mediante un circuito o un condensatore di fuga.

Fuggire
Sinonimi e Contrari
fuggire [lat. *fugĕre*, con mutamento di coniug.] (pres. indic. *fuggo, fuggi, fugge, fuggiamo, fuggite, fùggono*; pres. cong. *fugga* [ant. *fùggia*], ... *fuggiamo, fuggiate, fùggano*). ■ v. intr. (aus. *essere*) **1. a.** [allontanarsi velocemente da un luogo, soprattutto per evitare un danno o pericolo] ≈ (*fam.*) battersela, (*fam.*) darsela a gambe, darsi alla fuga, (*fam.*) filarsela, scappare, (*fam.*) squagliarsela, (fam.) svignarsela. **b.** [cercare rifugio in un luogo, anche con le prep. *in, su: f. sulle montagne, in un altro paese*] ≈ nascondersi, rifugiarsi, riparare. **2. a.** [uscire da un luogo dove si era rinchiusi, spec. da un carcere, anche con la prep. *da: f. dal reclusorio*] ≈ evadere, scappare. **b.** (*estens.*) [allontanarsi da un luogo per sottrarsi a una situazione di costrizione, con le prep. *di, da: f. di casa*] ≈ scappare. **3. a.** (*iperb.*) [andar via in fretta e furia: *scusa, devo proprio f.*] ≈ correre, scappare. **b.** [tenersi lontano, con la prep. *da: f. dalle cattive compagnie*] ≈ (*lett.*) rifuggire, (*fam.*) stare alla larga (da). **4.** (*fig.*) [venire meno rapidamente: *il tempo, la vita fugge*] ≈ correre, passare, volare. ↓ scorrere, trascorrere. ■ v. tr. [tenere lontano qualche cosa o qualcuno: *f. un pericolo*; *f. le cattive compagnie*] ≈ eludere, evitare, rifuggire, scansare, schivare, sfuggire, sottrarsi (a), tenersi alla larga (da). ↔ affrontare, fronteggiare. ‖ cercare, ricercare. [EVITARE]

Foga
Vocabolario on line
fóga s. f. [lat. *fŭga* «fuga»]. ‑ Impeto, furia, ardore, e sim.: *nella f. del parlare, del discorso*; *correre di foga*; *discutere con foga*. Riferito a cose, movimento rapido, impetuoso: *fu tanta e sì grande la f. di quella* [nave], *che quasi tutta si ficcò nella rena* (Boccaccio); *tutta l'acqua che era nella città ricorse con gran f. all'Arno* (G. Villani). Con accezioni più partic.: *Come ... per salire al monte ... Si rompe del montar l'ardita foga Per le scalee* (Dante), si modera l'eccessiva ripidità della salita per mezzo di scale; *l'onde Dietro a le quali, per la lunga foga, Lo sol talvolta ... si nasconde* (Dante), stanco cioè per il lungo e ripido cammino del salire (ma il passo è di discussa interpretazione).

- *Il Sabatini Coletti* (2008), dictionnaire italien

fugare [fu-gà-re] v. (*fugo*, *fughi* ecc.)
v.tr. [sogg-v-arg] Mettere in fuga qlcu. o qlco.; in senso fig., eliminare, disperdere qlco.: *f. ogni dubbio*
v.intr. (aus. *avere*) [sogg-v] mus. Comporre una fuga sec. XIII
[http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/F/fugare.shtml]

- *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Ottorino Pianigiani
  Publié en 1907 par la Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C. à Rome, Italie. Volume 1 : A-L (p. 546 et 571-572).

fóga *dial. romagn. crem.* fuga ; *fr.* fougue : è pronunzia popolare di FÚGA, nel significato d'*impeto, furia*. Anche gli Spagnuoli dicono « fuga » nel senso di vivacità.
Impeto, Furia.
Deriv. *Fogàre*.

fogàre propr. Andar contro con FÒGA, ossia con impeto ; e parlandosi di uccelli Volar giú con rattissima velocità.

fúga *prov.* fug|u|a ; *fr.* fugue [e fuite] ; *cat. sp.* e *port.* Fuga : = lat. FUGA [*gr.* PHYGÈ] da FÚG-ERE fuggire (v. q. voce)
L'atto di fuggire ; ed anche Direzione o Parte, donde una cosa fugge e passa via ; Il succedersi non interrotto di atti o di cose concimili.
« Fuga » è anche termine di musica, ed è un Genere di composizione, in cui la frase si ripiglia piú volte e s' intreccia. I Tedeschi in questo senso speciale dicono Fuge, che vogliono derivi da FUGEN *aggiustare*, *adattare*, osservando come esso sia una adattazione di parti secondo il contrappunto piú complicato. Tuttavia a favore della origine italiana occorre dire, che i motivi fra loro somiglianti offrono col loro intimo avvicendarsi la sensazione di correrci dietro in giro.
« Fuga di stanze », vale Serie o quantità di stanze, che sieno fra loro sulla medesima dirittura e con usci di comunicazione, che si succedono sulla stessa linea.
Deriv. *Fugàce* [*rum.* fugaciu, *sp.* e *port.* fugaz] onde Fugacità ; Fugàre ; Fógà (= fougue).

fugàre = *lat.* FUGÀRE da FÚGA (v. q. voce). Mettere in fuga, Far fuggire.
Deriv. *Fugaménto* ; *Fugatóre-tríce* ; *Trafugàre*.

fuggire *dial. sard.* fuir ; *rtr.* fugir ; *rum. fugi* : *prov. cat.* e *port.* fugir ; *fr.* fuir ; *sp.* huir : dal *lat.* FUGIRE = FÚGERE [*gr.* pheygein, onde phygè *fuga*, phygàs *fuggitivo* phygadeyein *fugare*, *esiliare*], a cui viene dai filologi assegnato per origine una *rad.* BHUG [= *gr.* PHUG, *lat.* FUG] *piegarsi*, *curvarsi*, *evitare*, che ritrovasi nel *sscr.* bhug'ati *piega*[*re*], bhug'-a *curva* (*del serpe*), bhug'-a-ga *che va per curva*, *il serpente*, bhug'-as *braccio e proboscide*, ed a cui pur si connette il *got.* biug-an = *a. a. ted.* biog-an, boug-an, *mod.* bieg-en, bou-gen *piegare*, l'*ant. slav.* beg-ati *fuggire*, beg-lici *fuggitivo*.
Allontanarci con celerità da un luogo per sottrarsi a un pericolo ; Evitare, Scansare, Schivarsi, Sottrarsi ; *fig.* Aborrire.
Deriv. *Fúga* ; *Fuggévole* ; *Fuggiàsco* ; *Fuggíbile* ; *Fuggiménto* ; *Fuggíta* (*fr.* fuite) ; *Fuggitívo* ; *Rifuggíre* ; *Sfuggíre*. Cfr. *Rifugio*,

❖ Français

- *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, TLFi [http://atilf.atilf.fr/tlf.htm]

FUGUE, subst. fém.
I. MUS. Forme de composition contrapuntique fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre. Art de la fugue et du contrepoint ; fugue par augmentation ; fugue à miroirs ; sujet, contre-sujet, exposition, développement, strette, conclusion d'une fugue. « Une fugue (...) claire, pure, mais insipide aussi et froide comme de l'eau de puits » (BERLIOZ, *À travers chants*, 1862, p. 200). « Bach possédait des dons d'improvisation prodigieux. Il réalisait aux claviers, avec une aisance incroyable, des fugues doubles et triples, à 5 et 6 voix, et des canons en augmentation d'une longueur surprenante ». DUPRÉ, *Improvis. orgue*, 1925, introd.

II. Action de fuir, de s'enfuir.
A. Fuite, action de quitter pour un temps plus ou moins long l'endroit que l'on occupe habituellement. « La fugue de la famille royale » (MARAT, *Pamphlets, Affreux Réveil*, 1790, p.239). « CÉLIMARE. (...) ce voyage dont je vous parlais tout à l'heure (...) c'est une fuite (...) une fugue!...TOUS. Comment? CÉLIMARE. Je suis ruiné, poursuivi, traqué! la Bourse... ». LABICHE, *Célimare*, 1863, III, 11, p. 129.
B. PSYCHOPATHOL. Impulsion morbide qui pousse un individu (généralement un enfant ou un adolescent) à quitter son milieu social, familial, et à partir souvent sans but et à l'aventure. « La fugue est toujours un signe morbide sérieux » (MOUNIER, *Traité caract*., 1946, p. 481).

REM. 1. Fugato, subst. masc., mus. Passage en style fugué qui n'est pas développé. « Les fugato (...) relèvent (...) de la plus ennuyeuse des scholastiques » (LA LAURENCIE, *Éc. fr. violon*, 1922, p. 97). On peut noter l'emploi du plur. rég. ital. *fugati* chez Koechlin. « Tendance à borner une fugue à son exposition ou à quelques entrées affirmée par le Roi David de Mr A. Honegger et par les fugati de Mr Milhaud » (*Écrit. fugue*, 1933, p. 268). **2. Fuguer**, verbe intrans. Construire, développer une fugue. « L'objet sonore initial, auquel on propose de fuguer avec lui-même, est bien ou mal choisi » (SCHAEFFER, *Rech. mus. concr.*, 1952, p. 153). **3. Fuguette**, subst. fém. Petite fugue. « La première des fuguettes de Haendel, exigeant la liaison parfaite de chaque note à la suivante » (GIDE, *Journal*, 1914, p. 496).
Prononc. et Orth. : [fyg]. Ds Ac. 1694-1932. **Étymol. et Hist.** [Fin XIIIè s. fugue « fuite » (*Chron. de Robert Guiscart*, I, 18, Champollion ds GDF.), attest. isolée tirée d'une trad. fr. d'un texte lat. écrit par un italien] **1. 1598** fugue musicalle (PH. DE MARNIX, *Differ. de la Relig*., I, V, 2 ds HUG.) ; **2. 1728** « fuite momentanée » (MARIVAUX, *Triomphe de Plutus*, III, 165 ds IGLF : « Oh! que voilà qui est chromatique! Faisons une petite fugue ma reine; allons-nous en »). Empr. à l'ital. *fuga*, attesté comme terme de mus. dep. le XVIe s. (V. Galilei ds BATT.), d'abord « fuite » et « départ subit » (dep. XIVe s. Simintendi et Dante ds BATT.), empr. au lat. class. « fuite » (cf. fougue 1) ; **2** est soit réempr. à l'ital. dans son sens d'orig. (BL.-W.5), soit issu de **1** (FEW t. 3, p. 836b; à l'appui de cette hyp. v. le texte cité supra 1728).
Fréq. abs. littér. : 304. **Fréq. rel. littér.** : XIXe s. : a) 44, b) 103; XXe s. : a) 954, b) 625.
DÉR. Fugueur, euse, adj. et subst. (Celui, celle) qui fait des fugues. « Lulu avait été un

fugueur et un paresseux qui se faisait mettre à la porte de tous les établissements » (DRUON, *Gdes fam.*, t. 2, 1948, p. 196). « Des « aliénés difficiles », violents ou fugueurs » (H. BAZIN, *Fin asiles*, 1959, p. 143). 1ère attest. **1930** (Lar. 20è) ; de *fugue*, suff. *–eur**. **BBG.** HOPE 1971, p. 198. QUEM. DDL t. 8.

FUITE, subst. fém.
Prononc. et Orth. : [fɥit]. Ds Ac. 1694-1932. **Étymol. et Hist**. **1.** 1200 intrans. « action de fuir pour échapper à quelque chose » ici dans l'expr. estre tous jours a le fuite « avoir le pied léger pour disparaître » (J. Bodel, *Le Jeu de St Nicolas*, éd. A. Henry, 311) ; **2.** av. 1270 « action de se dérober, échappatoire » (*Le Livre de Jean d'Ibelin*, chap. 33 ds *Assises de Jérusalem*, l. 1, p. 56) ; **3.** av. 1662 « (en parlant de choses) écoulement, passage rapide, ici du temps » (Pasc., *Pens*. I, 1 ds DG) ; **4.** 1802 « convergence due à la perspective » (Flick ds FEW t. 3, p. 838a) ; **5.** 1845 fuite de gaz (Besch.) ; **6.** 1899 « disparition de documents destinés à demeurer secrets » (Clemenceau, *supra ex.* 7). Réfection de l'a. fr. *fuie* (v. *fuie*) sur le modèle de *suite**. **Fréq. abs. littér.** : 2 542. **Fréq. rel. littér.** : xixes. : a) 3 084, b) 3 302; xxes. : a) 4 071, b) 3 960. **Bbg**. Schmidt (H.). Fr. vivant. *Praxis*. 1973, t. 20, p. 82. − Stéfanini (J.). *B. Soc. Ling*. 1973, t. 68, p. 199.

FUIE, subst. fém.
Prononc. et Orth. : [fɥi]. Ds Ac. 1740-1932. **Étymol. et Hist**. **1.** Ca 1135 « fuite » torner en fuie (*Couronnement Louis*, 1268 ds T.-L.) ; **2.** 1278 « retraite pour les pigeons; volière » (Vend. ap. Laetare 1278, Loudun, A. Vienne ds Gdf. *Compl.*) ; cf. xives. (*Aveu de la seigneurie de Bagneux*, ap. Monteil, ép. 19, note 3 ds Gay, s.v. *fuye*). D'un lat. vulg. **fūgĭta*, part. passé subst. de **fūgīre*, class. *fŭgĕre* « fuir » (v. ce mot); cf. REW3, no3552; FEW t. 3, p. 839a.

FUIR, verbe (intr., tr.)
Prononc. et Orth. : [fɥi:ʀ], (il) fuit [fɥi]. Ds Ac. 1694-1932. Conjug. Distinguer les deux premières pers. du plur. de l'imp. de l'ind. et du prés. du subj. : (que) nous fuyions, (que) vous fuyiez et les deux premières pers. du plur. du prés. de l'ind. : nous fuyons, vous fuyez. **Étymol. et Hist. 1. a)** Fin IXe s. trans. « chercher à éviter quelqu'un, quelque chose » ici « renoncer à quelque chose » (*Eulalie*, 14 ds HENRY *Chrestomathie* : Qued elle fuiet lo no christiien); **b)** 1538 « échapper à l'intelligence, à la mémoire » (EST.); **2. a)** ca 1100 intrans. « s'éloigner à la hâte pour éviter quelqu'un » (Roland, éd. J. Bédier, 1255) ; **b)** 1176-81 « céder, fléchir par l'effet d'un contact, d'un poids » (CHR. DE TROYES, *Chevalier Lyon*, éd. M. Roques, 3512) ; **c)** 1549 « se dérober devant quelque chose » (EST.) ; **d)** 1640 « (d'une chose) s'éloigner rapidement » un jour qui fuit (CORNEILLE, *Horace*, III, 1) ; **e)** 1704 « se prolonger en arrière par perspective » (Trév.) ; 1805 « être incliné en arrière » l'arc du menton va en fuyant en arrière (CUVIER, *Anat. comp.*, t. 3, p. 17) ; f) 1762 ce vase fuit (Ac.). D'un lat. pop. *fugire*, class. *fugere*, « fuir, s'enfuir ». **Fréq. abs. littér.** : 6 641. **Fréq. rel. littér.** : XIXe s. : a) 10 469, b) 9 597; XXe s. : a) 9 583, b) 8 401. **Bbg**. GOHIN 1903, p. 376.

FOUGUE, subst. fém.
Prononc. et Orth. : [fug]. Ds Ac. 1694-1932. **Étymol. et Hist**. **1580** (MONTAIGNE, *Essais*, éd. A. Thibaudet, 1. I, chap. 48, p. 326). Empr. à l'ital. *foga* « fuite précipitée », d'où « impétuosité, ardeur » (dep. fin XIIIè s., Giamboni ds BATT.), du lat. class. *fuga* « fuite, course rapide » (cf. fugue ; v. HOPE, p. 196). Bbg. HOPE 1971, p. 196. KOHLM. 1901, p. 45. WIND 1928, p. 129, 187, 195, 196.

FUGACE, adj.
Prononc. et Orth. : [fygas]. Ds Ac. 1835-1932. **Étymol. et Hist. 1.** 1726 « qui s'enfuit, s'échappe, ici en parlant d'animaux; d'où sauvage » bestes ... fugaces (Cout. du Boulenois ds DELB. Rec. ds DG); « vx » ds ROB.; **2.** 1772, 19 juill. « qui dure peu » petite et fugace plante (J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à la Duchesse de Portland* ds Bulletin de l'Institut national genevois, 1905, t. 36, p. 427) ; en partic. 1814 méd. (NYSTEN); 1834 fig. humeur fugace et passagère (SAINTE-BEUVE, *Volupté*, t. 1, p. 140). Empr. au lat. imp. *fugax* « disposé à fuir, fuyard » d'où « qui fuit, rapide » ; le sens 1 est directement calqué sur le lat. bestiae, ferae fugaces « bêtes qui fuient par timidité, frayeur » (TTL s.v. 1474, 15-16). **Fréq. abs. littér**. : 98.
DÉR. Fugacité, subst. fém. Caractère de ce qui est fugace. Fugacité d'une sensation, d'une impression. Comme le malheureux immortel doit sentir plus cruellement que nous la fugacité et l'inutilité des vies humaines! (LEMAITRE, *Contemp*., 1885, p. 119). [fygasite]. 1re attest. 1791 la fugacité de sa pensée (VOLNEY, *Ruines*, p. 277); du rad. de fugace, suff. -ité*, le lat. des gl. *fugacitas*, glosé « fuite » et effugium « id. » (TLL s.v. 1473, 15 et 16). **Fréq. abs. littér.** : 20.

- *Robert historique de la langue française* (2010) en ligne [http://historique.fracademic.com]

FUGUE n. f. est un emprunt (fin XIIIe s.) à l'italien *fuga* « fuite » et « départ subit » (XIVe s.), puis terme de musique depuis le XVIe s., emprunté au latin *fuga* « fuite », de *fugere* (→ fuir). *Fuga* avait abouti à l'ancien français *fue* « fuite » (XIIe s.), éliminé ensuite. Outre un emploi isolé au sens de « fuite » (fin XIIIe s.), fugue désigne (1598) un type de composition musicale où plusieurs parties « se poursuivent ». Le sens du latin a été repris plus tard (1728), mais dans une acception plus restreinte : « action, fait de s'enfuir momentanément du lieu où l'on vit », d'où son emploi comme terme de psychopathologie (1901). Du sens en musique viennent FUGUÉ, ÉE adj. « dont la forme est comparable à celle de la fugue » (1817), 1 **FUGUER** v. intr. (1803), et le diminutif FUGUETTE n. f. (1914). Le composé CONTRE-FUGUE n. f. (1680) signifie « fugue inversée ». Le second sens a donné **FUGUEUR, EUSE** adj. et n. (1930) et 2 **FUGUER** v. intr. (v. 1960), devenus usuels à propos du comportement d'enfants ou d'adolescents qui disparaissent volontairement du domicile parental (par exemple, dans les hypothèses policières en cas de disparition).

FOUGUE n. f. est traditionnellement tenu pour un emprunt (1580, Montaigne) à l'italien *foga* « fuite précipitée » et par extension « ardeur » (fin XIIIe s.), du latin *fuga* « fuite » (→ fugue) ; cependant, comme le souligne P. Guiraud, la fougue n'est pas une « fuite » mais un « feu » (« ardeur », « enthousiasme »). Le mot pourrait alors être le déverbal du provençal *fouga* « s'emporter » qui suppose un latin populaire *focare* « faire du feu », dérivé de *focus* « feu » (→ feu). Fougue s'emploie dans un style soutenu au sens d'« ardeur impétueuse » − d'où à l'époque classique « délire, transe » (1622) − et, par extension, au sens de « mouvement hardi qui anime un artiste ou une œuvre » (1835). Le dérivé FOUGUEUX, EUSE adj. (1615) et son propre dérivé FOUGUEUSEMENT adv. (1840) sont d'un style soutenu.

- *Encyclopédie Universelle* (2012)

FUITE [fųit] n. f.
Étym. v. 1190 ; du lat. pop. *fugita*, fém. substantivé de *fugitus*, p. p. du lat. class. *fugere*. → Fuir.
[http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/44965/fuite]

- *Dictionnaire de la Langue Française* d'Émile Littré (1872-1877)

FUGUE
Étymologie
Ital. *fuga*, fugue, proprement fuite, puis composition de musique, ainsi dite parce que des phrases semblables, se présentant successivement dans toutes les parties, semblent se fuir et se poursuivre tour à tour.
Supplément du dictionnaire
FUGUE. - ÉTYM. *Ajoutez* : Les Allemands n'admettent pas l'étymologie italienne de fugue, terme de musique. Suivant eux, fugue, en allemand *Fuge*, vient du verbe *fügen*, ajuster, adapter ; et en effet la fugue est une adaptation de parties selon le contre-point le plus compliqué. Cependant il faut dire en faveur de l'origine italienne que les imitations dont la fugue se compose ont l'air de se poursuivre et de se fuir entre elles.
[http://littre.fracademic.com/29583/fugue]

FUITE
Historique :
XIIe s. En fuie sont torné, n'ont soing de remanance (*Ronc*. p. 197).
XIIIe s. Là seront o toute leur suite, Qui ne sot onques riens de fuite (*la Rose*, 10766).
Je dirai avant quantes fuites [échappatoires, excuses] principaus il y a en la haute court en plait (*Ass. de Jérus*. I, 56).
Quant il nous senti venans, il toucha en fuie [prit la fuite] (JOINV. 269).
XVe s. Et aussi la bataille et arriere-garde n'assemblerent point avec leurs gens, ains se misdrent tous à la fuite (FENIN 1415).
Les choses proposées par nostre dit procureur n'estoient que fuites ou nyances [dénégations], (Ordonn. 5 mars 1483).
XVIe s. On dit que l'homme de guerre doit avoir trois choses en luy : assaut de levrier, fuite de loup, deffense de sanglier (FOUILLOUX *Vénerie*, f°117, dans LACURNE).
Étymologie :
Fuite vient du participe passé *fui* ou *fuit*, et non du latin *fuga*, qui a donné régulièrement *fuie*. [http://littre.fracademic.com/29588/fuite]

- *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{ème} au XV^{ème} siècle*, par Frédéric Godefroy. Edition de Paris, 1881-1902. Volume 4, « fugue », p.176.

FUGUE, s.f., fuite :
Li Sarrazin getoient li arme, et par *fugue* cerchoient de eschaper a la mort lor. (AIMÉ, *Chron. de Rob. Viscart*, I, 18, Champollion).

Texte cité : *L'Ystoire de li Normant et la chronique de Robert Viscart* par Aimé, moine du Mont-Cassin (102?-110?). Publié pour la première fois, d'après un manuscrit français inédit du XIII^{ème} siècle appartenant à la Bibliothèque royale, pour la Société de l'histoire de France, par M. Champollion-Figeac (éditeur scientifique). Editeur J. Renouard (Paris), 1835.
Langue : français. Sujet : Normandie (France) – Histoire.
[https://openlibrary.org/books/OL23316650M/L%27Ystoire_de_li_Normant_et_la_chronique_de_Robert_Viscart]

Autres entrées :
FUIABLE, *-yable*, adj., qui fuit, fugitif (Lat., profugus) ; qu'on doit fuir.
FUIANCE, s.f., fuite.
FUIANT, *fuient*, adj., fugitif.
FUIE (sens 1), ***fuye***, ***fue***, s.f., fuite. *Torner en fuie*. (sens 2 : FUIE, *fuye*, s.f., colombier)
FUIER, ***fuyer***, ***fuer***, ***fuger***, v.n., fuir, s'enfuir.
FUIR (sens 2), v.a., mettre en fuite. (sens 1. voir FOUIR [p.111 : FOUIR, *fuir*, v.a., déterrer])

- *Dictionnaire Provençal-Français* ou *Dictionnaire de la langue d'Oc, ancienne et moderne*, par Simon-Jude Honnorat. Tome 2 (E-O), Digne, édition originale de 1846, p.296.

FUG, FUY, FUI, radical pris du latin, *fugere*, *fugio*, *fugitum*, fuir, s'enfuir, éviter ; du grec φεύγω, (pheugô), m. s. ou de *fuga*, fuite, dérivé du grec φυγή (phugè), m. s.
De *fuga* ou *fugere*, par apoc. *fug* ; d'où : *En-fugir*, *Fug-a*, *Fug-ir*, *Fug-it*, *ida*, *A-fugir*, *Fug-ida*, *Fugid-ura*, *Fug-idia*, *Fug-it-iou*, *De-fugir*, *Fugi-u*, *Fu-idiu*, *Re-fugi*, *Re-fugi-ar*, *Re-fugi-at*, *Febri-fug-e*, *Fug-idor*, *Re-fug*, *Re-fug-ery*.
De *fug*, par le changement du *g* en i, *fui* ; d'où : *Fu-ire*, *Fu-ita*, *Fuj-a*, *Per-fui*, *En-fog-ir*, *Fogui-ens*, *Fog-ir*, *Fox-ir*, *Fuy-ard*, *Fuz-er*, *Re-fuy*, *Trans-fugi*, *Houeit-a*, *Houeyti-ous*, *Re-fui*, *Re-fuia-men*, *Re-fut*.
« Epouvantés à l'aspect du premier feu, tous ceux, dit Vitruve, qui l'aperçurent prirent la fuite : *Flamma vehementi perterriti qui circa cum locum fuerunt, sunt fugati*. Vitruv, Liv. 2, Chap.I. d'où : *fugue*, *fuga*, qui vient du celtibère *fuego*, qui signifie encore, en langue castillane, l'élément du feu, ainsi notre mot, *fuite* ou *fugue*, ne signifie autre chose que l'effet de l'aspect du feu sur les premiers hommes. Origine des premières sociétés, etc., p. 19.

FUGA, s. f. (fugue). Fugue, chant répété successivement et alternativement par plusieurs parties, selon certaines règles particulières qui distinguent la fugue de l'imitation.
Ety. V. le mot suivant.

FUGA, s. f. *Fuga*, port. esp. ital. cat. Fuite, évasion. V. *Escapada*.
Ety. du lat. *fuga*, m. s. dérivé du grec φυγή (phugé), le même. V. *Fug*, R.

Texte cité : Vitruve, *De l'architecture*, Livre II.
Texte établi et traduit par Louis Callebat, Les Belles Lettres, Paris, 1999. Chapitre 1 « Débuts de la civilisation et origines de l'habitat humain », paragraphe1, p.4 :
« Les hommes primitifs naissaient, comme les animaux sauvages, dans les forêts, dans les grottes, dans les bois et n'avaient d'autre nourriture pour vivre que les aliments offerts par la nature. Il arriva quelque part que des arbres, en masse serrée, battus à coups

redoublés par les vents des tempêtes, frottant leurs branches les unes aux autres, firent jaillir le feu : terrifiés par cette flamme violente, ceux qui étaient près de cet endroit s'enfuirent*. Puis, quand le phénomène s'apaisa, ils s'approchèrent et, constatant le grand bien-être que donnait à leurs corps la tiédeur du feu, ils l'entretinrent en y ajoutant du bois, firent s'approcher d'autres hommes et, le leur indiquant par des signes, ils leur firent comprendre quelle pouvait en être l'utilité. Les hommes qui, ainsi rassemblés, émettaient des sons formés par leur souffle, fixèrent des mots, tels qu'ils les avaient produits dans leur pratique quotidienne, et il advint ensuite, comme conséquence, qu'en désignant de manière répétée les choses d'usage courant, ils commencèrent à parler et créèrent ainsi un langage commun ».
* version latine de cette portion de phrase :
[*ea flamma uehementi perterriti, qui circa eum locum fuerunt sunt fugati*.]
NB. « sunt fugati » = conjugaison passive du verbe *fugo, are*, 3ème personne du pluriel, parfait (équivalent du passé composé français) de l'indicatif.

- Fiche récapitulative

Les dérivations autour de la racine - FUG - :
réseau lexical de la fugue dans les langues modernes

➢ Français

FUGUEUR, adj. et subst. (Celui, celle) qui fait des fugues. Attesté en 1930[421]. Dérivé de « fugue ».
FUGITIF, adj. et subst. **FUGACE,** adj., puis subst. **FUGACITÉ**.

A partir du suffixe **-FUGE**, « qui fait fuir » (suff. issu du latin moderne *-fugus* : sens dérivé de *fugare*, « mettre en fuite », formé à partir de *fugere*, « qui fuit »[422]) :

TRANSFUGE, de « *transfuga* » (*transfugio*) : « transfuge, déserteur, celui qui passe à l'ennemi »[423].
CENTRIFUGE, de « *centrifuga* » (Newton, 1687[424]).
SUBTERFUGE, de « *subterfugio* ».

➢ Anglais [425]

FUGAL (adj.), **FUGALLY** (adv.) : « pertaining to, of the nature of a fugue »
FUGLE (v., sens 2) = make signals (dérivé de « fugleman », lui-même issu de l'allemand « fügleman »).

[421] *Trésor de la Langue Française Informatisée*, entrée « fugue » : voir plus haut.
[422] *Online Etymology Dictionary* (accès libre sur Internet), entrée « -fuge ».
[423] *Dictionnaire latin-français* de F. Gaffiot, entrée « transfuga ».
[424] *Trésor de la Langue Française Informatisée*, entrée « centrifuge ».
[425] *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press (consultation en ligne via l'Université d'Ottawa).

- Allemand

  FUGE (subst.), **FÜGEN** (verbe).
  FUG (*mit Fug und Recht*) : « à bon droit », « à juste titre ».
  Chez Heidegger : **UN-FUG** / **UN-FUGE** (« injuste » / « disjoint »), **VERFUGT** (« en-jointe »)[426] ; **FÜGUNGEN** (« unifications », « fuguings », ou « contrapuntally developed subjects »), **GEFÜGE** (« fugal-articulation »)[427].

- Néologismes contemporains

  FUGISTE, subst., G. Gould (trad. 1985)[428]. D'après le sens du suffixe substantif *–iste* en français : nom correspondant à un adepte de la fugue.
  FUGITO, subst., Robert W. Rudnicki (1999)[429]. Substantivation du verbe latin *fugito*, fréquentatif de *fugio* (voir le Gaffiot) : désigne celui qui est sujet à des épisodes de fugue, celui qui fuit ou qui fugue à répétition (le suffixe fréquentatif *–ito* marque la répétition, la fréquence).

[426] « Ensemble, mais pas encore…», Marie-Louise Mallet, *La démocratie à venir, autour de J.Derrida*, éd. Galilée, 2004.
[427] « The philosophical fugue : understanding the structure and goal of Heidegger's Beiträge », Iain Thompson, *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol.34, n°1, 2003.
[428] « La musique de Protée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée ». *Contrepoint à la ligne*. Ecrits, Tome II trad. B. Monsaingeon, éd.Fayard, 1985. pp.143-153.
[429] *Percyscapes. The fugue state in 20th-century southern fiction*, R. W. Rudnicki, Louisiana State University Press, 1999.

Annexe 8. *Musique : éléments techniques et illustrations*

« Polyphonie », « contrepoint » ou « polymélodie » ?

« Polyphonie » est un terme à usage général, qui englobe toute musique où se font entendre simultanément plusieurs voix (ou parties). Le *Dictionnaire de musique* de Vignal nous dit qu'il s'emploie surtout, en musique classique, pour sous-entendre que ces parties sont mélodiquement sinon indépendantes du moins semi-autonomes, c'est-à-dire qu'elles ont une valeur mélodique individuelle (ce qui oppose la musique polyphonique à la monodie accompagnée, par exemple, où seule la partie supérieure, très libre, déclame un récitatif dramatique). On a donc coutume de rapprocher la polyphonie de l'écriture contrapuntique et souvent ces deux mots sont utilisés l'un pour l'autre pour désigner des pièces, souvent vocales, écrites dans les périodes où le contrepoint avait prééminence sur l'harmonie (Moyen Age et Renaissance).
Cependant, dans la préface de son traité sur la fugue d'école, André Gedalge affirme : « L'écriture de la fugue est une écriture non pas polyphonique - ce mot n'a aucun sens - mais, plus exactement, polymélodique, l'art du contrepoint consistant essentiellement à faire entendre simultanément, non plusieurs sons quelconques (c'est le rôle de l'harmonie) mais plusieurs parties mélodiques de caractère et de rythmes semblables ou différents ». Cette distinction entre polyphonie et polymélodie est reprise dans le *Que sais-je ?* sur *La fugue* (p.7). Ainsi ce qui est primordial dans la fugue, c'est « la marche mélodique des parties » (Gedalge).

Ecritures contrapuntique et harmonique : « horizontale » et « verticale »
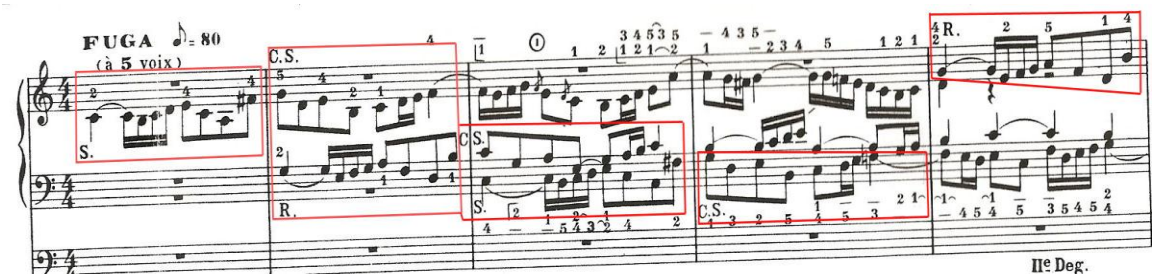
L'écriture contrapuntique désigne l'art de superposer plusieurs lignes mélodiques, *punctus contra punctum,* ou technique d'écriture note contre note. Ces mélodies présentent un degré d'indépendance puisque l'on peut suivre leur cours singulier, mais elles sont entendues simultanément, ce qui implique des points de rencontre harmonique (au moins au début de chaque mesure). Ainsi même si le contrepoint n'exclut pas l'harmonie, du fait que les voix sont semi-autonomes, l'art contrapuntique est une écriture dite « horizontale **».** La recherche de la diversité et de la caractérisation des lignes individuelles est en tension avec l'exigence de consonance. L'harmonie est liée à l'interdépendance de voix qui doivent rester audibles simultanément, mais dans le style contrapuntique, aucune note ne peut entrer dans un accord sans être d'abord justifiée mélodiquement : on donne donc la préférence à la conduite de l'écriture horizontale sur l'écriture verticale. L'écriture contrapuntique est régie par les principes d'échange et d'égalité des voix.
Quand à partir du 17ème siècle environ l'écriture « verticale » commence à prédominer (avec l'apparition de la basse continue et surtout de la basse chiffrée), on ne distingue alors plus les contrepoints mélodiques de chaque voix mais le déroulement de la masse sonore en accords (épaisseur verticale) qui se succèdent. Dès lors, l'harmonie se densifie progressivement et on la travaille pour elle-même. Selon Henri Nouveau, après Bach arrive la « décadence » : « Alors qu'harmonie et contrepoint forment une entité absolue, qu'ils procèdent l'une de l'autre, ne sont pas possibles l'un sans l'autre, l'harmonie était érigée en système souverain (homophone) » (Henrik Neugeboren, *La Revue Musicale*

n°246. p.13). On a coutume de dire que la fugue est la culmination de l'écriture contrapuntique.
On distingue plusieurs techniques d'écriture contrapuntique en fonction notamment du nombre de voix et de l'ornementation : contrepoint simple, contrepoint renversable (avec échange de mélodies entre les voix : contrepoint double si l'échange se fait entre deux voix, mais il peut être triple, quadruple) ; le contrepoint en imitations ; contrepoint fleuri, etc. Par ailleurs, des « règles » régissent l'économie des voix : certains rapports / intervalles entre les voix sont proscrits, selon le critère de consonance.

- L'analyse structurale s'attachera à distinguer dans une fugue :

- au moins deux niveaux hiérarchisés : niveau supra (alternance **imitations** du sujet dans son intégralité, et **épisodes**) et niveau infra (**fragmentations** du sujet, emprunts, échos, autre motifs : « épisodes » et « divertissements ») ;
- des **équivalences**[430] de natures différentes : équivalence « positive » (entre le sujet et ses réponses) ou équivalence « négative » (entre le sujet et le contre-sujet) ;
- la conjugaison de deux axes de **transformation** : paradigmatique (variations thématiques) et syntagmatique (renouvellement des combinaisons contrapuntiques et de l'« enveloppement » du sujet - terme de Schoenberg) ;
- différents procédés d'imitation du sujet par les « réponses » : **transposition** (modification tonale avec conservation du rythme et de la plupart des intervalles) ; **inversion** (conservation des intervalles et du rythme, inversion de la courbe mélodique) ; **augmentation** ou **diminution** (changement de proportionnalité rythmique avec conservation des intervalles) ; **rétrogradation** (dans les fugues dites « écrevisses » on peut lire dans les réponses le sujet commençant par la fin)

- <u>Exemple de combinaisons sujet / contre-sujet</u>
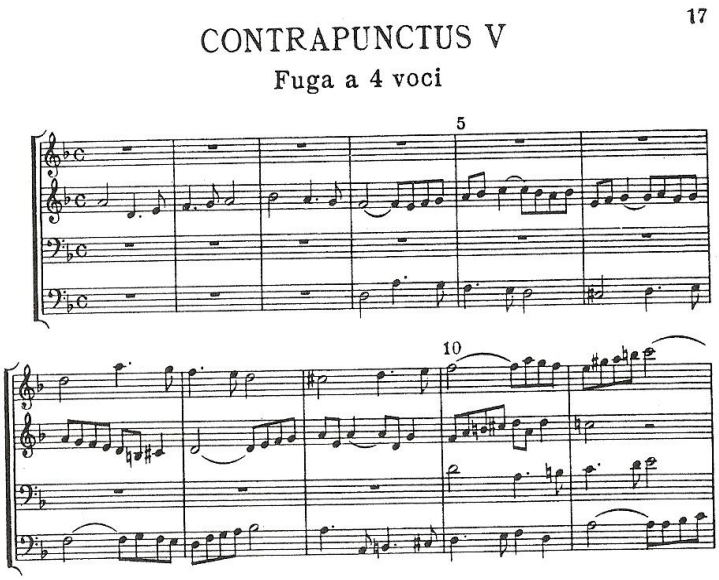


S. = sujet ; R. = réponse ; CS = contre-sujet

Début d'une fugue de Bach tirée des *Neuf préludes et fugues*,
Volume I des œuvres complètes pour orgue de J-S Bach, annotées et doigtées par Marcel Dupré.
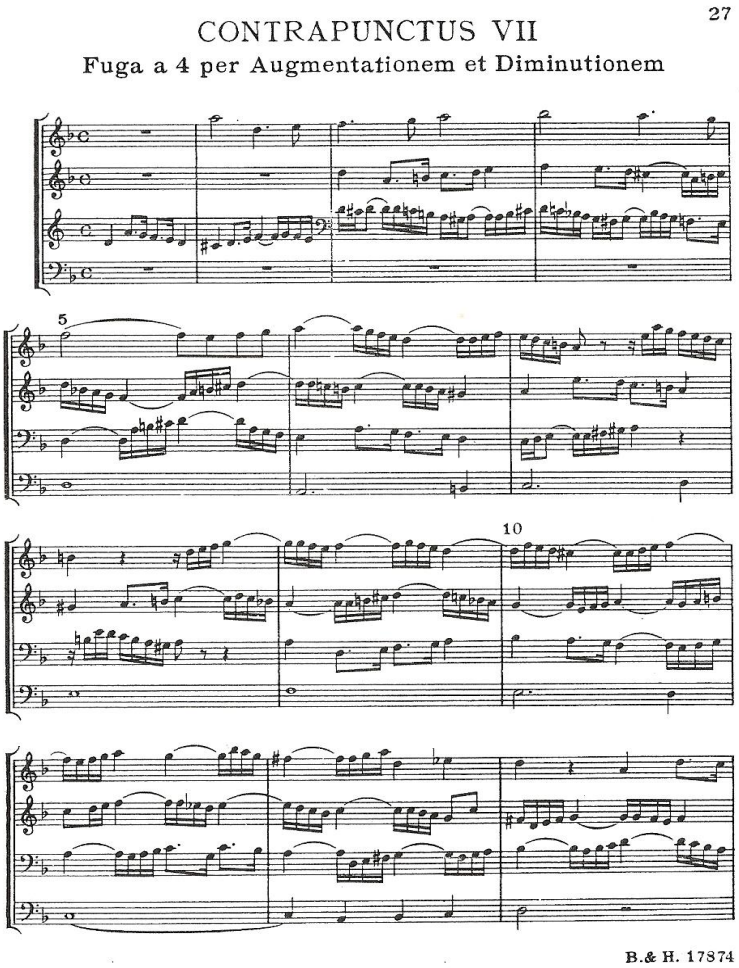
[430] Terminologie employée par Nicolas Ruwet dans *Musique, langage, poésie*, éditions du Seuil, 1972 (voir chapitre 4 et 5) : « la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences ».

- <u>Exemple de réponses inversées</u> (basse, mesure 4 ; soprano, mesure 7)

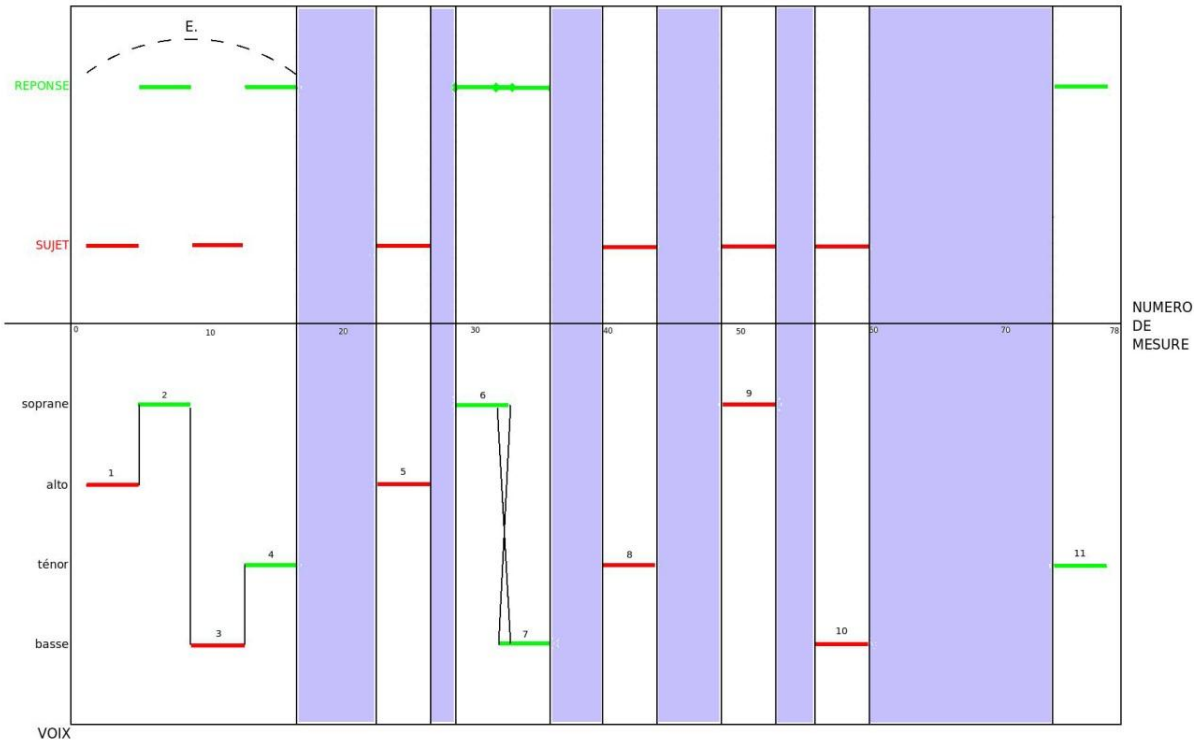


Extrait du *Contrapunctus V* du recueil de l'Art de la Fugue de J-S Bach, London, Boosey and Hawkes, préface de Hans Gal, 1951.

- <u>Exemple de réponse par « augmentation » ou par « diminution »</u> (soprano mes. 2 ; la basse mes. 5 : par diminution)



- Pleins et vides : l'alternance entre retours du sujet et épisodes



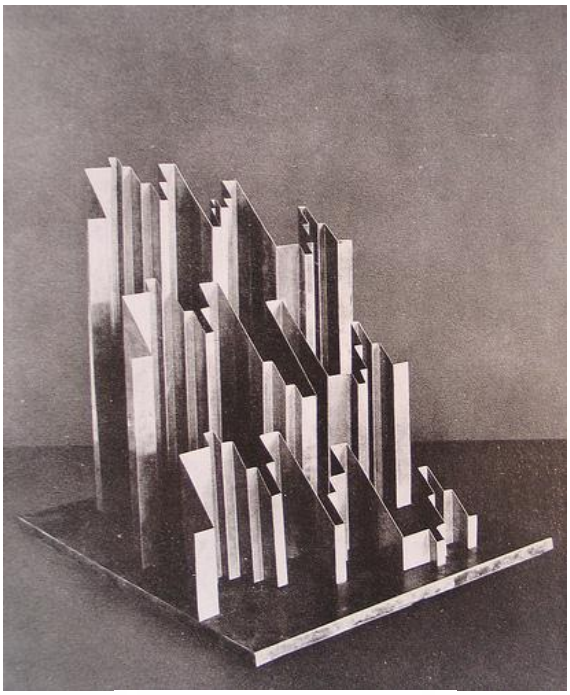
(E. = exposition de la fugue ; entrées 6 et 7 : strette)

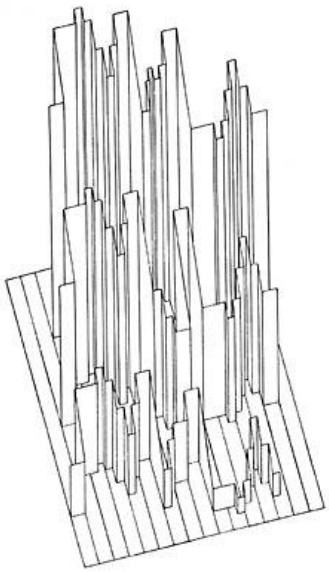
Diagramme réalisé à partir du *Contrapunctus* I de l'*Art de la Fugue.*

Le bleu dans ce diagramme permet de visualiser la variabilité de l'intervalle temporel entre les retours du sujet. Seule l'exposition présente une régularité périodique et une continuité parfaite : les reprises du sujet et les réponses s'emboîtent les unes dans les autres, ainsi le sujet « se lie à lui-même » (Rousseau).
En fonction de la longueur des intervalles et de la nature des opérations qui s'y jouent (fragmentations du sujet ou introduction d'éléments étrangers), on parle d'« épisode », de « pont » (une ou deux mesures), « partie libre » ou « divertissement » (selon les terminologies).

- Monument réalisé par transposition dans l'espace

A partir de quatre mesures d'une fugue de Bach





Réalisé d'après les données de H. Neugeboren, par Gerda Marx.

Tiré de : « Fugue de Bach représentée dans l'espace ». *La Revue Musicale* n°246, 1960, numéro spécial « Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau »
[texte paru initialement dans la revue du Bauhaus, n°1, janvier 1929].

Annexe 9. *18ème siècle : moquerie et hostilité à l'égard de la fugue et du contrepoint*

- **Friedrich Erhard Niedt**, *The Musical Guide* [1717]



CHAPTER I
On Counterpoint

§. 1.

THOSE ignorant in music consider the word counterpoint a great, musical Wondrous Creature.

§. 2. I myself have often had to listen to such persons when they, especially when drunk (and then all fools are clever), wanted to discuss with one another the nature of well-composed pieces and formulated their intellectual and artistic judgement with these words: 'The composer writes good things and has pleasant *Inventiones*, but 'tis a pity he does not know his counterpoint!' In other words: It is true that this person can read well, but he knows nothing about spelling. I must confess that I have often had to bite my tongue to keep from laughing about such silly talk, so that I might not upset them in their wisdom, when these know-it-alls produce such ridiculous *Kuh-dicium* [ham-handed judgements]. Yes, indeed, I felt such a wrenching in my belly that, had I not left straight away, I would have become sick to my stomach (with women it is called morning sickness).

§. 3. In the future, in order that this Wondrous Creature, counterpoint, not cause the musical know-it-alls (as has happened over coloured beans) to ponder so deeply that they may become confused in mind and turn philosophical, I will fill the mouths of beginners as well as those conceited ignoramuses with counterpoint gruel that has been cooked, fried, roasted, cooled, and chewed.

§. 4. In the musical ABCs, counterpoint is like spelling, as I learn to put letters together and, from these, form syllables.

§. 5. To make this even clearer: if I want to set a *Clavem* [pitch] such as, for example, C and form a complete harmony, i.e. counterpoint, then I spell it thus: c is the fundamental pitch, e^1 is the third, g^1 is the fifth, c^2 is the octave. These letters I set one above the other:



and this is what is meant by spelling.[1]

§. 6. On the *Clavir*, a true counterpoint is produced when the thorough-bass is played. If the Reader peruses my First Part on the thorough-bass, he will recognize this Wondrous Creature quite easily without using large Spanish spectacles.

§. 7. There are doubled, inverted, salted, larded, roasted counterpoints, and those basted with hare drippings that occur when voices are inverted and bass, alto, tenor, and discant are interchanged: one is glued on in place of the other, with the use of six, eight, or more voices. I do not think it worth the trouble and expense to waste paper and ink on it; for mere counterpoint itself contains no beauty and sounds like the spelling of a beginner, where one can hear syllables and words but can discern no complete meaning or context.

§. 8. In order to shape true musical counterpoint into pleasing form and an appropriate model for the new musical world, I must insist on the liberty not to be bound by the rules given by the old Masters, no matter what verdict may be passed on me by many an old stickler, whether they may outlaw me twice over, musically speaking, may declare me banned and banned again, or condemn me forever to the galleys of all pedants! Against only one thing do I absolutely, formally, and most solemnly protest: that they not confer on me a Musical Knighthood or induct me into their Heroes' Guilds.

§. 9. Therefore, I declare that I gladly choose the name *liegenden oder Ketten-Contra-Punct* [prepared or chain counterpoint] for true counterpoint. To this end, I have frequently mentioned *zuvorliegen* [preparation] in the First Part of my work.[2]

[1] Niedt's examples are here transcribed from soprano, alto, tenor, and bass clefs to treble and bass only. Figured bass symbols now appear below the bass staff instead of above as in the 1717 edition.

[2] See Pt. I, Chap. VIII, the *Nota Bene* of Rule 7, where preparation is first defined, and, later in the same part, in Chap. IX, § 1. See also Pt. II, Chap. VII, §§ 1 and 5, and Chap. IX, §§ 10 and 11.

Reproduction : *The Musical Guide : Third and Last Part,* tr. Pamela L. Poulin and Irmgard C. Taylor. Clarendon Press, Oxford University Press, Oxford Oxfordshire : Toronto 1989.
[*Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil*, ed. by Johann Mattheson, Hamburg : Benjamin Schiller's heirs, 1717]

- **Jean-Jacques Rousseau,** *Lettre sur la musique françoise* [**1753]**

« Une autre chose, qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties, à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles desseins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout-à-fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre, à mesure que le sujet y passe ; mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés*, est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir, et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos Eglises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ».

> * Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir dans leurs Eglises de la Musique bruyante ; ils ont souvent des Messes et des Motets à quatre Chœurs, chacun sur un dessein différent ; mais les grands Maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias me parlant de plusieurs Motets de sa composition où il avoit mis des Chœurs travaillés avec un grand soin, étoit honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusoit sur sa jeunesse ; autre fois, disoit-il, j'aimais à faire du bruit ; à présent je tâche de faire de la Musique.
> (Note de Rousseau)

Extrait de : Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes* V, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard Lettres, 1995. p.308

Annexe 10. « *Fugue States : Music, Dissociation, and Ethical Implications »*

Thèse de doctorat présentée par Lee Mark Harris en 2001 à l'université Concordia, Montréal, Québec, Canada.

Abstract :

The relation between the phenomenology of the fugue and the field of ethical behaviour was of central concern to the creative career of Glenn Gould, explored using a terminology of ecstasy, morality, and technology. This thesis attempts to further pursue the issue by moderating a conversation between dissociation theory, drawn from the cognitive sciences, and a discourse on dialogic transaction, derived from various literary and philosophical sources. Investigation of the fugal experience requires specification of the ritual context deemed to facilitate it, as well the fugue's salient structural properties. Under a regime of intense attention, it is claimed that fugal logic precipitates a perceptual "crisis" calling for a change in cognitive strategy. Practice permits the discovery of one such alternative, proposed to be an unusual, dissociated form of processing in which response set has been suspended without a corresponding loss of vigilance, allowing consciousness of a greater amount of perceptual information. The resultant phenomenology is marked by a heightened sense of temporal immediacy, spatial presence, emotional dynamism, combined with a feeling of depersonalisation. The ethical hypothesis deals with this experience, proposed to represent, in effect, a fragile, temporary annulment of the self: those higher-level memory constructs--including language--that mediate one's reactions to the world, and dominate processes of environmental monitoring and perception. The outcome is a novel level of interoception that seems to validate the etymology of ecstasy as a liberating experience of "standing outside the self". The specifically ethical thrust concerns the application of moral discipline, defined as an attentional focus and application of energy designed to transport the fugue state outside the confines of its ritual enactment. In this way, the subject begins to gain insight into the confining nature of habitual consciousness. Such a process, it is speculated, would be dependent upon a procedural ability to auto-cue the dissociative state in absence of the external perceptual framework that initiated it. Finally, the thesis offers an extended critique of the current cultural ethos with respect to the status of language, and in particular to the debilitating effect of dualistic thought.

Source: OAI

Annexe 11. *Peinture et Littérature*

- Document 1 :

La réception de la Fugue Kupka
au Salon des Indépendants d'octobre 1912



Excelsior
2 octobre 1912.

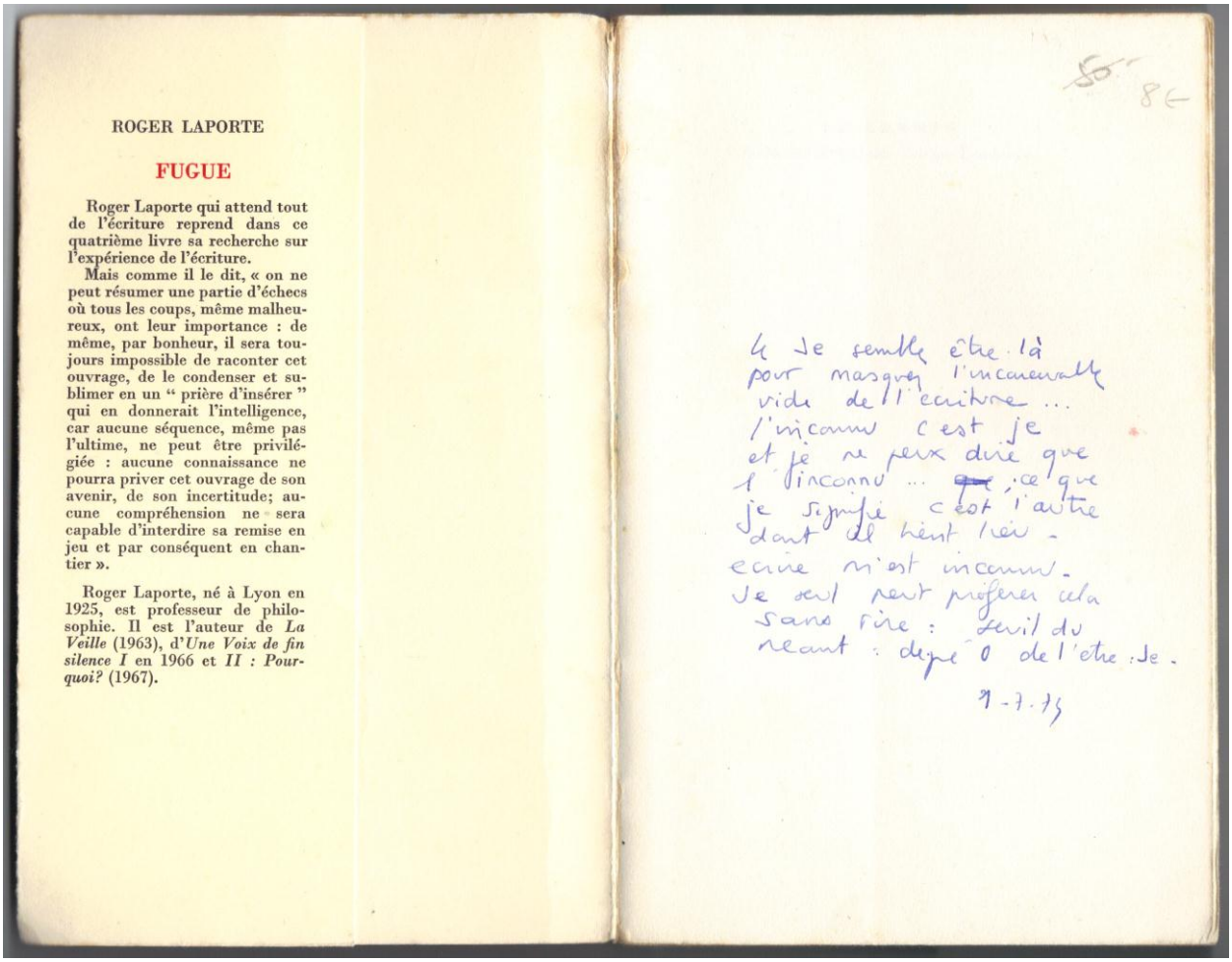
Texte en bas de la page :

« Le Salon d'Automne ouvrait hier ses portes au public…Nous avons dit tout ce qu'il fallait penser de cette exposition annuelle, où de remarquables morceaux côtoyaient des œuvres qui pouvaient causer quelque surprise. C'est parmi ces dernières que nous avons choisi les tableaux dont nous publions ici les reproductions. Nos lecteurs pourront s'amuser à déchiffrer quelques-unes de ces énigmatiques peintures qui, selon les uns, ont tous les ridicules de l'outrance, selon les autres toutes les audaces de l'originalité ».

NB : Le tableau *Amorpha, Fugue en deux couleurs* de Kupka figure en bas au milieu.

Tiré de : *Frantisek Kupka, 1871-1957 : a retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, first edition 1975, Figure 8 p.310

- Document 2 : *Fugue*, Roger Laporte, Éditions Gallimard, 1970.



ROGER LAPORTE

FUGUE

Roger Laporte qui attend tout de l'écriture reprend dans ce quatrième livre sa recherche sur l'expérience de l'écriture.

Mais comme il le dit, « on ne peut résumer une partie d'échecs où tous les coups, même malheureux, ont leur importance : de même, par bonheur, il sera toujours impossible de raconter cet ouvrage, de le condenser et sublimer en un " prière d'insérer " qui en donnerait l'intelligence, car aucune séquence, même pas l'ultime, ne peut être privilégiée : aucune connaissance ne pourra priver cet ouvrage de son avenir, de son incertitude; aucune compréhension ne sera capable d'interdire sa remise en jeu et par conséquent en chantier ».

Roger Laporte, né à Lyon en 1925, est professeur de philosophie. Il est l'auteur de *La Veille* (1963), d'*Une Voix de fin silence I* en 1966 et *II : Pourquoi?* (1967).

Je semble être là pour masquer l'inconcevable vide de l'écriture… l'inconnu c'est je et je ne peux dire que l'inconnu… ; ce que je signifie c'est l'autre dont il tient lieu. ecrire m'est inconnu. je seul peux proferer cela sans rire : seuil du neant : degré 0 de l'être : Je.

1-7-73

à Jacques et Marguerite Derrida

La fugue est une composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent « se fuir et se poursuivre l'une l'autre » (Rousseau).

Dictionnaire Robert.

Transcription du texte écrit à la main :

« Je semble être là pour masquer l'inconcevable vide de l'ecriture… l'inconnu c'est je et je ne peux dire que l'inconnu… ; ce que je signifie c'est l'autre dont il tient lieu. ecrire m'est inconnu. je seul peux proferer cela sans rire : seuil du neant : degré 0 de l'être : Je.
1 - 7 - 73 »

- Document 3 :

Musique / littérature : le topos de « la fugue »

Publications en langues française et anglaise mobilisant le modèle de « la fugue » dans une œuvre littéraire.
Trente-deux notices, classement par ordre chronologique, du plus récent au plus ancien.

2013 ***The Writer's Fugue: Musicalization, Trauma and Subjectivity in the Literature of Modernity***, Ruth Skilbeck. FuguEditions, 2013. (à paraître)

2011 « **Shell shock and hysterical fugue, or why Mrs Dalloway likes Bach** », Emma Sutton. First World War Studies, vol.2, n°1, March 2011, pp.17-26.

2009 - « **Les stéréotypes lexicalisés comme répétitions connotées dans une fugue littéraire : *Diálogo en Re Mayor* de Javier Tomeo** », Sylvie Fournié-Chaboche. *Cahiers de narratologie* n°17, « Stéréotype et narration littéraire ».
- « **De la fugue en poésie** », Michel Barrucand. *Musique et littérature. Jeux de miroirs.* Editions Universitaires du Sud, Toulouse. Janvier 2009. pp.51-63.
La 3ème section de la 4ème partie de cet ouvrage, *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, est entièrement consacrée au « modèle de la fugue ». Elle comprend six articles, dont :
- « **Métaphysique de la fugue dans *La Paix des Profondeurs* d'Aldous Huxley** », Andrée-Marie Harmat. pp.317-344.
- « **L'architecture fuguée des *Vagues* de Virginia Woolf** », Nathalie Pavec. pp.361-371.
- « **L'art en tant qu'éthique sonore, fugue et contrepoint : le modèle de Jean-Sébastien Bach dans la littérature européenne du XXème siècle** », Timothée Picard. pp.261-291.

2007 « **The Mystery of the Fuga per Canonem Solved** », Susan Brown. *Genetic Joyce Studies* Electronic Journal, Issue 7, Spring 2007.

2004 ***L'Art de la fugue chez K. Ishiguro,*** Claire Pégon. Presses Universitaires du Mirail, 2004.

2002 - « **L'art de la fugue ou l'architecture musicale de *Madame Zilensky and the King of Finland* de Carson McCullers** », Andrée-Marie Harmat. *Anglophonia* n°11, 2002, Presses Universitaires du Mirail, pp.277-286.
- « **Les histoires de Sherlock Holmes : fugues musico-logiques** », Nathalie Jaeck. *Anglophonia* n°11, pp.287-294.
- « **Musical form as narrator : the Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses*** », Nadya Zimmerman. *Journal of modern literature*, vol.26 n°1, automne 2002, pp.108-118.

2001 - ***La lecture musico-littéraire. A l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte***, Frédérique Arroyas. Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

- « ***Un attiéké pour Elgass*** **de Tierno Monénembo : une écriture en fugue ou la tresse narrative** », Ute Fendler. *Littératures et sociétés africaines : regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Germany, Gunter Narr, 2001, pp.493-503.
- « **« Fugue » littéraire et « récit musical » : du bon usage des métaphores** », Jean-Jacques Nattiez. Actes du colloque *Musique et littérature dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, pp.41-52.
- « **Le roman fugué** », Pierre Brunel. Actes du colloque *Musique et littérature dans la France contemporaine*, pp.53-67.

1999 ***Percyscapes. The Fugue State in Twentieth-Century Southern Fiction***, Robert W. Rudnicki. Louisiana State University Press, 1999.

1995 « **Une écriture fuguée** », Pierre Brunel (*Butor, L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Pierre Brunel, PUF, Paris, 1995, pp.147-151).

1991 « **Beyond Linguistic Barriers : The Musical Fugue Structure of Thomas Pynchon's *Entropy*** », Carmen Pérez-Llantada Auría. *Cuadernos of Investigacion Filologica,* Vol. 17, 1-2, 1991, pp.127-140.

1988-1985

- « **Mythe et structure. Structure musicale et structure mythique dans *Le Roi des Aulnes*. L'influence de *l'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach** », Arlette Bouloumié. *Michel Tournier, le roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier,* Librairie José Corti, 1988, Partie I chapitre V.
- « **The Conventions of Counterpoint and Fugue in *The Heart Is a Lonely Hunter*** », Janice Fuller. *Mississippi Quarterly : The Journal of Southern Culture*, Vol.41(1), 1987-1988, pp.55-67.
- « ***The Moviegoer*** **de Walter Percy : un certain art de la fugue** », Daniel Charbonnier. *Etudes Anglaises* vol.40 (1), 1987, pp.62-75.
- « **Fugal Structure, Nestorianism, and St. Christopher in Michel Tournier's *Le Roi des Aulnes*** », Susan Petit. *A Forum on Fiction*, Vol.19 n°3, printemps 1986, pp.232-245.
- « **L'Art de la Fugue dans *Le Loup* de Marie-Claire Blais** », Victor L. Tremblay. *The French Review*, vol.LIX, n°6, May 1986, pp.911-920.
- « **Fugue et variation : *Point Counter point*** », Jean-Louis Cupers. *Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sebastien Bach,* Publications des facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1985, Partie 2 chapitre 4.
- « **Fugal Technique in Johnson's *Rasselas*** », Rose Norman. *The Journal of Narrative Technique* vol.15, automne 1985, pp.267-276.
- « **The Fugal Procedure of *Music and Silence*** », Catherine Rainwater. *Contemporary American Women Writers : Narrative Strategies.* Lexington : University Press of Kentucky, 1985, pp.68-86.

1982 « **Fugue and *Canto LXIII*** », Davis Kay. *Paideuma* Vol.II n°1, 1982, pp.15-38.

1979 « **A Voice in a Fugue : Characters and Musical Structure in Carson McCullers' *The Heart Is a Lonely Hunter*** », C. M. Smith. *Modern Fiction Studies,* Vol.25-2, Summer 1979, pp.258-263.

1978 « **Verbal Painting, Fugal Poems, Literary Collages and the metamorphic comparatist** », U. Weisstein. *Yearbook of comparative and general literature* n°27, 1978, pp.7-18.

1977 « **Fugue as a structure in Pynchon's *Entropy*** », R. Redfield et Peter L. Hays. *Pacific Coast Philology*, vol.12, Oct.1977, pp.50-55.

1973 « **Fugal Structure in the Sirens Episode of Ulysses** », David W. Cole. *Modern Fiction Studies* 19, Spring 1973, pp.221-226.

1938 « **The Musical Structure of De Quincey's *Dream-Fugue*** », Calvin S. Brown. *The Musical Quarterly*, Vol. 24 n° 3, juillet 1938, pp. 341-50.

Annexe 12. *Psychiatrie / Psychologie*

❖ **Document 1**

L'univers médico-légal de la fugue :
les principaux repères chronologiques, de 1850 à nos jours.

1850. Aux Etats-Unis, la Société Médicale de l'état de Louisiane convoque la tenue d'une commission présidée par le médecin Samuel Cartwright. Le problème de la fuite des esclaves noirs est soulevé : la commission conclut à un type de folie et le diagnostic de *drapetomania* (« **drapétomanie** ») est inventé.

1875. En France, le docteur Achille Foville introduit l'expression « **aliéné voyageur** » dans son article intitulé « Les aliénés voyageurs, ou migrateurs ». Cependant, il ne suggère pas d'introduire une nouvelle entité médicale.

1885. En France, plusieurs **lois antivagabondage** sont entérinées, ainsi des lois sur la récidive (notamment la loi du 27 mai 1885) : le vagabond récidiviste est passible de la relégation. Le vagabondage est devenu un problème social critique.

1886. **Albert Dadas** fait sa première apparition à l'hôpital de Bordeaux, dans le service dirigé par le Professeur Albert Pitres (un neurologue, ancien étudiant de Charcot à Paris).

1887. **Philippe Tissié** soutient à Bordeaux sa thèse de médecine intitulée « Les Aliénés voyageurs. Essai médico-psychologique », à partir du cas d'Albert. Selon Hacking, à partir de cette date la fugue apparait en tant qu'entité médicale. **Début de l'« épidémie de fugue ».**

1888. Le 31 janvier, à l'occasion d'une de ses célèbres « leçons du mardi » à la Salpêtrière, **Charcot** exhibe un voyageur aliéné : c'est le **cas « Mén ».** Il proclame la nature épileptique de son trouble.

1889. Publication de *L'**automatisme psychologique**. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* écrit par Pierre Janet, philosophe devenu psychologue et médecin. La même année, Charcot lui confie la direction du laboratoire de psychologie de la Salpêtrière.

1890. Dans ses *Principles of Psychology,* **William James** rapporte le **cas « Ansel Bourne »**. Bien qu'ayant fait une « fugue modèle » selon les critères français, Bourne est diagnostiqué comme souffrant de « **double personnalité** ».

1895. Raymond Fulgence, neurologue qui a succédé à Charcot comme titulaire de la Chaire de neurologie de la Salpêtrière l'année précédente, publie « Les **délires ambulatoires** ou les fugues » dans la *Gazette des hôpitaux* n°68 (2, 8 juillet) : rapport établi à partir des notes prises par Pierre Janet.

1894-1895. Etienne Régis, proche associé du Professeur Pitres, publie un article intitulé « Dromomanie des dégénérés », en 1895 ; l'année précédente Dubourdieu, un de ses étudiants à Bordeaux, soutient sa thèse de médecine intitulée « Contribution à l'étude de l'automatisme ambulatoire. De la **dromomanie** des dégénérés ».

1902. Pitres et Régis rédigent *Les Impulsions et les Obsessions*.

1908-1909. Publication de plusieurs articles de Benon et Froissart (Benon est médecin de la police à la préfecture de Paris, et Froissart, médecin dans un hôpital psychiatrique). Ils ne soucient pas des débats médicaux et veulent résoudre le problème du vagabondage : pour eux la fugue est « un **acte antisocial** ».

1909. Le congrès de Nantes signe la **fin de l'épidémie de fugue**.

1910. Création de l'Association Psychanalytique Internationale lors du congrès de Nuremberg,

1935. Le 30 octobre la France dépénalise, par un décret-loi, la répression du vagabondage des mineurs, qui ne pourront être incarcérés pour ce motif : la fugue n'est plus une infraction mais la justice des mineurs peut toutefois prendre une mesure de surveillance ou d'assistance*.

1973, **1977**. Publications d'**Ernest Hilgard**, premier théoricien de la « **néo-dissociation** » (« théorie de la conscience divisée »). Le concept de « dissociation » a cours depuis le 18ème siècle.

1980. Parution du DSM-III où la fugue apparaît pour la première fois comme une entité distincte, sous le label de « **fugue psychogène** ».

1994. Parution du DSM-IV où la « **fugue dissociative** » est répertoriée parmi les « troubles dissociatifs ».

Chronologie établie à partir des sources suivantes :

- *Les fous voyageurs*, Ian Hacking, traduit de l'anglais (Canada) par Françoise Bouillot [*Mad Travellers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illness*, 1998], Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, mai 2002 ;
- « Automatisme ambulatoire », article de l'*Encyclopaedia Universalis*, par Jean-Claude Beaune [en ligne], consulté le 11 novembre 2013.
URL : http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/automate/
***** Christian Carlier, Marc Renneville. « Histoire des prisons en France - de 1914 à nos jours », *Criminocorpus* [En ligne] publiée le 20 juin 2007, consultée le 10 nov. 2013. URL : http://criminocorpus.org/outils/15715/

❖ **Document 2**

La « fugue dissociative » aujourd'hui : critères diagnostiques

- DSM-IV (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, publication de la Société Américaine de Psychiatrie, version de 1994) :

A. La perturbation principale est un départ soudain et inattendu du domicile ou du lieu de travail habituel, s'accompagnant d'une incapacité à se souvenir de son passé.
B. Confusion concernant l'identité personnelle ou adoption d'une nouvelle identité (partielle ou complète).
C. La perturbation ne survient pas exclusivement au cours de l'évolution d'un Trouble dissociatif de l'identité [nouveau nom de la Personnalité multiple] et n'est pas due aux effets physiologiques directs d'une substance (par exemple, une substance donnant lieu à un abus, un médicament) ou d'une affection médicale générale (par exemple l'épilepsie temporale).
D. Les symptômes sont à l'origine d'une souffrance cliniquement significative ou d'une altération du fonctionnement social, professionnel, ou dans d'autres domaines importants.

(item 300.13 « Dissociative fugue »)

NB : Dans la troisième édition révisée (DSM-III-R, 1987), le critère B se présentait encore ainsi : « Adoption d'une nouvelle identité (partielle ou complète) ». Selon Hacking (*Les fous voyageurs*, 2002, pp.31-32), la discussion de Riether et Stoudemire (1988) a beaucoup contribué à affaiblir ce critère dans l'édition de 1994.

- CIM-10 (*Classification Internationale des Maladies*, publiée par l'OMS en 1994)

A. Les caractères de l'amnésie dissociative ;
B. Un voyage délibéré dépassant le rayon habituel quotidien (la différenciation entre voyage et vagabondage doit être établie sur une base locale) ; et
C. Le maintien d'une hygiène personnelle (manger, se laver) et d'une interaction sociale simple avec des étrangers (acheter des titres de transport ou de l'essence, demander des indications, commander des repas).

(chap.V « Troubles mentaux et du comportement », F44.1 « Dissociative fugue »)

Cette nomenclature, utilisée en Europe et dans le reste du monde, s'est globalement alignée sur la taxinomie du DSM. On remarque que le premier critère est l'amnésie et non pas la confusion concernant l'identité personnelle.

- *Manuel de psychiatrie* (dir. J.D. Guelfi et F. Rouillon, Elsevier Masson, 2007)

Définition des « troubles dissociatifs » :
« états qui correspondent à une disruption des fonctions intégrées de la conscience : identité, mémoire, perception de l'environnement ».

Tableau clinique : amnésie dissociative, fugue dissociative, trouble dissociatif de l'identité ou personnalité multiple, trouble de dépersonnalisation, pathologies associées.

(Item 11.8, « Troubles anxieux et dissociatifs », Q. Debray).

❖ **Document 3**

Du « voyage thérapeutique »
au voyage comme « symptôme d'un trouble mental »

« Cette sorte d'accompagnement était très en vogue en Europe au début du 19ème siècle, époque où les vertus thérapeutiques du voyage étaient reconnues pour soigner certaines maladies. (…) Le Dr Legrand du Saulle, dans son *Traité sur les délires de persécution*, note comme Foville l'influence favorable des changements de lieux, au moins d'une manière transitoire, sur les hallucinations. (…) De même, Jean Starobinski nous rappelle que si l'on a la chance de traiter une mélancolie à son début, le remède spécifique est de voyager. C'est d'ailleurs le conseil que donnait Celse, dans l'Antiquité. (…)
Mais le discours médical, notamment dans le domaine de la psychiatrie, « colle » à son époque. A partir du milieu du 19ème siècle, les bienfaits du voyage – visiblement inspirés par le mouvement romantique – commencent à être mis en doute. Ils sont pratiquement niés à la fin du 19ème siècle, la plupart des psychiatres reconnaissant que « les voyages ne sauraient jamais guérir une mélancolie » et ne peuvent être au mieux qu'un simple divertissement de la convalescence. On s'attache plus alors à décrire le voyage comme symptôme d'un trouble mental. Autre époque, autre point de vue… En 1875, Foville introduit le terme d'aliéné voyageur, suivi par celui de dromomane de Pitres et Régis en

1902. Il s'enrichit de l'automatisme ambulatoire hystérique de Pierre Janet en 1908, pour aboutir à la notion de voyage pathologique, introduite en 1914 par Brian, Morel et Livet, et réactualisée en 1981 par François Caroli et Gérard Massé.
Il faudra attendre les antipsychiatries avec Laing et Cooper dans les années 1960 pour évoquer de nouveau cette co-initiation, mais cette fois-ci dans le cadre de l'accompagnement d'un voyage non plus géographique, mais intérieur. La guérison est obtenue grâce à une « plongée à l'intérieur de soi », comme chez certains guérisseurs traditionnels. Il faut favoriser ce voyage interne, « processus naturel de guérison » qui permet à l'individu de s'arracher aux codes symboliques, de découvrir sa véritable identité et de se recréer ».

Extrait de : *Fous de l'Inde. Délires d'occidentaux et sentiment océanique,* Régis Airault. Editions Payot & Rivages, Paris, 2000. pp.179-182 (chapitre « Voyage thérapeutique et co-initiation »).

- **Document 4**

Psychologie de la « fugue » (Raoul Vaneigem)

« Le mot a été emprunté à l'italien fuga, motif musical dont les parties semblent se disperser en différentes voix, mais sans renoncer à une unité fondamentale. Voltaire l'emploie en 1775 en lui prêtant le sens, positif, d'escapade et de fuite heureuse. Le glissement sémantique qui s'opère peu à peu et qualifie bientôt un déplacement inopportun et maladif n'est assurément pas sans relation avec l'évolution d'une société où la sédentarité l'emporte sur l'errance, laquelle fit longtemps partie des rites d'apprentissage, de l'initiation cosmopolite et de l'expérience de la vie.
Une distinction a été établie entre fugue incoercible et fugue réactionnelle. Dans la première, l'envie irrésistible de partir revêt un caractère inconscient. Le sujet obéit à un automatisme, son errance sans but s'accompagnant le plus souvent d'amnésie. Il baigne dans un état confusionnel. Des points de repère, que le malade est seul à percevoir, l'orientent tant bien que mal dans un champ onirique dont il ne communique pas la clé interprétative. Une telle situation est fréquente dans la schizophrénie, l'épilepsie, la démence sénile.
La fugue réactionnelle répond à des mobiles précis ou, tout au moins, rationnels. L'attitude de fuite ne manque pas de justifications ni d'arguments, bien que la brusquerie de la décision naisse d'une poussée d'angoisse, lentement accumulée par des conditions affectives jugées insupportables. L'importance du milieu familial dans la psychogenèse de la fugue a incité plusieurs cliniciens à la situer dans le cadre des complexes incestueux.
Chez l'enfant, la fugue traduit l'épilogue dramatique d'un conflit avec l'entourage. Le terrain familial, vécu comme une source d'insatisfactions quotidiennes, est abandonné dans l'espoir, aussi vif qu'incertain, qu'il est possible de trouver ailleurs ce qui a été refusé. Pourtant, le désaccord avec les parents couve parfois secrètement. L'enfant fugueur, abandonnant soudain une famille apparemment unie et sans problème, exprime alors la volonté d'échapper à une routine dont il réprouve le caractère factice, hypocrite ou simplement anesthésiant. Il arrive qu'une volonté d'autonomie, étouffée par les liens d'une affection possessive, s'éveille et découvre dans la fuite une manière d'échapper à l'atmosphère de culpabilité et une façon de se soustraire à l'uniformité d'un destin tout tracé.

Parmi les adultes, les cas les plus fréquents de fugue se produisent dans des conditions liées à l'idée d'enfermement : jeunes gens en internat, soldats encasernés. Le sentiment d'être pris au piège explique similairement la fuite inopinée du domicile conjugal, comme si, avec la violence d'une illumination, s'imposait soudain, au détour d'une rue, l'urgence de changer de milieu et de peau, et de recommencer une autre vie.
Les observateurs ont coutume de suggérer une parenté entre la fugue et l'état d'hystérie. La dissociation de la conscience et du comportement de routine n'exprime-t-elle pas, en effet, une sorte de fuite hors du corps saisi par les contraintes quotidiennes ? Tout se passe comme si le corps condamné à l'immobilité se jetait brusquement dans un ailleurs, dans un théâtre où son esprit fait fonction de deus ex machina et le sauve d'une situation inextricable.
Il existe un cheminement de la fugue, qui se fraie d'abord dans la tête et pose sur la désespérance du réel le point d'appui d'où l'univers basculera dans l'insolite. La maladie est, en ce sens, un substitut de la fugue traditionnelle. Le malade renonce à des droits à la santé qui ont entraîné, à ses yeux, un manque d'égards, d'attentions, d'affection. Il se réfugie dans un état morbide où lui sont accordés nécessairement les soins et la sollicitude que son état normal semblait ne pas exiger.
La fugue sert d'exutoire à l'imagination saturée. Elle prend à la lettre l'esprit de l'île, dont parle Baudelaire, « n'importe où hors du monde ». C'est l'appel du large, sans cesse lancinant dans un univers étriqué où il faut, selon Céline, « mentir ou fuir ». En elle reparaît, par le biais du désespoir, le vieux fond de nomadisme, fort contrarié par l'encombrement des villes et les horizons aussi lointains que bornés. Plus que la mort de l'aventure et le monde réduit à la cartographie de l'ennui, la fugue manifeste le désir de changer de vie dans une société où tant de changements proclamés n'ont jamais confirmé que l'immobilité ».

Entrée « FUGUE, psychologie » :
Raoul VANEIGEM, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 septembre 2013.
[http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/fugue-psychologie/]

- **Document 5**

Ouspensky et le « rappel de soi »
ou la psychologie comme science et pratique

« Je suivais un jour la Liteyny dans la direction de la Perspective Nevsky et, en dépit de tous mes efforts, j'étais incapable de maintenir mon attention sur le « rappel de moi-même ». Le bruit, le mouvement, tout me distrayait. A chaque instant, je perdais le fil de mon attention, le retrouvais et le reperdais. Pour finir j'éprouvai envers moi une sorte d'irritation ridicule et je tournai dans une rue à gauche, fermement décidé, cette fois, à *me rappeler moi-même* au moins pour quelque temps, en tout cas jusqu'à ce que j'aie atteint la rue suivante. J'atteignis la Nadejdinskaya sans perdre le fil de mon attention, sauf peut-être pour de courts instants. Alors, me rendant compte qu'il m'était plus facile, dans les rues tranquilles, de ne pas perdre la ligne de ma pensée, et désirant m'éprouver dans les rues plus bruyantes, je décidai de regagner la Nevsky en continuant à me rappeler moi-même. Je l'atteignis sans avoir cessé de me rappeler moi-même et je commençais déjà à éprouver l'étrange état émotionnel de paix intérieure et de confiance

qui suit de grands efforts de cet ordre. Juste au coin de la Nevsky, il y avait le magasin qui me fournissait mes cigarettes. Continuant à me rappeler moi-même, je me dis que j'allais entrer et en commander quelques boîtes.
Deux heures plus tard, je *me réveillai* dans la Tavricheskaya, c'est-à-dire fort loin. J'allais en traîneau chez l'imprimeur. **La sensation du réveil était extraordinairement vive. Je peux presque dire que je *revenais à moi.*** Je me souvins aussitôt de tout : comment j'avais parcouru la Nadejdinskaya, comment **je m'étais rappelé moi-même**, comment j'avais pensé aux cigarettes et de quelle façon à cette pensée j'étais tombé, comme anéanti, dans un profond sommeil.
Néanmoins, tandis que j'étais ainsi englouti dans le sommeil, j'avais continué à exécuter des actions cohérentes et opportunes. J'avais quitté le magasin de tabac, téléphoné à mon appartement de la Liteyny puis à l'imprimeur. J'avais écrit deux lettres. Ensuite, j'étais encore retourné à la maison. J'avais remonté la Nevsky par le trottoir de gauche jusqu'à la porte Gostiny avec l'intention de gagner l'Offitzerskaya. Changeant alors d'avis, parce qu'il se faisait tard, j'avais pris un traîneau pour aller chez mon imprimeur dans la Kavalergardskaya. Et, chemin faisant, le long de la Tavricheskaya, je commençai à sentir un étrange malaise, comme si j'avais oublié quelque chose. *Et soudain je me rappelai que j'avais oublié de me rappeler moi-même.*
Je parlai de mes observations et réflexions aux camarades de notre groupe, aussi bien qu'à mes amis écrivains et autres.
Je leur disais que c'était le centre de gravité de tout l'enseignement et de tout le travail sur soi ; que maintenant le travail sur soi n'était plus un mot, mais un fait réel, plein de signification, **grâce auquel la psychologie devenait une science exacte, et en même temps pratique.**
Je disais qu'un fait d'une importance prodigieuse avait échappé à la psychologie occidentale, à savoir : ***que nous ne nous rappelons pas nous-mêmes,* que nous vivons, agissons et raisonnons dans un profond sommeil,** dans un sommeil qui n'a rien de métaphorique, mais qui est absolument réel ; **et cependant que nous *pouvons* nous rappeler nous-mêmes** si nous faisons des efforts suffisants – que nous *pouvons nous éveiller* ».

Extrait de : *Fragments d'un enseignement inconnu. La voie de la connaissance.* Piotr Demianovitch Ouspensky. Traduit de l'anglais par Philippe Lavastine. Editions J'ai lu, 2012. pp. 211-212.

Selon Ouspensky, le « rappel de soi » est une véritable découverte. Il ne la réduit pas à l'introspection ni à l'analyse. Ici, il distingue le « rappel à soi » de l'observation :

« Je parle du rappel de soi en tant que division de l'attention : c'en est le trait caractéristique.
Lorsque j'observe quelque chose, mon attention est dirigée sur ce que j'observe.
Moi ＞le phénomène observé
Lorsque, en même temps, j'essaie de me rappeler moi-même, mon attention est dirigée à la fois vers l'objet observé et vers moi-même.
Moi ＜＞le phénomène observé
Cela étant défini, je vis que le problème consistait à diriger l'attention sur soi-même sans laisser faiblir ou s'éclipser l'attention portée sur le phénomène observé. De plus, ce « phénomène » peut aussi bien être en moi qu'en dehors de moi ».

Extrait : *Fragments d'un enseignement inconnu*, p.209.

Annexe 13. *Florilège de citations*

- **Problème de définition ? Musicologie**

« La fugue est la pierre de touche du savoir des musiciens ».
Joseph Louis d'Ortigue (dir.), *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen Âge et dans l'époque moderne*, 1853-1854.

« A texture the rules of which do not suffice to determine the shape of the composition as a whole ».
D.F.Tovey, 11ème éd. *Encyclopédie Britannica*, entrée « fugue ».

« It has become evident that the term fugue does not apply to a form, as does, for instance, the term minuet. It denotes something structurally less concrete. Nor does the term apply to a texture, as does, for instance, the term counterpoint. From the very beginning of its use, it has denoted something structurally more concrete ».
Alfred Mann, *The Study of Fugue*, p.72.

« Une fugue n'est pas une collection de pièces anatomiques démontables. Elle doit créer un organisme vivant, où circule un sang généreux ».
Maurice Emmanuel (compositeur et musicologue français), *L'histoire de la langue musicale*, H. Laurens, 1911, p. 464. Cité par X. Hautbois, 2006, p.301.

« Many of fugue's compositional principles were simply absorbed into the mainstream of musical thinking ».
David A. Sheldon, « The fugue as an expression of rationalist values », 1986.

« Le paradoxe de la fugue que l'on désigne d'habitude comme la plus stricte de toutes les formes, semble être que sa réalisation implique la fantaisie imaginative, le caprice et la fuite devant la régularité ».
Marc Honegger (éd.), *Dictionnaire de la musique*.

« La *forme fuguée* n'est point, en elle-même, une chose belle. D'ailleurs, Bach n'est pas toujours fugué ; et quand il l'est, souvent il y apporte une fantaisie extrême. En revanche, on connaît, d'autres musiciens, des fugues régulières et qu'on dit « bien écrites » : mais ennuyeuses ! Bach n'est *plus* ni *moins* beau parce que fugué. Et il n'est pas plus *intellectuel* à cause de cela. Il reste d'ailleurs *intelligent* ».
Charles Koechlin (compositeur et musicologue français), *Esthétique et langage musical*, 2006. p.320. NB : c'est Koechlin qui souligne.

- **Esthétique musicale**

« La fugue même est, pour Bach, un ingénieux moyen de parler à l'imagination »
André Pirro, *L'Esthétique de J-S Bach*, 1977, p.325.

« Au fond, Bach était un architecte. Plus on approfondit l'étude de son développement, plus on se rend compte que tous les progrès que lui doit l'art musical se résument en un mot : perfection sans cesse croissante de l'architecture musicale. Pour ce qui est des fugues en particulier, les fugues de jeunesse sont souvent admirables d'invention et de richesse, mais elles manquent de plan ; il y a surabondance de péripéties « subjectives ». Avec le temps, cependant, l'objectivité, cette qualité essentielle de l'architecture, apparaît croissante ; les fugues deviennent plus grandes et plus simples à la fois. A cet égard, la plus parfaite est la fugue pour orgue en sol mineur ; malgré l'abondance et l'intérêt du détail, rien d'imprévu qui vienne briser l'unité de la grande ligne architecturale. Nous sommes en présence d'un édifice idéal où la force et la souplesse s'uniraient pour produire l'impression de grandeur ».
« Les autres fugues et les canons n'ont pas été écrits pour être exécutés par des instruments, mais uniquement pour être entendus à la lecture. *L'Art de la fugue* est encore plus abstrait que l'*Offrande musicale* ».
« Une fois connus les éléments de son langage, les compositions même qui ne se rattachent à aucun texte, comme les préludes et les fugues du *Clavecin bien tempéré*, deviennent parlantes et énoncent en quelque sorte, une idée concrète ».
Albert Schweitzer, *Bach le musicien poète*, 1905, p.156, p.220, p.339.

« La forme abstraite chez Bach n'est pas une gêne, un obstacle, mais elle aide la forme concrète à se réaliser ; et c'est précisément en obéissant aux règles générales les plus rigoureuses que le compositeur sert le créateur, ainsi qu'en témoignent les canons de *l'Offrande Musicale*, les contrepoints de *l'Art de la Fugue* ».
Boris de Schloezer, *Introduction à J-S Bach*, 1947, p.110.

« I take it that the words « repetition », « development », and « variation » are structure-type words because they designate fundamental relations between sections of music. But the term « fugue » is not. When we say that a passage is « *in* fugue », this is a statement about its prevailing texture : there is a constant imitation. When we say that a composition is « *a* fugue », we are saying at the least that it is entirely *in* fugue. Perhaps we are saying something more. According to the precepts of some of the eighteenth century theoricians, there are rules for fugue, specifying that a fugue must, for example, move through at least so many keys, and must have at least two entries, and wind up with a stretto – that is, a passage in which the voices crowd in close behind each other – as it returns to its home key. If all fugues followed such rules – and it is an interesting question whether there are any structural features common to all the fugues of Bach's two books of the *Well-Tempered Clavier* – then « fugue » would be in part a structure-term. But I think we would ordinarily call a composition a fugue without implying anything about its main passages or key relationships. Of course every fugue has a structure, but that is not, I think, part of its definition ».
Monroe C. Beardsley. *Aesthetics : Problems in the philosophy of criticism*, Hackett Publishing Co, Inc, 2nd édition, 1981 [1958], pp.211-212

La fugue est « une invitation à inventer une forme en rapport avec les exigences particulières de la composition envisagée. La réussite de l'écriture fuguée dépend du degré auquel le compositeur sait renoncer à des formules en faveur de la création d'une forme ».
Glenn Gould, « Jean-Sébastien Bach, le Clavier bien tempéré et la Fugue », *Le dernier puritain*, 1983, p.126.

« Une forme dans laquelle la forme elle-même est servante d'un concept subjectivement manipulé de rapports thématiques » ;
« Tous les aspects premiers de leur pensée prennent la forme d'un dialogue contrapuntique » [à propos des « fuguistes nés »] ;
« En tant que forme en qui l'on peut déchiffrer les secrets d'une mystique des nombres, elle exerce une fascination incontestable ».
« La méthode d'organisation très spécifique de la fugue possède un rapport particulièrement étroit avec le système tonal, et [que] ce système est précisément en voie de dissolution. Et pourtant, la persistance du phénomène de la fugue témoigne bien du degré auquel certains procédés particuliers à sa structure même – les procédés du sujet et de la réponse – sont enfouis, acoustiquement et psychologiquement, dans la conscience de l'homme moderne. Bien que ce soient des préoccupations tonales qui leur aient donné équilibre et pesanteur, ils ont survécu en tant que partie d'une méthode d'organisation souveraine, au-delà même de l'effondrement général de ces préoccupations. La raison essentielle de ce phénomène tient sans doute à ce que les procédés en question ne sont pas intrinsèquement liés à la tonalité. Tous les effets de la fugue (à l'exception de la gravitation verticale de la tonalité et des contrastes entre tonalités) étaient déjà formulés dès les premières années de la Renaissance, avant que la grammaire tonale de tension et de détente n'ait été clairement établie. Leur participation à l'allure générale et à l'équilibre de l'harmonie centrifuge – avec sa structure cadentielle faisant penser à la souplesse de mouvement d'une toile d'araignée – fait dans une large mesure le résultat d'un synchronisme volontaire de leur part ».
Glenn Gould, « La musique de Protée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée », *Contrepoint à la ligne*, 1985.

- **Paroles d'expérience**

« I don't know if there's scientific evidence to support it, but when I listen to this music I feel my brain cells being re-aligned. The fugues are complex yet so perfectly ordered, so respectful of the laws of physics that govern music and make it a universal language. Just hearing Bach's work, even without much concentration, is like having my musical windows cleaned - all other music around me becomes clearer and more understandable ».
David Finckel, violoncelliste (p.11 du livret fourni avec le disque de *L'Art de la Fugue BWV 1080* interprété par le quatuor Emerson, CD 2003 Deutsche Grammophon, Hamburg).

« My sensitivity allowed me to feel, from the beginning, a particular pleasure in playing fugues. If I had to describe how it feels, I could say that it is a very sophisticated form of enjoyment, which starts form the most subtle perceptions. (…) what I was charmed by was perhaps the mystery of something I could perceive lying behind those notes : a sort of strange and miraculous equilibrium that fascinated and confused me at once ».
« What about the term « Fugue » ? The first appearance of « Fugue » was once again in Latin and Italian, in the form « Fuga ». « Fuga », in these languages, means « escape ». When we think about the contrapuntal music (music in counterpoint) we should try to go back to the time in which the only polyphonic music was sung by monks. So each part of the counterpoint represents a voice of a singer. What the fugue represents is therefore the

escape of the Subject (the main theme) from one voice to another. Listening to a fugue is like a mental game that consists of « chasing » the escaping theme between the voices. In fact, composing fugues became for most of the early composers almost a beautiful mental game, which didn't even need to be listened to, in order to give pleasure. Just looking at the written notes could please the expert eyes of the readers. Of course this is because the earlier fugues were exclusively destined for the ears (or the eyes) of very cultured people ».
Stefano Greco, pianiste italien (« Concerning the fugue », programme de concert, 2007).

- **Autres citations**

« Sur cette fugue, là où le nom BACH est introduit dans le contre-sujet, l'auteur est mort ».
(Au point d'inachèvement du contrepoint XIV de *L'Art de la fugue* de Bach, mots de la plume de son fils Carl Philipp Emanuel Bach)

« Fugue : on ignore en quoi cela consiste, mais il faut affirmer que c'est fort difficile et très ennuyeux ».
Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, entrée « fugue »

« Une musique et prompte et vive et tendre
Qui m'enlève ; entends-tu ?
- Crispin : Je commence à comprendre ; C'est comme qui dirait une fugue.
- Agathe : D'accord.
- Crispin : Une fugue, en musique, est un morceau bien fort
Et qui coûte beaucoup ».
Jean-François Regnard (1655-1709), *Les Folies amoureuses* [1704], cité dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, à l'entrée « fugue »).

« After this, however, another section must constitue the closing, because it would appear rather too serious to end with a fugue during a theatre performance »
J.Mattheson, cité dans les notes de *The musical guide* de Niedt,p.146

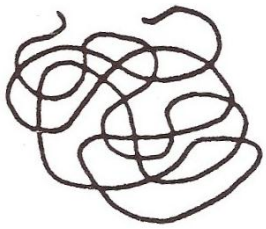
« Toutes les solutions humaines apportées aux grands problèmes métaphysiques sont artistiques et plus particulièrement musicales, me semble-t-il. La *Missa solemnis* de Beethoven, par exemple, ou *L'art de la fugue* de Bach m'ont toujours frappé comme les œuvres métaphysiques les plus subtiles, les plus profondes et les plus complètes jamais composées »
Aldous Huxley, lettre à son ami Scudder Klyce, 6 juin 1930 (cité dans *Musique et littérature Jeux de miroirs*, Harmat, 2009, p.317)

« Je ne crois pas littéralement à l'Évangile, mais dans une fugue de Bach, la crucifixion est là, on entend les clous »
György Kurtág

« Qui, de nos jours, a la moindre idée de ce que signifiait véritablement une fugue de Bach à l'époque où elle fut composée? A déplorer la Réforme, comme le font certaines

personnes, il faut aussi condamner la musique de Bach. Sa musique est une expression du luthérianisme ».
Wittgenstein, M. Drury, *Conversations avec Ludwig Wittgenstein*, J-P Cometti, PUF, Paris, p. 136.

« J'ai été très frappé lorsqu'un jour j'ai vu au British Museum un dessin de la main de Bach donnant une image de la façon dont il conçoit la fugue : mieux calligraphié que par moi, c'était semblable à celui que j'avais fait pour la préface d'*Orion aveugle* et par lequel j'essayais de figurer les cheminements de [mon] écriture, qui serpentent, reviennent sur eux-mêmes, se recoupent… »



Claude Simon (écrivain français), *Claude Simon*, L.Dällenbach. Le Seuil, Paris, 1988. p.177-178.

« A source of Bach's power is that the meaning of his work is not abstract but inherent in the sounding music, much as Gothic cathedrals embody divine order in their use of stone and space (counterpoint was, after all, a Gothic invention). The patterns seem to suggest natural forms, the growth of cells or crystals, or the deep structures of psychology. One might even approach a single fugue, or the whole cycle, as an object of meditation, a musical mandala. Any path is right, if it leads – as Bach intended – to the divine. Bach, whose transcendental purpose was always tempered by earthly realism » [« incarnation de l'ordre divin » ; « formes de la nature, croissance des cellules ou des cristaux, ou structures profondes de la psychologie humaine »]
Paul Epstein, *Bach's « Art of Fugue »* (p.3 du livret fourni avec le disque de *L'Art de la Fugue BWV 1080*, Emerson String Quartet, 2003 Deutsche Grammophon, Hamburg).

« With amnesia, one forgets what's painful ; with fugue, one runs away from it ; with multiple personality, one displaces it onto a new identity ; with depersonalization, one abandons it »
Jerrold Maxmen, cité dans *Clinical Manual of Psychiatric Diagnosis and Treatment: A Biopsychosocial approach*. Ronald W. Pies. American Psychiatric Pub, 1994. p.373.

« Une fugue, je n'apprends rien au lecteur, est une composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème, et qui comprend différentes parties : l'exposition, le développement, la strette. La strette, comme on le sait, est la partie d'une fugue précédant la conclusion, où les entrées du thème se multiplient et se chevauchent. Les thèmes sont ici multiples, mais, en réalité, il n'y en a qu'un : la formulation comme passion dominante.
Le mot « fugue » a aussi un autre sens, toujours musical : les enfants rebelles font souvent des fugues dans la nature. Il ne leur arrive pas forcément malheur. Il est vrai qu'ils ne deviennent pas universitaires ou membres des institutions académiques. Leur tempérament est foncièrement anarchiste. Leurs choix sont variés, mais tendent tous à la liberté ».
Philippe Sollers, quatrième de couverture de *Fugues*, Gallimard, 2012.

« Gould, grand lecteur de Bible (on a retrouvé son exemplaire usé jusqu'à la corde sur sa table de nuit), était d'abord un aventurier du Temps : « Jouer avec le sens du temps, l'échelle des temps, dans leurs rapports avec les voix individuelles, entendre une seule voix tout en percevant, à partir de ce qu'elle dit, des messages séparés et simultanés ». Il est le même, ou il est plusieurs ? »
P. Sollers, *Passion fixe*, Gallimard, 2000, p.240.

« Nous allons traiter à présent d'une innovation dans l'architecture des sons connue en terme de technique musicale sous le nom de *canon*, mot dérivé du grec et signifiant règle. (…) L'influence du canon avec l'imitation ou répétition qui l'accompagne rehaussa considérablement les effets qu'avait suscités la musique chorale mentionnée dans le chapitre précédent. Elle apporta une plus grande souplesse dans les échanges et dans les relations humaines comme il ressort une fois de plus de la loi des correspondances [« dans la musique comme dans la vie »]. Cela s'explique par le fait que le canon est construit lui-même sur le procédé du libre-échange, la mélodie étant tout d'abord chantée par une voix, puis par une autre, tandis que dans le cas du quatuor les deux autres voix s'amalgament à l'harmonie. De plus, en vertu de ses propriétés mathématiques, le canon tend à développer l'intellect, à la manière de toutes les autres formes de musique polyphonique, et c'est pourquoi, au fur et à mesure que la musique devient plus polyphonique, les éléments qui contribuent à former ce que Draper appelle « l'âge de raison », sont de plus en plus marqués.
C'est du canon que sortit cette autre forme de musique beaucoup plus élaborée, connue sous le nom de fugue. Cette « sorte de composition symphonique, dans laquelle un certain thème est exposé dans une phrase et développé dans une autre » laissa une telle empreinte dans les esprits que, sous son influence, on vit en peu de temps les facultés de raisonnement de la pensée se développer dans les directions les plus variées. Le grand public ne se contenta plus d'accepter les yeux fermés les abus du clergé ou tel article de foi que la tradition avait colporté ; il se mit à découvrir les lacunes que présentaient certaines argumentations ; il souleva des objections sur certains points de doctrine, et c'est ainsi que petit à petit la Réforme, le protestantisme et un certain nombre d'autres mouvements religieux virent le jour.
Cyril Scott (1879-1970), *La musique : son influence secrète à travers les âges* 5ème Ed. De la Baconnière, 1984, pp.217-218.

« Ce devait être en 64, il me semble. Greimas faisait un séminaire à l'institut Henri-Poincaré, je crois. Gross y a fait un séminaire aussi, avec toute une série de gens. Greimas a pris les noms des gens : il y avait Coyaud, Todorov, moi ; et puis d'autres, je ne me souviens plus qui. Greimas a dit : je vois qu'il y a des gens bien. Et il nous a présentés l'un à l'autre, Todorov et moi ; c'est là qu'on est devenus copains. C'était censé être un cours de sémantique ; et son bouquin en est sorti. Il était encore prof à Poitiers ; c'était avant qu'il soit aux Hautes Etudes. Très vite, Tzvetan et moi, on a trouvé que ce qu'il racontait, ce n'était pas intéressant. Mais on a continué à y aller, je ne sais pas combien de temps ; encore en 65, je pense. J'étais musicien, j'avais publié des trucs sur la musique, dans des revues belges confidentielles. Greimas, qui voulait englober tout, absolument tout, à un moment donné, s'est mis à parler de musique, de la fugue ; selon lui, il y avait un schéma de la fugue. Je lui dis : « C'est pas vrai ; ce sont des idées de la

fugue de conservatoire. » « Alors, vous allez faire un truc sur la fugue. » Je me suis tapé toutes les fugues du Clavier bien tempéré et j'ai fait un exposé en disant que vraiment l'idée qu'on se fait de la fugue est complètement caricaturale ; c'est beaucoup plus libre. Il n'y a pas deux fugues de Bach qui ont le même schéma. Il n'entendait pas. Et il a réussi à faire un schéma au tableau complètement vide. »
Nicolas Ruwet (1933-2001), *Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva. Essai de dramaturgie épistémologique*. J-C Chevalier, P.Encrevé. ENS éd., Lyon, 2006. p.237

- **Métaphores de la fugue : harmonie du cosmos et concert des nations**

« **Cette création du Tout** : espace, temps, étoiles, planètes – et la Face (ou mieux la Pensée de Dieu) derrière la flamme et le bouillonnement, personne ne peut en parler. Aussi n'en ai-je point parlé… **je me suis caché derrière une Fugue**.
Foisonnement des espaces et durées ; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses ; par « lui » (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix...
C'est une fugue. Le sujet n'y est jamais présenté de la même façon : dès la seconde entrée il est changé de rythme et de registres. Remarquez le divertissement où la voix supérieure traite le sujet en rythme non rétrogradable éliminé à droite et à gauche, où la basse fortissimo répète un fragment du sujet en agrandissement asymétrique. Milieu sur des valeurs très brèves et très longues (l'infiniment petit, l'infiniment grand). Reprise de la fugue rétrogradée, *à l'écrevisse*. Strette mystérieuse. *Thème de Dieu* fortissimo : présence victorieuse, la face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement. La création reprend et chante le *thème de Dieu* en canon d'accords ».
Olivier Messiaen, texte tiré de la partition de 'Par lui tout a été fait' (6ème mouvement des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, 1944).

« Parfois, **le monde entier lui paraissait en forme de fugue** : la façade d'un immeuble qu'une autre imite et multiplie dans la perspective de la rue, le sujet d'un écho de fanfare, la réponse d'un carillon, le stretto du vent dans les feuillages, le pas des chevaux et le rythme des roues en voiture, la conversation dont les thèmes vont, viennent, reviennent et se mêlent, les couleurs des vitraux tournant selon l'heure dans les églises, la spirale des coquilles et celle des escaliers, les arêtes des cristaux, les rides de la neige ou du sable lorsqu'il vente, les feuilles décharnées, la ramification des troncs… Il s'intéressait moins à la matérialité des objets et des faits qu'à leur formule ou à leur signe : la réalité offre-elle rien d'aussi parfait que la musique, **qui rend sonore l'ordre de l'univers** ? »
Armand Farrachi, *Bach, dernière fugue*. Gallimard, 2004. p.8.

« **All processes in the Universe are cyclical, and *recurrence* is a deep theme underlying all order**. The fugue is the only musical form which is wholly based upon *recurrence* as a necessity of its structure and essence. Of course we have recurrent themes on many other kinds of music (…) But the art of the fugue raises this to a higher plane : **a fugue *is* recurrence ; it does not merely contain it** (…) For a process has been set in motion which is a replica of the world, a microcosm of natural process, - it is a recurrence of eternal themes, interwoven with all the miraculous connections of real life.

(…) Within the confines of the tightest classical form, the unconscious speaks, the unpredictable happens, doors open and close in the strangest corners of the composition. It is the cosmos in miniature. For this is life. We all live by the strictest of formal rules : we eat a certain amount every day to keep alive, we move a certain amount to remain vigorous, (…) **We are fugues, our lifes are fugues** (…) All hail the fugue. I say, fugues shall never die, for they compose themselves all around us, as far as our telescopes can see and then beyond, and this process will never die ».
Robert Temple, « The philosophy of the fugue. A personal view » (2005, en ligne).

« As an independent genre, the fugue grows in stature to the point that Forkel, who on the one hand seems to think very little of intricate contrapuntal devices, on the other hand describes the fugue as the crowning musical genre. It also receives **a novel and expressive justification** : while a single melodic line of an aria expresses the sentiments of an individual, the numerous independent melodic lines of a fugue express the sentiments of a multitude, being thereby both a faithful image and a fruit of Nature. **Just as the individual is only one member of a nation, the aria** (the previously discussed genre) **is only a part of a fugue : a nation incorporates many individuals, and a fugue, many arias**. It is therefore the grandest of all genres, just as **the general consensus of an entire nation** is the grandest of all sentiments ».
Johann Nikolaus Forkel (1788)
Tiré de : Dietrich Bartel, *Música Poética : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1997, entrée « fuga », p. 282. Note p.282, texte original en allemand : Johann Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig [1788], 1801, p.48)

« If one could transcribe the Israeli-Palestinian dialogue into a great work of music, it would acquire the status and the distance it needs to be understood, appreciated and objectively felt by both parties. In a piece of music, the very fact that two or more voices exist simultaneously lends them both legitimacy, and in Western music there is no such thing as a one-sided narration ; contrapuntal dialogue always presents at least two narratives at once and allows each to present itself fully but never to speak without a counterpart to support, contradict and complete its own statement. The Israeli and Palestinian narratives – their constant re-evaluations and rewritings of their own histories – exist in the same state of permanent interconnection as do the subject and countersubject of a fugue. Without the countersubject there is no fugue. One cannot say that the subject has more importance that the countersubject, since it is an objective reality that neither has any logical place without the other.
As subject and countersubject, it is essential for both peoples to understand not only their own narration, but also the human experience of the other. In a fugue, the subject does not have the luxury (or the misfortune) of hearing its own voice alone, again and again. It makes its statement once and when it repeats itself it shares the stage with the countersubject which, from then on, is a constant companion and a permanent reminder of all that the subject itself is not. Subject and countersubject complete each other and depend on one another for their existence in the world of sound. **If the Israelis and Palestinians could see the parallel between their own dialogue – or lack of – and the structure of the fugue, they, too, would realise the urgency of coexisting** ».
Daniel Barenboim, *Everything is connected. The power of music*. Elena Cheah, ed., London : Weidenfeld & Nicolson, 2008. pp.122-123.

- **La fonction spatiale dans la théorie musicale de C.Cazaban**

« Souvent mise au compte de l'attrait pour les territoires circonscrits, de l'infini de la finitude, ou de « charme des possibilités limitées » auquel auraient succombé, entre autres, Webern et Messiaen – héritant d'une investigation déjà entreprise par les polyphonistes de la Renaissance et que Bach poursuivit -, une sévère limitation du vocabulaire musical a un effet « spatialisant ». Dans *L'Art de la Fugue*, par exemple, l'espace assumé presque automatiquement par la fugue en tant que forme musicale – à condition d'être bien agencée – ou celui que fournit à l'utilisateur expert le système tonal, déjà entièrement codifié, ne suffisent plus au compositeur. Tous les problèmes suscités par l'auto-limitation thématique ont, dans le cas cité, le don de renforcer l'espace propre, délimité, de cette magnifique entreprise, comme si les murs de la contrainte, grâce à quelque pouvoir réfléchissant, chauffaient l'atmosphère à l'intérieur de l'œuvre, y augmentaient l'intensité du geste créateur et, par conséquent, la tension musicale.
Que de telles pratiques compositionnelles soient également solidaires d'une tradition initiatique qu'elles entendent perpétuer et que la difficulté de réalisation soit une des conditions nécessaires à la réalisation du « grand œuvre » alchimico-musical ne nous intéresse pas ici. Mais, même si l'origine et la détermination de cette mentalité traditionnelle n'ont, au demeurant, rien ou presque de spécifiquement musical, rien ne nous empêche, par ailleurs, d'en examiner les conséquences musicales. Comme la plupart des grands classiques – à l'exception, peut-être, de Haydn -, Beethoven, par exemple, n'a jamais été saisi par la « tentation du labyrinthe » : cette indifférence au chant envoûtant des sirènes de la cryptographie musicale est-elle à l'origine de son « ratage » en ce qui concerne les œuvres religieuses (échec dont Charles Rosen parle assez curieusement d'ailleurs) ? Il est vrai, cela dit, qu'en un sens, les œuvres religieuses requièrent, plus que les autres, une exceptionnelle définition de l'espace musical, comme métaphorisation de l'Un tout-puissant.
L'espace musical a surtout une fonction de contrôle empêchant, dans un langage donné, la prolifération anarchique des individualités. Tout énoncé musical serait proprement sans signification si la nature du vocabulaire, intelligemment déchiffrée par le compositeur, et / ou la forme et la technique de travail choisies n'opposaient à l'enfantement sans fin et sans surveillance d'individualités sonores une relative résistance, qui s'institue à la fois comme limite et comme interprétation signifiante des contraintes inhérentes ou imposées.
Si l'espace agit comme un facteur limitatif, si réciproquement la limite stimule l'action du vecteur spatialisant, il n'en est pas moins vrai que l'effet de la fonction identificatrice doit être défini, imposé, par des solutions qui n'émanent pas toujours forcément du vocabulaire musical lui-même (…)
Or, à partir du classicisme viennois et de Beethoven surtout, la nécessité de trouver l'argument d'une identification virtuelle, mais saisissable (…), autrement dit l'exigence d'un point de fuite, s'est trouvée en opposition avec la tendance naturelle du matériau à la diversification, à l'enrichissement, à l'individualisation (…) Tandis que le matériau baroque ou classique était, pour ainsi dire, circulaire, qu'il sécrétait sa propre limite, le compositeur fut alors obligé d'inventer une limite extrinsèque, étrangère au matériau ».

Extrait : *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*, Costin Cazaban. L'Harmattan, Paris, , 2000 pp.144-145.
Costin Cazaban (1946, Bucarest – 2009, Paris) : compositeur, chercheur, musicologue et critique musical.

- **L'unité organique de la fugue**

Extraits de Xavier Hautbois, *L'unité de l'œuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques* (2006).

« Si l'on considère le schème uniforme A A A A … et le schème progressif B C D E …, l'imbrication de ces schèmes conduit au schème mixte A B A C A D A E …, qui est celui adopté dans la forme rondo. La mutation de ces deux formes primaires conduit également à une structure nouvelle A A' A'' A''' …, qui décrit le principe même de la variation. **La répétition excessive conduisant naturellement à une perte de l'intérêt de l'auditeur, la variation permet de se dégager de cette régularité.** Le processus de variation : A A' A''... est déjà l'expression d'une forme évolutive (B = f(A), C = g(A), D = h(A), etc). Qu'il traite du rythme, de la mélodie, de l'harmonie ou d'un mixte de ces trois éléments, le principe de variation est de construire des transformations d'une substance de base. La variation prend sa source dans la structure itérative des motets du Moyen-Age : le thème subit des broderies qui l'exposent sous différents aspects[431]. Très à la mode au 18ème, l'air varié réalise le mariage de la répétition et de la succession. **La fugue répond également – et, selon nous, de façon indiscutable – au schème de la variation. Elle exprime une approche organique de la variation**, c'est-à-dire dans laquelle les différents segments bithématiques s'enchaînent dans l'union la plus étroite. L'exposition, la contre-exposition, les développements dans les tons voisins, la strette terminale sont à percevoir comme des évolutions diversifiées d'un même organisme bicellulaire. Le développement par répétition / variation a été traité à l'excès et avec le succès que nous connaissons par les compositeurs de musique répétitive (Steve Reich, Phil Glass, etc.). Nous les retrouverons également dans certaines œuvres de Ligeti où le compositeur explore toute la richesse de la répétition. L'intérêt de ces variations progressives réside dans l'attende de la variation **dont le processus graduel instaure parfois un climat presque hypnotique** »
(Chap.IV « La symétrie musicale », 3.2.5. « Les schèmes mixtes », p.239)

« Si les compositeurs baroques ont su particulièrement mettre en évidence l'unité organique de la musique, c'est parce que leur musique s'appuie fondamentalement sur la séquence harmonique. Les compositeurs classiques réalisèrent une révolution de style en imposant une articulation mesurée et équilibrée du rythme harmonique dans la structure du discours. **L'exemple de construction organique le plus abouti est celui de la fugue**. Celle-ci constitue, en effet, le **prototype accompli d'une forme biologique dont l'unité se construit du niveau le plus fin (celui de la cellule musicale) vers la totalité**. Excepté dans la fugue d'école où elle prend une structure référencée, **les règles qui la définissent régissent davantage la forme de ses constituants que la forme d'ensemble**. Dès l'exposition, le caractère organique de la fugue se manifeste par l'accumulation successive des voix : sujet et contre-sujet se dégagent l'un de l'autre, tout en se mettant mutuellement en valeur. Les différentes apparitions du sujet et du contre-sujet transitent par des conduits et des divertissements qui leur sont apparentés et dont les développements formels sont libres. Sur un plan plus technique, on constate que tous les

[431] Maurice Emmanuel suppose que cette forme mixte a été pratiquée depuis l'Antiquité (*L'histoire de la langue musicale*, op.cit., p.164), mais c'est le Moyen Age qui « a créé la Variation polyphonique […]. On trouve aux vieux motets déjà le mécanisme de la Passacaille » (*ibid*, p.315).

éléments concourent avec la même rigueur à promouvoir l'unité : l'homogénéité de la tessiture (les voix sont contenues dans une 7ème mineur, ou mieux une sixte), du sujet (un sujet trop long risque de présenter une trop grande variété ; un sujet trop court l'affaiblit par des modulations rapprochées), du rythme (la variété nuit à l'unité : deux ou trop rythmes suffisent), du mode (unique), des relations harmoniques et des modulations (seulement vers les tons voisins ; si le sujet est modulant, cela doit être dans le mouvement tonique-dominante ou dominante-tonique), tous les traitements (exposition, divertissement, ponts, coda) consistent en une série d'imitations du sujet et du contre-sujet (ou de segments extraits), plus ou moins rapprochées et dont la combinaison est telle que l'ensemble forme une ligne mélodique ininterrompue reliant les entrées du sujet et de sa réponse. L'unicité du couple sujet/contre-sujet, les réponses en imitation et le traitement des développements induisent une unité suffisante pour qu'une structuration précise, à grande échelle, soit nécessaire. La tension harmonique est toujours présente, bien que répartie de façon constante et homogène. **Le modèle organique dynamique, stigmatisé par l'exemple de la fugue, est celui de la continuité.** Nul effort n'est besoin pour relier, à l'écoute, les éléments les uns aux autres : tout se joue dans la permanence d'enchaînements réguliers.
Techniquement, la régularité et la constance répondent à des formulations mathématiques simples permettant une structuration de type organique : les symétries élémentaires et les translations permettent respectivement de varier et d'organiser le matériau dans le temps. La contrainte est celle imposée par la dynamique inhérente à l'harmonie. L'utilisation des imitations canoniques permet d'élaborer des constructions en tuilage dont le caractère organique est manifeste »
(Chap.VI « Le principe organique », 2. Le modèle organique classique, p.301-302)

« Cependant, si la dynamique organique est analysable qualitativement, elle ne l'est pas quantitativement. Elle n'est pas quantifiable. Les éléments d'organisation qui la composent supposent **une vision ouverte de la forme, où chaque fragment naît de ce qui précède et engendre un devenir**. La recherche de processus de transformation, pouvant ou non inclure les consonances harmoniques, permet d'**échapper aux liens de subordination traditionnels**. (…) Il s'agit d'une **organisation autogène** c'est-à-dire, « un procédé de développement dans lequel les notions mêmes d'exposition et de développement coexistent en un jaillissement ininterrompu, qui permet à l'œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d'aucun modèle préétabli » (J-Barraqué). **La substance sonore trouve son origine et sa fonction dans le mouvement intérieur qu'elle génère**. La dynamique organique se conçoit comme un **principe d'auto-détermination du contenu musical**. La dynamique musicale suppose le choix d'un matériau adéquat et de règles d'organisation de ce matériau ».
(Extrait Chap.VII « Expression de l'organicité musicale », 4. La dynamique temporelle, p.312)

- **« So you want to write a fugue ? »**, Glenn Gould, 1963.

So you want to write a fugue?

So you want to write a fugue?
You've got the urge to write a fugue,
You've got the nerve to write a fugue,
So go ahead and write a fugue that we can sing!

Pay no heed to what we've told you,
Give no mind to what we've told you,
Just forget all that we've told you,
And the theory that you've read.
For the only way to write one,
Is just to plunge right in and write one.
So just forget the rules and write one,
Have a try, yes, try to write a fugue.

So just ignore the rules and try
And the fun of it will get you,
And the joy of it will fetch you,
It's a pleasure that is bound to satisfy.
So why not have a try?
You'll decide that John Sebastian,
Must have been a very personable guy.

But never be clever for the sake of being clever,
For a canon in inversion is a dangerous diversion,
And a bit of augmentation is a serious temptation,
While a stretto diminution is an obvious solution.
Never be clever for the sake of being clever,
For the sake of showing off!

It's rather awesome, isn't it?
And when you've finished writing it,
I think you'll find great joy in it (hope so)…
Well, nothing ventured nothing gained they say…
But still it is rather hard to start.
Let us try.

Right now?
We're going to write a fugue!

Texte et partition : *Contrepoint à la ligne*, 1985, p.448-481.

BIBLIOGRAPHIE

➢ Musique

Audbourg-Popin, Marie-Danielle

« Eléments d'une sémiotique rationnelle du discours musical : Bach prédicateur ». *Revue de musicologie*, Tome 70 n°1, 1984. pp.86-94.

Bartel, Dietrich

Música Poética : Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, 1997.

Bergerault, Anthony

« L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858-1905) ». *Transposition. Musique et sciences sociales* n°1, février 2011.

Bitsch, Marcel & Bonfils, Jean & Holstein, Jean-Paul

La fugue. Collection « Que sais-je ? » n°1849, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

Bodley, Lorraine Byrne

Goethe and Zelter, musical dialogues. Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2009.

Boulez, Pierre

Points de repère III : leçons de musique. Editions Christian Bourgois, Paris, 2005.

Buchet, Edmond

Jean-Sébastien Bach. Après deux siècles d'études et de témoignages. Editions Buchet / Chastel, Paris, 1985.

Bukofzer, Manfred F.

La Musique Baroque [*Music in the Baroque Era*, W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1947]. Editions Jean-Claude Lattès, nouvelle édition, 1988. 1982 pour la traduction française.

Butler, Gregory G.

« Fugue and Rhetoric ». *Journal of Music Theory* vol.21, 1977. pp.49-109.

Carpenter, Patricia

- « Aspects of Musical Space ». *Explorations in music, the arts, and ideas. Essays in honor of Leonard B. Meyer*. Eugene Narmour and Ruth A. Solie, ed. Festschrift series n°7. Pendragon Press, Stuyvesant, 1988. pp.341-373.
- « The musical object ». *Current Musicology*, 5 (1967). pp.56-115.

Cazaban, Costin

- *Temps musical / espace musical comme fonctions logiques*. L'Harmattan, Collection Arts et Sciences de l'Art, Paris, 2000.
- « Le temps de l'immanence contre l'espace de la transcendance : œuvre organique contre œuvre critique ». *L'Espace : Musique/Philosophie*, textes réunis et présentés par Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos, l'Harmattan, Paris, 1998. pp. 55-63.

Corten, Walter

- « Bach et le nombre : mythe du 20ème siècle ? ». Conférence délivrée au colloque de Peyresq, 2000. (en ligne : http://www.peiresc.org/Corten-1.pdf)

- « Régularités et irrégularités dans les proportions chez Bach : symétries et eurythmies, stylistiques ou symboliques ? ». Conférence délivrée au colloque de Peyresq, 2000. (en ligne : http://www.peiresc.org/Corten-2.pdf)
- « L'emblème du Nombre dans la musique baroque. L'exemple de Bach et de son art des proportions formelles ». *Musurgia, Analyse et Pratique Musicales* vol. IV n°2, 1997. pp.25-38.

Decarsin, François

« La musique pour cordes, percussion et célesta de Béla Bartók : l'invention par l'écriture ». Revue *Musurgia* volume 3 n°4, 1996. pp.26-43.

Dubois, Pierre

« La mort de l'éternité. Temps et musique en Angleterre de la Restauration à la fin du 18ème siècle ». *Le char ailé du temps : temps, mémoire, histoire en Grande-Bretagne aux XVII*ème *et XVIII*ème *siècles*. Actes du colloque de Saint-Etienne, 14-16 mars 2002. Textes rassemblés et présentés par Louis Roux, publications de l'université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2003. pp.248-271.

Gedalge, André

Traité de la fugue, 1ère partie : De la fugue d'école. Enoch and Cie éditeurs, Paris 1901.

Gould, Glenn

- « La musique de Protée ou quelques observations sur le caractère subjectif de la forme fuguée ». *Contrepoint à la ligne. Ecrits*, Tome II, réunis et traduits par Bruno Monsaingeon, éditions Fayard, Paris, 1985. pp.143-153.
- « Jean-Sébastien Bach, le Clavier bien tempéré et la Fugue ». *Le dernier puritain. Ecrits*, Tome I, réunis et traduits par Bruno Monsaingeon, éditions Fayard, Paris, 1983. pp.124-135.

Hautbois, Xavier

L'unité de l'œuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques. Editions L'Harmattan, Collection Arts et Sciences de l'Art, Paris, 2006.

Hindemith, Paul

Johann Sebastian Bach. Heritage and obligation [Oxford University Press, London, 1952]. Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.

Hodeir, André

Les formes de la musique. Collection « Que sais-je ? » n°478, Presses Universitaires de France, Paris, 1951. 15ème réédition, 2008.

Hoppin, Richard H.

La musique au Moyen Age. Volume 1, éditions Mardaga, Liège, 1991 (Chap.15, « L'Ars nova en France »).

Hurwitz, Robert

« Towards a contrapuntal radio ». *Glenn Gould. Variations, by himself and his friends*. McGreevy, Quill, New York, 1983. pp.252-263.

Imberty, Michel

- « La musique et l'inconscient ». *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Tome 2, Les savoirs musicaux (dir.) J-J Nattiez, Actes Sud, Paris, 2004. pp.390-418.
- « Langage, musique et cognition : quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques des 20 dernières années ». Revue *Circuit* n°13 n°2, 2003. pp.93-109.

- « Formes de la répétition et formes des affects du temps dans l'expression musicale ». *Musicae Scientiae* 1 (1), 1997, p.33-62.
- « Le temps musical retrouvé ». Revue *Esprit* n°99, mars 1985. pp.83-102.

Koechlin, Charles

Esthétique et langage musical. Ecrits de C. Koechlin présentés par M. Duchesneau, volume 1. Editions Mardaga, Liège, 2006.

Laborde, Denis

De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion. Editions L'Harmattan, Paris, 1997.

Leroy, Jean-Luc

Vers une épistémologie des savoirs musicaux. Préface de Jean-Marc Chouvel. L'Harmattan, Paris, 2003.

Mâche, François-Bernard

Musique au singulier. Editions Odile Jacob, Paris, 2001.

Mann, Alfred

The Study of Fugue. W.W. Norton & Company Inc., New York, 1965.

Marchand, Guy

Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien. De Luther au nombre d'or. L'Harmattan, Paris, 2003.

Meyer, Leonard B.

The spheres of music. A gathering of essays. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000.

Molino, Jean

- « Les fondements symboliques de l'expérience esthétique et l'analyse comparée musique-poésie-peinture ». *Analyse Musicale* n° 4, juin 1986. pp. 11-18.
- « Fait musical et sémiologie de la musique ». *Musique en jeu* n°17, 1975. pp.37-62.

Monelle, Raymond

« BWV 886 as allegory of listening ». *Contemporary Music Review*, volume 16 numéro 4, 1997. pp. 79–88.

Murray, Dineen

« Fugue, Space, Noise, and Form ». *International Studies in Philosophy*, vol.XXXVI/1, 2004. pp.39-60.

Nattiez, Jean-Jacques

- *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique.* Actes Sud, Paris, 2008.
- « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales ». *Revue de musique des universités canadiennes,* vol XXIII n°1-2, 2003. pp.10-61.
- « La sémiologie musicale 10 ans après ». *La Revue d'Analyse musicale* n°2, février 1986. pp.22-34.

Neugeboren, Henri

« Fugue de Bach représentée dans l'espace ». *La Revue Musicale* n°246, 1960, numéro spécial « Henrik Neugeboren dit Henri Nouveau » [texte paru initialement dans la revue du Bauhaus, n°1, janvier 1929]. pp.8-12.

Newes, Virginia

« Chace, caccia, fuga : the convergence of French and Italian traditions ». *Musica Disciplina,* vol. 41 (1987), *1380-1430 : An international Style ?,* pp.27-57.

Oldroyd, Georges

The technique and spirit of fugue : an historical study [1948]. Oxford University Press, London, New York, 1967.

Pirro, André

L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach [Paris, 1907]. PUF, Paris, 1977.

Ruwet, Nicolas

Langage, musique, poésie. Editions du Seuil, Paris, 1972.

Said, Edward

« The music itself : Glenn Gould's contrapuntal vision ». *Glenn Gould. Variations, by himself and his friends*. McGreevy, Quill, New York, 1983. pp.45-54.

Scott, Cyril

La musique, son influence secrète à travers les âges. Traduit de l'anglais [1933] par H.-J. Jamin. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, Suisse, 5ème édition, 1984.

Schaeffer, Pierre

- « Du cadre au cœur du sujet ». *Psychanalyse et Musique*, Société d'édition « Les belles lettres », Paris, 1982. pp.19-90.
- *A la recherche d'une musique concrète*. Editions du Seuil, Paris, 1952.
- *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Editions du Seuil, Paris, 1966.

Schloezer, Boris de

Introduction à J-S Bach : essai d'esthétique musicale. Gallimard, Paris, 1947.

Schrade, Leo

Bach. The conflict between the sacred and the secular. Da Capo Press, New York, 1973 [c1955].

Schweitzer, Albert

J.S. Bach, le musicien poète. Préface de Ch. M. Widor, 2ème tirage, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1905.

Shedlock, John South

« The Evolution of Fugue ». *Proceedings of the Musical Association*, London, 24ème session, pub. Taylor & Francis Ltd., 1897-1898. pp.109-123.

Sheldon, David A.

- « The Stretto Principle : Some Thoughts on Fugue as Form ». *The Journal of Musicology*, vol.8, n°4, 1990. pp.553-568.
- « The fugue as an expression of rationalist values ». *International Review of the aesthetics and sociology of music*, vol.17 n°1, 1986. p.29-51.

Supičić, Ivo

Musique et société : perspectives pour une sociologie de la musique. Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagreb, 1971.

Walker, Paul Mark

Theories of Fugue From the Age of Josquin to the Age of Bach [2000]. Editions Broché, Paris, 2004.

Yearsley, David Gaynor

- *Bach and the meanings of counterpoint*. Cambridge university press, Cambridge, 2002.
- « Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach (review) ». *Notes*, vol.58, n°2, décembre 2001, pp.332-334.
- « Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason ». *Journal of the American Musicological Society*, vol.51 n°2, 1998. pp. 201-243.

Ouvrages collectifs :

- *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*. Alessandro Arbo (sous la direction de). Editions l'Harmattan, Paris, 2007.
- *Glenn Gould. Variations, by himself and his friends*. Edition et introduction, John McGreevy, Quill, New York, 1983.
- *The Bach Reader : A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* [W.W. Norton & company, Inc., 1945]. H. T. David et A. Mendel, édition revisée avec supplément, 1966. Incluant *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Work*, par J. N. Forkel, traduit par A.C.F. Kollmann, 1820.

- **Musique et / ou littérature**

Sources primaires

Bobin, Christian

La folle allure. Editions Gallimard, Paris, 1995.

Cela, Camillo José

La ruche [*La Colmena*, 1951, publication Buenos Aires]. Traduit de l'espagnol par Henri L.P.Astor. Editions Gallimard, Paris, 2003.

Hesse, Hermann

Le loup des steppes [*Der Steppenwolf*, 1927]. Traduit de l'allemand par A. Cade. Calmann-Lévy, Paris, 2004.

Ishiguro, Kazuo

Les vestiges du jour [*The remains of the day*, 1989]. Traduit de l'anglais par Sophie Mayoux. Calmann-Lévy, Paris, 2001.

Laporte, Roger

Fugue, Supplément. Biographie. Editions Gallimard, 1973.

Fugue. Biographie. Editions Gallimard, Paris, 1970.

Percy, Walker

Les Signes de l'apocalypse [*Signs of the Apocalypse*, 1980]. Traduit de l'anglais par F. et G. Casaril, éditions Calmann-Lévy, 1982. Edition de poche, Payot & Rivages, Paris, 1995.

Sources secondaires

Arroyas, Frédérique

- *La lecture musico-littéraire. A l'écoute de* Passacaille *de Robert Pinget et de* Fugue *de Roger Laporte.* Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2001.
- « When Is a Text Like Music? ». *Words and Music Studies : Essays on the Song Cycle and on Defining the Field.* Rodopi, Amsterdam, 2001. pp.81-99.
- « Spéculations musico-littéraires : lecture et comparaison interartielle ». *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Vol. 25 (3-4), sept-déc 1998. pp. 400-427.

Bakthine, Mikhail

La poétique de Dostoievski [1929]. Traduit du russe par I. Kolitcheff, présentation de J. Kristeva. Editions du Seuil, Paris, 1970.

Boix, Christian

« La voix textuelle » (non publié) Polycopié séminaire Master 2, Université de Pau et des Pays de l'Adour, department de Lettres, année scolaire 2008-2009.

Bram, Marvin

« The art of fugue ». *Semiotica* : Journal of the International Association for Semiotic Studies, 141-1/4, 2002. pp.73-97.

Brunel, Pierre

- « Le roman fugué ». Actes du colloque *Musique et littérature dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. pp.53-67.
- « Une écriture fuguée », dans *Butor, L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, Pierre Brunel, PUF, Paris, 1995. pp.147-151.

Cohen, Jean

« Poésie et redondance ». Revue *Poétique* n°28. Seuil, Paris, 1976.

Cupers, Jean-Louis

Aldous Huxley et la musique : à la manière de Jean-Sebastien Bach. Publications des facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 1985.

Derrida, Jacques

« Ce qui reste à force de musique ». *Psyché. Inventions de l'autre.* Editions Galilée, Paris, 1987. pp.95-103.

Ducrot, Oswald

Le dire et le dit. Editions de Minuit, Paris, 1984.

Escal, Françoise

Contrepoints. Musique et littérature. Méridiens Klincksieck, Paris, 1990.

Foucault, Michel

« Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1994, pp. 789-821.

Kundera, Milan

L'Art du roman. Editions Gallimard, Paris, 1986.

Harmat, Andrée-Marie

« Métaphysique de la fugue dans *La Paix des Profondeurs* d'Aldous Huxley ». *Musique et littérature. Jeux de miroirs.* Editions Universitaires du Sud, Toulouse, Janvier 2009. pp.317-344.

Iser, Wolfgang

L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique [1976]. Editeur Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.

Kara, Mohamed

« Reformulations et polyphonie ». *Pratiques* n°123 / 124, 2004. pp.27-54.

Marin, Thierry

Pour un récit musical. L'Harmattan, Paris, 2002.

Henning, Nølke

« La polyphonie : analyses littéraire et linguistique ». *Tribune* 9, Bergen, 1999. pp.5-19.

Nattiez, Jean-Jacques

« « Fugue » littéraire et « récit musical » : du bon usage des métaphores ». Actes du colloque *Musique et littérature dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2001. pp.41-52.

Pégon, Claire
L'Art de la fugue chez K.Ishiguro. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2004.
Picard, Timothée
« L'art en tant qu'éthique sonore, fugue et contrepoint : le modèle de Jean-Sébastien Bach dans la littérature européenne du XXème siècle ». *Musique et littérature. Jeux de miroirs.* Editions Universitaires du Sud, Toulouse, Janvier 2009. pp.261-291.
Rainwater, Catherine
« The Fugal Procedure of *Music and Silence* ». *Contemporary American Women Writers : Narrative Strategies.* University Press of Kentucky, Lexington, 1985. pp.68-86.
Rudnicki, W. Robert
Percyscapes. The fugue state in Twentieth-Century Southern Fiction. Louisiana State University Press, 1999.
Skilbeck, Ruth
« Through the « I's » of Lost Time : Proust's Performative Fugue of *Temps Perdu* ». Time, Transcendence, Performance : Conférence internationale, Monash University, Australie, Octobre 2009. (en ligne : [http://unsw.academia.edu/RuthSkilbeck/Papers/916183/Through_the_Is_of_Lost_Time_Prousts_Performative_Fugue_of_Temps_Perdu]
Smith, C.Michael
« A Voice in a Fugue : Characters and Musical Structure in Carson McCullers' *The Heart Is a Lonely Hunter* ». *Modern Fiction Studies,* Vol.25-2, Summer 1979. pp.258-263.
Zimmerman, Nadia
« Musical form as narrator : the fugue of the sirens in James Joyce's *Ulysses* ». *Journal of modern literature*, vol.26 n°1, Fall 2002.

Musique et littérature. Jeux de miroirs. Editions Universitaires du Sud, Toulouse, Janvier 2009 (ouvrage collectif).

- **Musique et / ou peinture**

Bosseur Jean-Yves
Musique et arts plastiques. Interactions au 20ème siècle. 1998. Minerve, Paris, 2006.
Brullé, Pierre
« Kupka et le rapport entre création picturale et modèle musical ». *Revue des études Slaves*, tome 74, fascicule 1, 2002. pp.105-114.
Junod, Philippe
Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture. Editions Contrechamps, Genève, 2006 (« Bach vu par les peintres », chapitre VII).
Kagan, Andrew
Paul Klee. Art and Music. Cornell University Press, Ithaca and London, 1983.

Kandinsky, Wassily

Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en particulier. Traduit de l'allemand par Pierre Volboudt, avant-propos de P. Sers. Editions Denöel, France, 2006.

Klee, Paul

- *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. Felix Klee, édition et introduction, University of California Press, USA, 1964.
- *Théorie de l'Art Moderne*. Edition et traduction établies par P.-H. Gonthier, éditions Denoël, France, 2005.

Kupka, Frantisek

- *La création dans les arts plastiques.* Préface de Philippe Dagen, texte et traduction établis par Erika Abrams, Cercle d'art (Diagonales), Paris, 1989.
- « Frantisek Kupka : le véritable rôle de l'art ». Interview de 1913, traduit par N. Blumenkranz-Onimus, introduction de Liliane Brion-Guerry. *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale.* Travaux et documents inédits réunis sous la direction de Liliane Brion-Guerry, Klincksiek, Paris, 1973. Volume 3 « Manifestes et témoignages ». pp. 159-161.

Parret, Herman

« A propos d'une inversion : espace musical et temps pictural ». *Analyse Musicale* n°4, Paris, juin 1986. pp. 25-31.

Spate, Virginia

Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914. Clarendon Press, Oxford University Press, New York, 1979.

Swartz, Anne

« A Redating of Kupka's *Amorpha, Fugue in Two Colors II* ». *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, Vol.80 n°8, October 1993. pp.326-351.

Vergo, Peter

« Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'avant-garde. L'exemple de Paul Klee ». *Paul Klee, Polyphonies*, Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2011.

- **Musique et / ou cinéma**

Arbus, Pierre

« Le cinéma d'Artavazd Pelechian, ou la Geste des fugues immémoriales ».
(en ligne : http://www.artavazd-pelechian.net/articles/articles.htm)

Astic, Guy

« Du bord extrême du dicible et du visible : le film choral ». *Les images parlantes.* Sous la direction de M. Gagnebin, Champ Vallon, Seyssel, 2005. pp.111-130.

Duras, Marguerite

« La destruction, la parole ». Propos recueillis par Jacques Rivette et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma* n°217, novembre 1969. pp. 45-57.

Everett, Wendy

« An Art of Fugue ? The polyphonic cinema of Marguerite Duras ». *Revisioning Duras : film, race, sex.* J.S. Williams, éd., Liverpool University Press, 2001. pp. 21-35.

Gaudreault, André
« Les détours du récit filmique : sur la naissance du montage parallèle ». *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Perpignan, n° 29, hiver 1979. pp. 88-107.
Krohn, Bill
« Lost Highway », D. Lynch (1996). *Cahiers du Cinéma* n°509 (janvier 1997), interview de David Lynch. Traduit de l'anglais par Serge Grünberg.
Niney, François
« Entretien avec A. Pelechian ». *Cahiers du cinéma* n°454, avril 1992. pp.35-37.
Pelechian, Artavazd
« Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance » [1971-1972]. Revue *Trafic* n°2, éditions Pol, 1992. pp.90-105.
Pigoullié, Jean-François
« Pelechian : le montage - mouvement ». *Cahiers du cinéma* n°454, avril 1992. pp.31-34.

- **Autres travaux de référence**

Adorno, Theodor W.
- *Prismes. Critique de la culture et société*. Traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Payot, Paris, 1986 (« Bach défendu contre ses amateurs » [1951], pp.115-126).
- *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1995.
- « Sociologie de la musique » [« Musiksoziologie », 1967]. Traduction Steffen Deutschbein et Dominique Jameux. *Musique en jeu* n°3, mars 1971.
- « Réflexions pour une sociologie de la musique ». [« Ideen zur Musiksoziologie », 1958]. Traduction A. et F. Muller, S. Deutschbein et D. Jameux. *Musique en jeu* n°7, mai 1972. pp.5-15.

Airault, Régis
Fous de l'inde. Délires d'Occidentaux et sentiment océanique. Editions Payot et Rivages, Paris, 2000.
Argüelles, José A.
The Transformative Vision : Reflections on the Nature and History of Human Expression. Shambala, Berkeley & London, 1975.
Auregan, Pierre
Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance. Editions Ellipses, Paris, 1998.
Barthes, Roland
« L'ancienne rhétorique ». *Communications* n°16, « Recherches rhétoriques », Editions du Seuil, Paris, 1970.
Beaune, Jean-Claude
« Automatisme ambulatoire », entrée de l'*Encyclopaedia Universalis* (en ligne, 2013).
Benasayag, Miguel et del Rey, Angélique
Eloge du conflit. Editions La Découverte, Paris, 2007.

Bergeron, Vincent et Lopes, Dominic

« Aesthetic theory and aesthetic science : prospects for integration ». *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. Arthur P. Shimamura et Stephen E. Palmer, ed., Oxford University Press, New York, 2012. pp.63-79.

Berleant, Arnold

Art and Engagement. Temple University Press, Philadelphia, 1991.

Berlin, Isaiah

Éloge de la liberté. Traduit de l'anglais par J. Carnaud et J. Lahana, éditions Calman Lévy, Paris, 1988 (« Deux conceptions de la liberté », chapitre 3).

Bertin, Georges et Liard, Véronique

Les grandes images. Lecture de Carl Gustav Jung. Les Presses de l'Université de Laval, Laval, Canada, 2005.

Bourdieu, Pierre

- *La distinction. Critique sociale du jugement*. Les Editions de Minuit, Paris, 1979.
- « Le champ scientifique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.2 n°2-3, juin 1976. pp.88-104.

Brochard, Renaud

« Attention et flux auditifs : variations cognitives sur une fugue de Bach ». *Annales de la Fondation Fyssen* n°15, 2000. pp.19-28.

Cadier, Anne

L'écoute de l'analyste et la musique baroque. L'Harmattan, Paris, 1999.

Caro, Federico

« Déplacement pathologique : historique et diagnostics différentiels ». *L'information psychiatrique* n°82, 2006. pp.405-415.

Cioran, E. M.

La chute dans le temps. Editions Gallimard, Paris, 1964.

Cometti, Jean-Pierre

« La fausse « Querelle du sujet » ». *Acta fabula*, vol. 5, n° 3, Été 2004 (en ligne : http://www.fabula.org/revue/document509.php).

Deleuze, Gilles

Le Pli. Les Editions de Minuit, Paris, 1988.

Descombes, Vincent.

Le même et l'autre. Editions de Minuit, Paris, 1979.

Foucault, Michel

« Des espaces autres, Hétérotopies ». *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994. pp. 752-762.

Garelli, Jacques

« L'ambiguïté du mot poétique ». *Australian journal of french studies*, tome 5, 1968. pp. 18-20.

de Gaulejac, Vincent

« L'injonction d'être sujet dans la société hypermoderne : la psychanalyse et l'idéologie de la réalisation de soi-même ». *Revue française de psychanalyse,* vol. 75 n°4, 2011. pp. 995-1006.

Grosos, Philippe

« La musique et les limites du système ». *Archives de Philosophie*, vol.56, 1993. pp.101-121.

Hacking, Ian

Les fous voyageurs. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot. Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, Paris, mai 2002.

Hébert, Robert

« Introduction à l'histoire du concept de réflexion : position d'une recherche et matériaux bibliographiques ». *Philosophiques*, vol.2 n°1, 1975. pp.131-153.

Hegel, G. W. F.

- *Cours d'esthétique*, volume 3. Edition compilée et publiée par H. G. Hotho, traduit par J-P Lefebvre et V. Von Schenck. Aubier, Paris, 1997.
- *On Art, Religion, and the History of Philosophy: Introductory Lectures*. J. Glenn Gray, ed., Tom Rockmore, introduction, Hackett Publishing Company, Inc, Indianepolis/Cambridge, 1997.

Hofstadter, Douglas

Gödel, Escher, Bach. Les Brins d'une Guirlande Eternelle [*GEB an Eternal Golden Braid*, 1979]. Version française de Jacqueline Henry et Robert French. InterEditions, Paris, 1985.

Kuhn, Thomas

La structure des révolutions scientifiques. Traduit de l'américain [1962] par Laure Meyer. Nouvelle édition augmentée de 1970. Editions Flammarion, Paris, 1983.

Kant, Emmanuel

« L'analytique du beau », Livre I, *Critique de la faculté de juger*. Traduit par A. Philonenko, Vrin, Paris, 1965. pp.49-83.

Locke, John

Identité et différence. L'invention de la conscience. Présenté, traduit et commenté par Etienne Balibar. Bilingue anglais / français. Editions du Seuil, Paris, 1998.

MacIntyre, Alasdair

Après la vertu. Etude théorie morale. Traduit de l'anglais [1981] par Laurent Bury. Quadrige / PUF, Paris, 1997.

Mallet, Marie-Louise

« Ensemble, mais pas encore... ». Actes du colloque *La démocratie à venir, autour de Jacques Derrida*, Editions Galilée, Paris, 2004. pp.521-548.

Marin, Louis

- *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*. Recueil établi par P.-A. Fabre avec la collaboration de D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D.Cohn et F. Marin. Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- *De la représentation*. Recueil établi par D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D.Cohn et F. Marin. Seuil / Gallimard, Paris,1994.

Mandelbrot, Benoît

Les objets fractals. Forme, hasard et dimension [*Fractals : Form, Chance and Dimension*, W. H. Freeman, San Francisco, 1977]. Flammarion, Paris, 1995.

Morin, Edgar

Introduction à la pensée complexe. Editions du Seuil, Paris, 2005.

Nietzsche, Friedrich

- *La naissance de la tragédie*. Texte, fragments et variantes établis par G. Colli et Mazzino Montinari. Traduit de l'allemand [1872] par M. Harr, P. Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Editions Gallimard, Paris, 1977.
- *Sur l'histoire. Seconde considération inactuelle. Utilité et inconvénient de la connaissance historique pour la vie*. Traduction originale, notes et documents, Farnçois Guéry. Hachette Livre, Paris, 1996.

Reber, Rolf

« Processing fluency, aesthetic pleasure, and culturally shared taste ». *Aesthetic*

Science. Connecting Minds, Brains, and Experience. Arthur P. Shimamura et Stephen E. Palmer, ed., Oxford University Press, New York, 2012. pp.223-249.

Rosolato, Guy

- « L'écoute musicale comme méditation ». *Psychanalyse et Musique*, Société d'édition Les belles lettres, Paris, 1982. pp. 139-151.
- « Répétitions ». *Musique en jeu* n°9, « Psychanalyse et musique ». Seuil, Paris, 1972, p.33.

Rougé, Bertrand

- « « La (per cosi dire) energia delle figure ». Transporter, figurer, ou l'enargeia / energeia des œuvres : pour une énergétique de l'art », revue *Aisthesis*, 2 / 2011 (en ligne : http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10996/10448).
- « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels ». *Etudes Epistémè*, 9, printemps 2006.

Sartre, Jean-Paul

L'existentialisme est un humanisme. Les éditions Nagel, Paris, 1965.

Sauvanet, Pierre

- *Le rythme et la raison. Tome I – Rythmologiques.* Editions Kimé, Paris, 2000
- *Le rythme et la raison. Tome II – Rythmanalyses.* Editions Kimé, Paris, 2000.
- *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote.* Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

Scott, Cyril

La musique. Son influence secrète à travers les âges. Traduit de l'anglais par H.-J. Jamin. (5ème édition) Editions la Baconnière, Neuchâtel, 1984.

Skilbeck, Ruth

- « Exiled writers, human rights, and social advocacy movements in Australia : a critical fugal analysis ». *Communication and Critical / Cultural Studies*, 7 (3), 2010. pp. 280-296.
- « Art Journalism and the Impact of « Globalisation » : New Fugal Modalities of Storytelling in Austral-Asian Writing ». *Pacific Journalism Review*, 14 (2), 2008. pp. 141-161.

Smadja, Robert

« De quel sujet parle-t-on ? ». *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept.* Editions Desjonquères, Paris, 2011. pp.283-295.

Souriau, Etienne

La correspondance des arts. Edition Flammarion, Paris, 1969.

Taylor, Charles

Grandeur et misère de la modernité. Traduit de l'anglais [1991] par C. Melançon. Editions Bellarmin, Canada, 2008.

Thomas-Fogiel, Isabelle

Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie. Les Editions du Cerf, Paris, 2008.

Thomson, Iain

« The philosophical fugue : understanding the structure and goal of Heidegger's *Beiträge* ». *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol.34, n°1, January 2003. pp.57-73.

Touam Bona, Dénètem

« L'espace d'une fugue… Ethique et esthétique du marronnage ». Revue *Drôle*

d'époque n°17, automne 2005, pp.179-192.

Vion-Dury, Jean

« Musique et mémoire : plis et replis de la pensée ». *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, sous la direction de G. Comet, A. Lejeune et C. Maury-Rouan. Solal, Marseille, 2007.

Weber, Max

L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais. Edité, traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein, traduction française, présentation et appareil, critique. Gallimard, Paris, 2003.

Wotling, Patrick

« « Notre croyance fondamentale ». Le sujet et la poétique des pulsions selon Nietzsche ». *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept.* Editions Desjonquères, Paris, 2011. pp.137-150.

Ouvrages collectifs :

- *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. Arthur P. Shimamura et Stephen E. Palmer, ed., Oxford University Press, New York, 2012.
- *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept.* Camille Dumoulié (sous la direction de). Editions Desjonquères, Paris, 2011.
- *Risque et psychiatrie : enjeux éthiques*. Coordination Nicole Cano, Perrine Malzac, Blandine Richard, Solal, Marseille, 2009.
- *The cognitive neuroscience of music.* Isabelle Peretz et Robert J. Zattore, ed. Oxford University Press, USA, 2004.
- *La transe*. Sous la direction d'Abdelhafid Chlyeh, éditions Marsam, Maroc, 2000.
- *L'imitation, aliénation ou source de liberté?* Rencontres de l'école du Louvre, La documentation française, Paris, 1985. pp.19-29.

➢ **Thèses consultées (non publiées)**

- Bauret, Gabriel, *De la lecture de la partition à l'écoute de l'interprétation. Essai de description de* L'Art de la Fugue *de Bach*. Thèse de doctorat sous la direction de Roland Barthes, La Sorbonne, Paris, 1976.
- Carpenter, Patricia, *The Janus-Aspect of Fugue : an Essay in the Phenomenology of Musical Form*. PhD de Philosophie, Columbia University, New York, 1971. Copyright, 1973, Facsimile, University Microfilms, Xerox Company, Ann Arbor, Michigan, 1982.
- González, Lilián, *Une dimension thérapeutique de l'art d'après une vision esthétique. Une approche du pouvoir transformateur de l'art*. Doctorat en philosophie, thèse soutenue en janvier 2013 à l'université Paris 8-Vincennes-Saint Denis, Paris.
- Harris, Lee Mark, *Fugue States : Music, Dissociation, and Ethical Implications*. Thèse de doctorat présentée en 2001 à l'université Concordia, Montréal, Québec, Canada.

- Lee, Mark Prince, *The development of literary counterpoint and its culmination as the art of the fugue in Hermann Hesse's* Der Steppenwolf. Thèse de doctorat présentée à l'université Vanderbilt, Nashville, Tennessee, en mai 2007.

➢ **Principaux dictionnaires consultés** (voir aussi « Annexe étymologie »)

- *Dictionnaire de la musique* par Jean-Jacques Rousseau [Paris, 1767]. *Œuvres Complètes* V, *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard Lettres, 1995.
- *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-Français*. Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Hachette-Livre, Paris, 2000.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* MacMillan, Londres, 1980.
- *Handwörterbuch der musikalischen terminologie*, H. H. Eggebrecht (ed.), F. Steiner, Wiesbaden, 1995. Entrée « fuga/fuge », article de M. Bieche, 1990.
- *Duden*, dictionnaire allemand en ligne.
- *Dictionnaire de musique* de Marc Vignal. Larousse-Bordas, Paris, 1996.
- *Les genres musicaux. Vers une nouvelle histoire de la musique*, Gérard Denizeau. Larousse, Paris, 2005.
- *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1926], André Lalande. 2ème édition, Quadrige/PUF, Paris, 2006.

➢ **Expositions, catalogues**

- 2012. *Une fugue au musée / A Fugue at the museum*. Festival, par la Fondation Arte Musica. Présenté en lien avec l'exposition *Lyonel Feiniger : de Manhattan au Bahaus*. Musée des Beaux-arts de Montréal, Canada.
- 2011/2012. *Paul Klee. Polyphonies : étendre le champ sémantique de la peinture*. Exposition au Musée de la Musique, Paris. Catalogue par Marcella Lista.
- 2005. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20e siècle.* Exposition. Catalogue aux éditions du Centre Pompidou, Paris.
- 2003. *Aux origines de l'abstraction*. Exposition. Editions du Centre Pompidou, Paris.
- 1985/1986. *Klee et la musique*. Exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.