Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 61 (2014)

Heft: 1: Fascicule français. Penser le hasard et la nécessité

Artikel: Un roman onirique à contraintes ou Du vain art de la fugue

Autor: Both, Ioana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-658158

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Un roman onirique à contraintes ou Du vain art de la fugue

Lost in translation et autres notes préliminaires

Dans la version française, le roman s'intitule *Arpièges* ; selon l'auteur, cela serait dû à son éditeur (Flammarion), qui n'aurait pas voulu une traduction fidèle de l'original roumain, *Zadarnică e arta fugii* – par ex., *Le vain art de la fugue* – parce que la même année un autre roman français portait le mot « fugue » dans son titre. On ne se souvient plus du roman français respectif[1], mais celui de l'auteur roumain exilé à Paris, Dumitru Tsepeneag, continue à frayer son chemin dans la littérature postmoderne, comme un chef d'œuvre expérimental. Original par son jeu de mots (en roumain, « la fugue » / « fuga » nomme couramment toute « course »), le titre parlait à son public premier du caractère vain de tout rêve escapiste, dans un monde concentrationnaire. Le caractère onirique de l'imaginaire romanesque ne fait qu'accentuer la sensation de cauchemar, de « course sur place », du récit entier. À cela vient s'ajouter, déjà dans le titre, l'allusion à *l'Art de la fugue* de J. S. Bach, dont le roman reprend la structure formelle à contrainte, dans un découpage subtil des épisodes narratifs en thèmes et contre-thèmes. Dans la version française, si nous pouvons admirer les prouesses du traducteur[2], pour ce qui est du titre, la référence directe à la source musicale de la contrainte textuelle est bel et bien perdu. *Arpièges*, quant à lui, essaie (non sans audace) de récupérer au moins quelques connotations – le renvoi à une forme musicale, l'inachèvement et le retour sur soi du thème principal, un certain piège guettant

[1] Il s'agit, selon toute probabilité, du deuxième volume de la trilogie de Roger Laporte, (*Fugue, biographie*, Gallimard, 1971 ; *Fugue. Supplément, biographie*, Gallimard, 1973 ; *Fugue 3*, Flammarion, 1976). Merci à Laura Marin pour cette information.

[2] Dumitru Tsepeneag, *Arpièges*, trad. du roumain par Alain Paruit, Paris, Flammarion, 1973. Selon les témoignages de l'auteur, le traducteur aurait beaucoup travaillé à la version française avec Tsepeneag, lequel, fraîchement exilé (à l'époque) de Bucarest, pour des raisons politiques, voulait se faire un nom comme auteur français, à Paris. Effectivement, la traduction est un joyau littéraire, mais le titre « perdant » de l'édition française demeure un choix peu judicieux.

Ioana Both, « Un roman onirique à contraintes », *Versants* 61:1, fascicule français, 2014, pp. 113-123

l'aventure romanesque... Mais tout cela est bien moins évident que dans la version originale.

La biographie de cet auteur roumain établi à l'étranger depuis 1972 est exemplaire pour la typologie de l'écrivain roumain, contemporain et vivant en exil: après une jeunesse marquée par des conflits avec le pouvoir communiste (emprisonné dans les années 50, il a été condamné aux travaux forcés), il fonde en 1966, avec un groupe d'écrivains amis, un mouvement « onirique », qui allait vite compter parmi ses membres des noms importants du modernisme roumain. Vers la fin des années 60, le pouvoir donne l'impression de relâcher un peu ses gardes et, lors de cette « ouverture du socialisme roumain », ce genre de mouvement artistique, ainsi que d'autres, semblent pouvoir promettre une vie intellectuelle normale dans la Roumanie du jeune leader Ceauşescu. Tsepeneag et ses confrères s'intéressent au textualisme français, au groupe Tel Quel etc. La « fermeture » du système politique, décidée par Ceauşescu en 1971, gêne les écrivains qui ont de nouveaux problèmes avec les autorités. Tsepeneag profite de deux voyages en France pour arranger sa « fugue ». En réponse, un roman qu'il avait publié en 1972 à Bucarest est retiré des librairies et détruit. Enfin, pendant ses premières années françaises, il gagne sa vie comme professeur d'échecs, publiant par la suite des livres et des articles à ce sujet. Pendant tout ce temps, il rejoint le mouvement de contestation du pouvoir communiste roumain, organisé par la diaspora roumaine. La France lui refuse la naturalisation, il y vit en apatride. Il continue à écrire sa littérature en roumain, mais il travaille de près avec son éditeur de choix, Alain Paruit, aux versions françaises de ses livres. Ce n'est qu'en 1985, lorsqu'il reçoit enfin la citoyenneté française, qu'il commence à écrire et à publier ses textes en français. Dans son pays d'origine, il redevient un auteur publié seulement après 1990. Le roman dont il sera question ici, publié pour la première fois en 1973, en traduction française, paraît en Roumanie en 1991 où il remporte le Prix de l'Union des Ecrivains[3].

[3] Voir l'article que lui consacre Florin Manolescu, dans *Enciclopedia exilului literar românesc*, Bucarest, Compania, 2003, pp. 680-686.

Un roman politique à la manière de J. S. Bach...

Les critiques sont unanimes à le considérer comme le texte le plus significatif de l'onirisme roumain, courant littéraire né dans les années 70 et dont l'auteur est un des fondateurs. Construit cependant sur une contrainte musicale – la fugue, à laquelle le titre original renvoie explicitement –, le roman de Tsepeneag met ensemble une poétique de la liberté (où la liberté du rêve éveillé remplace, voire *figure*, la liberté politique dans un système totalitaire) et une écriture à contraintes, aux formes fixes ; le paradoxe n'étonnera que ceux qui n'ont pas le goût de « l'étrange » liberté que toute entrave formelle garantit à l'œuvre littéraire. Conformément au principe de Jacques Roubaud, le roman expose déjà sa contrainte dans son titre, et joue ensuite au niveau thématique avec le double sens du substantif *fugue*, comme forme d'écriture musicale et comme effort désespéré de sortir d'un monde concentrationnaire. Fugue par sa forme, fugue à travers le rêve, la fugue est, le titre nous le dit déjà, « vaine ». L'œuvre de Tsepeneag serait donc un roman dont la rigueur formelle témoigne des tentatives inutiles faites par l'homme pour se sauver : le monde est clos, la course est éléate (ayant lieu invariablement entre un Achille et une tortue), les histoires retournent sur elles-mêmes, la liberté – impossible.

La rencontre d'une contrainte formelle de ce type et d'un sujet comme celui de l'évasion du monde communiste (dont la prison n'est qu'une mise en abîme narrative) tient de l'oxymore. Le discours onirique du personnage principal masculin (dédoublé en jeune et vieux, fils et père, Fils et Père etc.) crée l'impression de se construire au hasard des associations mentales libres d'un sujet qui est en quête d'une identité personnelle et d'une liberté intérieure. Mais ces associations mentales, qui fleurissent en un imaginaire riche, presque surréaliste, reviennent dans le discours, elles ne sont donc pas si libres que cela, car le texte est régi, dans sa production, non par une loi de liberté (ou de « libération »), comme le rêve, mais par un système de contraintes – celui des *Fugues* (...de J. S. Bach).

Le livre de Tsepeneag est un des plus intéressants romans postmodernes de la littérature roumaine, surtout par le fait qu'il organise ensemble un thème politique, un imaginaire onirique et une poétique de la contrainte. Et ceci, pour signifier au mieux et à la fois une prise de

position ironique envers les vertus libératrices de l'art (l'art de la fugue est vain) et un engagement politique contre le totalitarisme, par le biais de l'art (romanesque). Tout cela tient de l'oxymore, disais-je – et c'est bien là une des sources principales de la fascination que ce roman exerce sur ses lecteurs.

Le vain art de la fugue (soit *Arpièges*, en sa version française autorisée) vient montrer la permissivité généreuse des formes fixes en matière d'innovation, d'alliances apparemment impossibles, de résonances thématiques censées complexifier l'idée centrale de l'œuvre. Ce faisant, il va à l'encontre des perceptions souvent simplistes de la critique. Mais, comme il arrive souvent dans les écrits de Tsepeneag, les capacités du genre romanesque ne sont pas les seules à être mises à l'épreuve (encore que ce soit l'expériment le plus évident dans le texte) ; la capacité translative de la forme musicale se trouve, elle aussi, implicitement questionnée. Effectivement, rien n'est libre comme il semble être : ni – ontologiquement – l'individu cherchant à fuir un monde clos, ni – poétiquement – la création littéraire. Et le hasard des associations libres du rêve éveillé s'exprime dans les structures rhétoriques « répétitives », « en canon », de la forme rigoureuse de la fugue.

La critique roumaine, très élogieuse lors de la parution du livre à Bucarest (presque 20 ans après l'édition française), récupère uniquement le sens subversif de l'attribut de la *fugue* : « la fugue est vaine », car « le récit éclate en morceaux, chaque fragment cherchant vainement à raconter la façon dont le narrateur veut aller d'une femme à l'autre. Au fur et à mesure que le texte avance, chaque déplacement en avant est ramené à son point de départ, ce qui fait que le temps semble bloqué »[4]. En effet, la

[4] Sorin Alexandrescu, « Onirism şi modernism », *Identitate în ruptură*, Bucarest, Univers, 2000, p. 218. L'extraordinaire capacité de synthèse de l'exégète, lui permettant de résumer le contenu du roman en cette phrase unique (« chaque fragment cherchant vainement à raconter la façon dont le narrateur veut aller d'une femme à l'autre ») est par ailleurs symptomatique pour le niveau superficiel auquel les connotations de la « fugue » ont été lues, ainsi que pour la conviction subliminale de la critique roumaine qu'un roman doit savoir raconter une histoire, que l'échec de la narration – dans ce cas particulier, supplanté (et pour cause) par la réussite de la forme (« de la fugue ») – ne « raconterait » rien, qu'elle n'aurait pas de sens. Dans les articles consacrés au roman de Tsepeneag, la saisie de l'analogie musicale a plutôt des effets de couleur : « des répétitions fréquentes de phrases compliquent le noyau narratif, mais elles le rendent aussi encore plus riche, comme en musique les variations d'un thème, ou, en peinture, chaque nouveau trait de pinceau qui vient s'ajouter au portrait d'un personnage et détache celui-ci encore plus clairement… » (*ibid.*, pp. 17-18).

narration échoue, mais la forme fixe canonique, facile à reconnaître et indiquée depuis le titre (en roumain), est plus forte que la narration. La structure («en fugue») du texte est bien le facteur essentiel dans le processus sémiotique de l'oeuvre. La fugue musicale[5] devient une fugue scripturale, son algorithme dominant une narrativité faible, captive, incapable de se libérer et de se raconter jusqu'au bout. Malgré les nombreuses contraintes et leur application discutable (à cause de la translation du musical au littéraire), c'est la forme fixe du texte qui construit l'espace de manifestation du sens; et celui-ci fonctionne en même temps comme un espace de captivité (au niveau thématique-allégorique du concentrationnaire) pour le récit, pour l'histoire qui nous est racontée, pour la logique «aristotélique» de cette dernière. Et ceci pourrait suggérer le fait que le tragique et la violence de l'univers concentrationnaire sont inénarrables selon les formules classiques de la narration. Le roman met ainsi en scène trois principes d'organisation, simultanés et incompatibles: «L'un est musical, le deuxième, narratif, le troisième peut être considéré logique. [...] À une complexité aristotélique, Tsepeneag préfère donc une complexité des profondeurs, ressemblant souvent à l'atmosphère d'un poème»[6].

Le thème de la fugue coïncide avec le principe narratif, énoncé par le personnage principal (une voix du sujet, prisonnier de sa propre fugue – et de sa propre narration):

> Il entama le vieux jeu des images: il cherchait à faire émerger des images aussi anciennes, aussi lointaines que possible, à les agrandir, à leur rendre la vie, autrement dit le mouvement, à en étudier chaque élément jusqu'à ce qu'il devînt lui-même une image, comme dans les albums de peinture où l'on isole les détails les plus significatifs de telle manière qu'ils se transforment en tableaux indépendants, souvent plus intéressants que la toile reproduite dans son ensemble. Et ce n'était nullement facile, car il devait sans cesse se garder d'introduire de fausses scènes, c'est-à-dire irréelles, des images rêvées ou forgées sur place, en cet instant

[5] Nous nous appuyons sur l'inventaire des particularités de la fugue musicale établi par Étienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 777.

[6] Florin Manolescu, dans une chronique parue dans la revue *Luceafărul*, 23, 1991. Ce que le critique semble saisir ici, c'est bien l'effet d'obscurcissement du texte, produit par les contraintes formelles, et qui «ressemble» au poétique seulement parce que, parmi nos préjugés interprétants, se retrouve, forte de sa tradition, l'idée selon laquelle le lyrique est associé à l'opacité, au non-référentiel, à l'incohérence du récit.

> même, à partir de fragments d'autres scènes, réelles celles-ci, et il ne parvenait pas toujours à distinguer ces dernières de celles qui étaient inventées ou, peut-être, rêvées, c'était très dur[7].

Insolite (par sa formule textuelle), hermétique (malgré un titre lu par tout le monde comme un jeu de mots à l'adresse du « régime totalitaire » roumain), se refusant par cela à une lecture oisive, *Arpièges* contient toutefois l'explication de sa propre formule scripturale, insérée dans la structure « forme-fixe-fugue » à la place du thème (énoncé par la voix du sujet parlant). De la formule scripturale, et non de la formule narrative, car le roman compte, en textualiste, sur les fonctions signifiantes de l'écriture, au détriment de l'anecdote romanesque.

L'anecdote, elle, est bloquée dans le processus même de sa génération. Pour cette dernière intention programmatique, la structure de la fugue musicale offre un algorithme adéquat, avec ses retours de thème, expositions, reprises sur des voix différentes, en clés diverses, avec des vitesses variables, des interventions du contre-thème etc. : la fugue musicale développe un immobilisme, un retour du même dans le différent. Le fragment du thème cité ci-dessus est la confession du personnage principal quant à sa propre solution d'évasion du réel, c'est-à dire sa « méthode de fuguer », convergente, évidemment, à l'algorithme de l'espèce musicale. Le résultat des tentatives de fugue du personnage constitue les parties thématiques du roman, celles dans lesquelles il glisse dans le rêve (même s'il se proposait « sans cesse se garder d'introduire de fausses scènes, c'est-à-dire irréelles, des images rêvées ou forgées sur place, en cet instant même... ») ; l'espace du rêve n'est pas libérateur, au contraire, c'est l'espace de retour de la « fugue », un espace tout aussi fermé que celui réel. Un cauchemar. Un univers construit en cercles concentriques, clos – donc, concentrationnaire : les préjugés de lecture sont prompts à se déclarer là-dessus et à combler leurs propres attentes. L'auteur les attendait, dirait-on, il leur a tendu un (ar)piège, en orientant la lecture par toute une série d'indices parsemés dans le texte. Le personnage court toujours vers un but intangible, chaque « cercle » ou « niveau » ou bien « rêve » le fait se retourner sur soi, dans une même course sur

[7] Tsepeneag, *Arpièges*, *op. cit.*, p. 55.

place, dans un monde de l'incommunicable. Le héros ne peut pas exprimer son désir d'aller plus vite (vers la gare, vers son amie, vers le bus, vers...un ailleurs toujours reformulé) car, admet-il, « les mots sont de plus en plus usés, on ne peut plus en faire grand-chose [...]. Et tout cela, ajoutai-je, à cause des imbéciles qui les ont pris pour des chariots de messageries, qui les ont chargés de toutes sortes de confessions idiotes et d'idées plus stupides les unes que les autres (et quand elles n'étaient pas stupides, elles étaient nuisibles !), bref, de messages, comme on dit. Rien d'étonnant qu'ils aient cédé sous tant de poids »[8]. En confirmant un paradigme déjà millénaire, la forme à contrainte rejoint, de nouveau, la lamentation sur les limites du langage humain, imparfait ou dégradé par un mauvais usage.

Le monde de l'incommunication est également celui de la violence : la bagarre, la tuerie, le sang sont autant de leitmotifs traversant les cercles de la course impossible. L'échec suprême de la tentative d'évasion (qui aurait signifié la liberté et, en dernière instance, la resémantisation de ce monde déchu) est représenté par la rencontre ratée entre le personnage jeune, celui qui court un bouquet de roses dans la main, et le vieillard libéré d'une prison communiste (renvoi explicite à un certain régime totalitaire), qui vient vers la liberté d'un espace clos, où il avait résisté en s'imaginant des évasions invariablement échouées à leur tour. Les deux, évoluant en contrepoint, incarnent les archétypes du *filius* et du *pater*, thème et contre-thème, sujet et contre-sujet. La rencontre ratée, le fait qu'aucun des deux ne reconnaît l'autre, l'inaccomplissement d'une relation entre le père et le fils est, probablement, la métaphore la plus troublante de l'aliénation régnant dans le monde du roman.

Arpièges offre, déjà dans son titre original, une deuxième piste de lecture, plus spécialisée, mais d'autant plus incitante : « L'art de la fugue » (vain...), que nous pouvons facilement lire comme un échec de l'évasion du monde totalitaire, « l'art de la fugue » est aussi, bien sûr, *l'Art de la fugue* de J. S. Bach. Le titre n'est pas un simple calembour ; la conception musicale du texte va jusqu'aux détails de la structure narrative et thématique. Le père et le fils incarnent respectivement le thème et le contre-thème soutenant la partition romanesque de la « fugue », dans une

[8] *ibid.*, p. 39.

succession de 22 épisodes (la composition de Bach en comptait seulement 19), « en canon », entrecoupées par 4 « faux épisodes » où l'on parle de la fameuse fable éléate d'Achille et de la tortue, une sorte de mise en abîme de la vanité de la fugue elle-même. Le dernier épisode, le 22e, peut être également interprété comme une « *coda* » (canonique) de la fugue ; mais celui-ci change aussi la perspective narrative et se situe, par conséquent, en dehors du développement proprement dit. Les personnages n'achèvent jamais leurs monologues (leur « canons ») ensemble, *id est* : ils ne communiquent pas, et la pièce n'aboutit donc pas à une harmonisation finale. Leur fugue – vers la liberté, vers l'autre – demeure vaine jusqu'au bout. De dimensions inégales, les « parties » (les chapitres) du roman se construisent de retours et d'amplifications successives du thème et du contre-thème : le jeune homme se dirige vers le bus et, ensuite, vers la gare, le vieillard libéré de prison va – d'un tout autre pas – vers la gare et prend le train pour aller vers la maison dont il rêve (dont il rêvait déjà dans la cellule, lorsqu'on le torturait), pour échouer, tous les deux, toujours, dans le cauchemar :

> Il prit ses jambes à son cou, la terre était molle sous ses pieds. Il dévalait une sorte de pente, le coassement demeurait loin derrière, il arriva dans un jardin : penché, un homme coupait des roses au sécateur. Là, tout était tranquille. Une clarté bleuâtre enveloppait tout d'une chape brumeuse. Au fond du jardin, une femme vêtue de noir, un petit garçon dans les bras. Il se dirigea vers eux, en marchant doucement sur le gravier de l'allée. [...] Tout était calme, on entendait seulement les pas menus de l'oiseau et son bec frapper les gravillons. Un peu plus, il aurait retenu sa respiration. Tout était tellement silencieux ! Son front était moite, sa bouche sèche. Pourquoi avoir peur ? il dira qu'il s'est égaré, oui, c'est ça, qu'il a soif, un verre d'eau, c'est tout, et il repartira. Il s'approcha en hésitant des marches de la véranda, ses pas effrayèrent la poule qui se blottit...[9].

Voici une reprise du contre-thème, quelques pages plus loin : « Avance ! Il avait mal aux jambes, aux genoux surtout. À chaque respiration profonde, un couteau se plantait entre ses côtes. Il sentit qu'il ne pourrait plus avancer, la douleur le courba en deux : il avait un rat dans le ventre. Il s'écroula. Les soldats le relevèrent et le traînèrent dans la cellule, où ils le laissèrent choir comme un sac au pied du lit. Depitier et

[9] *ibid.*, pp. 96-97.

l'étudiant l'aidèrent à s'étendre sur sa paillasse. Ils t'ont vachement sonné, murmura le jeune homme. Une clarté bleuâtre enveloppa toutes choses et, par la porte entrouverte, il discerna les roses et les lys. Il se faufila furtivement dans leur direction. Il sentit le gravier des allées sous ses pieds. Penché, un homme coupait des roses. Ses gestes étaient posés, solennels même. Il fit quelques pas et s'arrêta. S'ils lui demandent ce qu'il cherche là ? Il lui faudra répondre... [...] Une lumière bleuâtre tremblait au bout du couloir, il y avait peut-être une porte. Il tomba...»[10]. Et, tout de suite, cela reprend : « Une clarté bleuâtre, la porte d'un jardin, une silhouette d'homme parmi les fleurs. Loin, très loin. Il lui semblait d'avoir la tête prise dans un étau, il manquait d'air. Dépêche-toi, grogna l'adjudant...»[11]. Et encore : « Une clarté bleuâtre, les rosiers, ce grand gaillard avec son sécateur long comme un jour sans pain, et la femme : la femme à l'enfant. Comment cela, un enfant ? Un homme dans la force de l'âge, oui, il portait même la moustache, il y avait belle lurette qu'il n'était plus un enfant»[12]. Fugue sur place, le contre-thème est repris une vingtaine de pages plus loin : « Avance, nom de nom, avance ! Il obtempéra, en cherchant à suivre la cadence des soldats. Ils traversèrent la cour intérieure, où le colonel cultivait ses cactus. [...] La femme s'avança, elle portait une soupière grande comme une marmite. Il ferma les yeux. Une clarté bleuâtre enveloppa toutes les choses. Le jardin était désert et dévasté, comme après une tempête. Les roses éparpillées par terre, arrachées, écrasées, répandaient un arôme violent. Il respira profondément. Il fit quelques pas, une poule surgit d'un buisson. Il se dirigea vers la véranda, monta les marches et s'approcha de la porte, close. Des voix résonnaient de l'autre côté. Une femme et un enfant»[13]. Variations comprises, ce contre-thème raconte à la fois le retour rêvé à la maison et le retour réel raté, avec la précision incohérente du cauchemar.

Reprises toujours et encore, les séquences narratives de ce type créent la sensation d'être « cloué sur place », paradoxe essentiel de la fugue – en tant que forme musicale – qui retourne toujours sur soi. Comme destin du personnage, elle a tous les attributs de contraste et de complémentarité

[10] *ibid.*, pp. 129-130.
[11] *ibid.*, p. 130.
[12] *ibid.*, p. 131.
[13] *ibid.*, pp. 151-152.

avec celui du personnage-thème, le jeune homme au bouquet de fleurs. Tout cet art est, finalement, un échec : les deux héros se croisent sans se reconnaître.

Le roman se fonde donc sur un algorithme génératif auquel sont greffées des expériences oniriques. La nécessité – voire l'obligation – de respecter les contraintes de la fugue rencontre et contrôle le hasard des associations des scènes rêvées par les personnages. Le rythme des courses vers la liberté est scandé par les contraintes de la fugue – et les courses, vaincues par cette dernière, tournent en rond, toujours et encore, entre le réel et le rêve, entre la prison et le nulle part des beaux souvenirs. Comme toute œuvre à contrainte, *Arpièges* se construit sur la tension générée par la rencontre (incommode) entre deux ordres du discours : celui narratif du roman, et respectivement l'ordre musical de la fugue, comme contrainte non-linguistique. Dans l'organisation du matériel textuel, l'ordre de la fugue semble avoir gain de cause, car l'histoire n'est jamais racontée jusqu'à la fin. Mais la fugue est sanctionnée – jugée *vaine* – car, quoiqu'elle se réalise en tant que forme, elle n'est pas capable de sauver la quête des personnages, n'assurant ni leur évasion vers la liberté, ni leur (re)connaissance de soi. Un argument supplémentaire de ces subtilités structurantes est offert par les dialogues entre le contrôleur et le mécanicien du train, lors des « faux épisodes » reliant les différentes entrées thématiques et expliquant (bien sûr, dans d'infinis retours à jamais achevés) le caractère vain de la course éléate d'Achille et de la proverbiale tortue. Essentiellement, la fugue est condamnée à n'être qu'une immobilité. Et le dernier exemple pour cela, invoqué par le « contrôleur », c'est précisément la course du personnage-thème, mise en abîme de deuxième degré, à l'intérieur de la première mise en abîme, comme dans un jeu de télescopages allégoriques du sens, qui fait les délices des sensibilités postmodernes des lecteurs…

Ce qui retient notre attention dans le roman de Tsepeneag, n'est pas tant la double ouverture (philosophique et politique) de son engagement, que la complexité de la construction textuelle, génératrice de sens au détriment du narratif « proprement dit », doublement subverti : par la forme (musicale) de la fugue, ainsi que par la « fugue » onirique, une signature essentielle du romancier. Selon Ion Bogdan Lefter, un des commentateurs les plus avisés du postmodernisme roumain, le recours même à une forme fixe tiendrait plutôt de l'idéologie de l'onirisme,

plaidant pour « rationner le rêve », espèce de « synthèse d'émotion et de froideur, de spontanéité et de calcul, c'est-à dire [...] une formule déjà postmoderne ou presque »[14]. La critique a salué dans le roman l'œuvre « la plus persuasive du point de vue artistique de tout le courant [onirique] » roumain[15]. Nous tenons à souligner que cet onirisme programmatique de Tsepeneag se dit dans l'espace clos d'une forme (musicale) fixe ; *Arpièges* devrait effectivement être lu de manière tabulaire, « comme un poème », si sa longuer le permettait, dans une contemplation des structures itératives, rythmiques, symétriques etc. Sa structure met en crise les pratiques de lecture, ce qui veut dire que, au bout du compte, le lecteur devient lui-aussi – de par sa lecture – prisonnier d'une course éléate. Il n'y pas de salut à cela.

Ioana BOTH
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca (Roumanie)
ioanaboth@gmail.com

[14] Ion Bogdan Lefter, « D. Ţepeneag. Emoţie şi răceală, spontaneitate şi calcul », *Scurtă istorie a romanului românesc (cu 25 de aplicaţii)*, Piteşti, Paralela 45, 2001, p. 147.
[15] Manolescu, *art. cit.*