Między Oryginałem a Przekładem
2025, nº 3(69), p. 29-52
https://doi.org/10.12797/MOaP.31.2025.69.03
Licence : CC BY-NC-ND 4.0

Alicja Kałużny
Szkoła Główna Mikołaja Kopernika
akaluzny@student.sgmk.edu.pl

Les Faux-Monnayeurs comme transmutation de *L'Art de la Fugue*

L'histoire de la littérature et de la musique révèle un lien constant entre ces deux arts, étroitement associés depuis les chansons de geste médiévales. Durant la période pré-moderne, cette symbiose s'est institutionnalisée dans des formes canoniques telles que l'opéra, la cantate et l'oratorio. Ce n'est qu'au XIX^e^ et au XX^e^ siècle que philosophes, musiciens et écrivains ont élargi les relations entre la littérature et la musique. Le romantisme a engendré une philosophie de la musique; la musique des compositeurs de la première moitié du XX^e^ siécle, surtout celle de Claude Debussy, Maurice Ravel et Gustav Mahler a exercé une influence significative sur le genre romanesque. Cependant, c'est surtout la pensée wagnérienne et les théories symbolistes sur la correspondance des arts qui ont marqué l'imaginaire et les pratiques scripturales de nombreux écrivains du XX^e^ siècle. Dans sa *Lettre sur la musique*, Wagner propose une vision novatrice de l'union des arts, soulignant que leur interaction renforce l'expressivité d'une œuvre. Son idée de « drame complet », d'une « œuvre d'art de l'avenir »[1] repose sur une fusion rigoureuse du texte et de la mélodie. Cette « mélodie continue », caractérisée par des leitmotive unificateurs, deviendra la base de certains « *romans* musicaux » modernes.

[1] Le titre d'un des ouvrages de Wagner *Das Künstwerk der Zükünft*.

En France, indépendamment de Wagner, Baudelaire évoque dans *Correspondances* la synesthésie des arts. Verlaine, dans son *Art poétique* (1882), proclame la primauté de la musique en poésie. Louÿs et Valéry y voient une rivale qu'il faut dépouiller au bénéfice de la poésie musicale. Pour les symbolistes, les correspondances entre les deux arts révèlent une unité sous-jacente au réel. La parole se transmue en un instrument capable de suggérer les pensées et les sentiments. L'esthétique *symboliste* a marqué la génération littéraire de Romain Rolland, dont *Jean-Christophe* illustre sa théorie du *« roman musical »*, où la musicalisation du roman prend de nouvelles dimensions par une « intrusion de la musique dans le roman »[2]. Rolland rejoint Grétry, pour qui la musique, en épousant le rythme de la nature, dévoile l'âme humaine [Guichard 1955 : 123, 128]. L'influence de Wagner, du symbolisme et de Rolland imprègne les écrivains du XXe siècle, entre autres André Gide (1869-1951).

Publié en 1925, le roman *Les Faux-Monnayeurs*[3] de Gide, pianiste amateur[4] passionné par *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach, constitue une œuvre architecturale unique en son genre, conçue par son auteur comme une transposition en langage littéraire de la forme complexe et mathématique de la fugue[5]. La tentative d'exploration des potentialités narratives d'une forme musicale et de sa transposition en une œuvre littéraire s'inscrit dans une vaste problématique de la traduction intersémiotique.

Initialement, la définition de la traduction intersémiotique (ou transmutation), formulée par Roman Jakobson, désignait uniquement « l'interprétation des signes linguistiques à l'aide de systèmes de signes non linguistiques » [Jakobson 1963 : 79]. Jorge Díaz Cintas étend la définition de la traduction intersémiotique à l'interprétation des signes non verbaux par des signes verbaux, en soulignant sa directionnalité illimitée [Kaźmierczak 2018 : 11]. Cela, ainsi que le postulat de Gideon Toury qui propose une

---

[2] Les paroles d'André Coeuroy cités par H.H. Vuong dans son livre *Musiques du roman : Proust, Mann, Joyce* [Vuong 2003 : 23].

[3] Dans la suite de l'article *Les Faux-Monnayeurs* [Gide 1972] seront désignés par l'abréviation *FM*.

[4] Concernant l'évolution de Gide-pianiste vers Gide-romancier, voir: Viselli 2014b : 205-209.

[5] Le thème des liens entre les *FM* et la fugue a été – et reste – abordé dans de nombreuses publications. Cependant, peu d'entre elles proposent un examen détaillé des procédés polyphoniques présents dans la structure des *FM*, laquelle pourrait constituer un espace de transmutation réussie d'une œuvre musicale en une œuvre littéraire.

division entre traduction intersémiotique (qui implique un changement de code) et traduction intrasémiotique (au sein d'un même système de signes), a permis de qualifier de transmutation un changement de la musique en texte [Kaźmierczak 2018 : 11]. Aussi Umberto Eco, faisant référence aux écrits de Jakobson, élargit-il la conception jakobsonienne, en prenant en compte les transmutations entre les systèmes autres que la langue verbale ou écrite [Eco 2003 : 226]. L'élargissement de la définition de la traduction intersémiotique permet d'inclure dans la réflexion sur la transmutation entre différents systèmes sémiotiques des *FM* d'André Gide.

Les recherches récentes montrent que les frontières de la traduction intersémiotique en tant que domaine d'étude dépassent largement la conception de Roman Jakobson et de ses successeurs. L'ancienne idée selon laquelle le but de la traduction serait d'atteindre une certaine forme d'équivalence dans la langue cible a été abandonnée. Un grand nombre d'ouvrages met l'accent sur la traduction en tant que pratique créative – expérientielle et transformative :

> (…) [e]n prenant le texte source comme point de départ d'une création entièrement nouvelle, les traducteurs mobilisent désormais tous les modes sémiotiques à leur disposition pour improviser, à la manière de musiciens de jazz, sur un thème, en célébrant les possibilités créatives de leur instrument, parfois en ne faisant qu'un clin d'œil très sommaire au texte d'origine [Bennett 2023 : 1].

Perspective de la traduction intersemiotique impliquant une transformation et une réarticulation est particulièrement pertinente pour la transposition de la musique en littérature, où les paramètres sonores doivent être transposés en structures narratives et où la forme musicale peut agir comme un modèle et prétexte créatif.

La mise en place du roman de Gide dans l'espace de la traduction intersémiotique exige une étude complexe de son processus de création, de sa construction et de sa réception. La forme brève de cet article ne permet pas un examen détaillé de tous ces niveaux ; nous nous concentrerons donc ici sur les correspondances des *FM* à *L'Art de la Fugue* au niveau structural, dans lequel la forme de la fugue est présente de la manière la plus immanente. Toutefois, cette focalisation sur la construction ne réduit en rien le roman de Gide à un cadre univoque de traduction littérale ou formelle.

L'analyse comparée interdisciplinaire (musique-littérature)[6] permettra de cartographier des stratégies de transposition qui préservent l'expressivité de l'œuvre source. C'est dans cette perspective que nous entreprendrons l'analyse des *Faux-Monnayeurs* comme traduction intersémiotique de *L'Art de la fugue*, en mobilisant des outils d'analyse musicale. Il convient toutefois de préciser que, dans ce type de transposition, il ne s'agit pas d'un simple transfert, mais d'une recréation dans un autre système sémiotique.

1. La structure de la fugue et *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach

La fugue est une composition musicale de style contrapuntique, fondée sur un thème générateur (parfois deux ou trois) que l'on appelle « sujet » et sur l'usage de l'imitation. Cette forme architecturale, écrite à deux, trois ou plusieurs voix, est composée le plus souvent de trois parties : l'exposition, le développement et la strette. Dans l'exposition, le sujet, reproduit fidèlement ou transposé au ton de la dominante, apparaît – comme la réponse – successivement dans chaque voix. L'exposition finit après l'apparition du sujet dans toutes les voix. Au cours du développement, le sujet module aux tonalités voisines et est varié (modifié) à l'aide de différents procédés contrapuntiques[7]. À la fin de la fugue, on observe le retour de la tonalité de base. La péroraison prend la forme d'une série de strettes où les entrées du sujet se multiplient et se chevauchent. On y remarque la cumulation de procédés contrapuntiques. Le dernier élément de la fugue est la code où ont lieu la fixation de la tonalité de base et l'apaisement du mouvement.

Le sujet de la fugue est court et caractéristique. Il passe en contre-sujet qui s'oppose rythmiquement et mélodiquement au sujet exposé en même

[6] La lecture musico-littéraire comparée, fondée sur les principes de l'intersémiotique, a été décrite dans le cadre de la théorie comparée de la littérature et de la musique, notamment par Frédérique Arroyas dans le second chapitre de son livre *La lecture musico-littéraire* [Arroyas 2018 : 39-70]. Le même auteur reprend, après Steven Paul Scher, sa taxinomie en trois grandes catégories : la musicalité du langage, les structures et techniques musicales, et la « musique discursive » (des descriptions de morceaux de musique ou de concerts, où le contenu intellectuel et émotionnel de la musique est transmis) [Arroyas 2018 : 39-40].

[7] « Le contrepoint […] consiste à la superposition organisée de deux ou plusieurs lignes mélodiques indépendantes mais complémentarires sur le plan rythmique et harmonique » [Foucart 2004 : 66]. Pour plus d'informations sur le contrepoint, voir : Foucart 2004 : 65-69.

temps dans une autre voix. Les divertissements (sections modulantes plus libres), qui suivent l'exposition, facilitent la transition vers une autre tonalité. Ils utilisent librement la mélodie du sujet et du contre-sujet ou introduisent un nouveau motif.

L'imitation consiste en la répétition d'un motif soumis à différents procédés contrapuntiques : procédé d'augumentation (prolongement de la durée des valeurs rythmiques), de diminution (variation du motif dans les valeurs diminuées), de renversement des intervalles ou de mouvement contraire où le motif est présenté de la fin au début.

Considéré comme le summum de tout ce qu'on a inventé dans l'art d'imitation, *L'Art de la Fugue* est l'ultime œuvre de Jean-Sébastien Bach, composée en 1749. Les quinze fugues et les quatre canons ont été écrits dans la même tonalité et construits sur le même sujet. On peut ainsi considérer cette œuvre comme une grande fugue comptant plus de deux mille mesures dont le compositeur soumet le sujet, simple et peu signifiant en lui-même, à différentes transformations. Les quatre premières fugues y seraient l'exposition du sujet, tandis que les V^e^, VI^e^ et VII^e^ le développement. Suivent ensuite les fugues multithématiques (doubles IX^e^ et X^e^ et triples VIII^e^ et XI^e^). Bach n'a pas défini le rôle des quatre canons (n^os^ XII-XV). On les traite habituellement comme les fugues à double sujet. Les XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ sont les fugues « à miroir ». Chacune a deux versions: fugue *recta* et fugue *inversa* (reflet de miroir de la première). La dernière fugue (XIX^e^) à quatre sujets n'a pas été achevée à cause de la mort du compositeur. Même si Bach projettait de continuer *L'Art de la Fugue,* cette fugue monumentale semble être le couronnement de toute la composition. Le compositeur y introduit le sujet composé des notes B A C H[8], faisant ainsi entrer la personne de l'auteur dans sa propre œuvre [Bach 1971 : 294].

Les moyens polyphoniques deviennent de plus en plus nombreux et complexes au cours de l'œuvre. La composition frappe par son arithmétique et sa diversité. à côté de nombreuses altérations, diminutions, augmentations et renversements des intervalles, on observe les dédoublements et les effets de miroir. Le jeu avec plusieurs contraintes y est poussé à l'extrême. Pour chaque pièce de la composition, Bach choisit une autre contrainte, un autre procédé polyphonique. *L'Art de la Fugue*, ce « joujou

[8] Notes de la gamme en notation allemande : Si bémol-La-Do-Si bécarre.

inutile » [Bach 1971 : 294] qui n'avait à l'époque aucun usage pratique[9], est considéré comme le testament du compositeur arrivé à la fin de sa carrière, l'œuvre de l'imagination soutenue par une technique virtuose et enfin la tentative de créer une « musique pure », ce qui, dans ce cas, signifie une concentration totale et exclusive sur elle-même.

2. André Gide et la fugue[10]

Dans le premier cahier du *Journal des Faux-Monnayeurs*[11], Gide évoque son besoin pressant de cohérence et de construction logique pour sa future œuvre, besoin d'« établir une relation continue entre les éléments épars » [Gide 1927 : 18) et « fondre cela dans une seule et même intrigue » [Gide 1927 *:* 19]. L'unité thématique et les liens logiques entre les éléments particuliers font penser à la fugue, la plus logique des formes musicales qui semble matérialiser le *logos* : un discours organisé, un équilibre parfait entre liberté créatrice et contrainte structurelle[12]. Édouard, le double de

[9] The Art of Fugue *stands apart from Bach's other works in that it seems to have been conceived not as a performable piece but as a theoretical compendium – a demonstration of contrapuntal possibilities pushed to their limits* [Dreyfus 1996 : 178]. Dreyfus approfondit cette réflexion, soutenant que l'œuvre n'est liée à aucun instrument particulier, qu'elle est dépourvue des indications d'interprétation propres à la musique pratique, et que sa structure évoque plus un traité théorique qu'une composition destinée au concert [Dreyfus 1996 : 180-195].

[10] (…) *having examined Gide's notes for* Les Faux-monnayeurs *at the Bibliothèque Nationale de France in Paris, I can attest to the existence of fascinating passages surrounding 'fugue' and music more generally in his work. Despite the abundance of notes in margins, words or complete paragraphs crossed out, Gide leaves almost every single passage in relation to fugue entirely unchanged from the manuscript form to the final publication, thus demonstrating a deliberate interest in fugue, one that needed no editing or revision* [Viselli 2014b : 214].

[11] Dans la suite de l'article le *Journal des Faux-Monnayeurs* [Gide 1937] sera désigné par l'abréviation *JFM*.

[12] La fugue comme le discours sonore, « discours musical » reposant sur une architecture récise où chaque élément s'enchaîne avec une précision mathématique (l'exposition comme énoncé du sujet, développement qui explore les possibilités du sujet, la strette comme la conclusion), rappelle la structure d'un raisonnement (introduction, argumentation, conclusion). Les entrées successives des voix dans le contrepoint créent un effet de dialectique (thèse/antithèse), comme dans un débat organisé. L'analyse de la fugue comme forme de discours rhétorique a été réalisée entre autres par J. Chailley dans son ouvrage *La fugue dans l'œuvre de J.-S. Bach* (1985, Leduc, Paris) et par Mark Evan Bonds dans son étude *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of*

l'auteur des *FM*[13], semble le confirmer : « Tout se tient et je sens, entre tous les faits que m'offre la vie, des dépendances si subtiles qu'il me semble toujours qu'on n'en saurait changer un seul sans modifier tout l'ensemble » [Gide 1972 : 91]. Gide insiste tout particulièrement sur la pureté de son roman. « Tout ce qui ne peut servir alourdit » [Gide 1927 : 17], écrit-il en paraphrasant l'extrait du journal d'Édouard, son double dans le roman: « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman » [Gide 1972 : 76]. Comme la fugue, le roman doit être dépouillé de tous les éléments inutiles (également au niveau de la langue) et vivre sa propre vie. Le désir du synthétique et le soin de la forme y sont les plus importants: « Ne t'inquiète que de la forme ; l'émotion viendra tout naturellement l'habiter. Une demeure parfaite trouve toujours un locataire », écrit Gide dans ses *Caractéres* [Thierry 1962 : 238].

La virtuosité formelle est le point commun entre le roman de Gide et toute forme polyphonique. La fugue offre d'inépuisables possibilités techniques : tout en restant fidèle à des règles fixes, le compositeur joue librement avec les sujets, les contrepoints inventés et les autres éléments. La fugue bachienne semble représenter pour Gide un système de possibilités. Il semble avoir saisi cette essence lorsqu'il note dans les *Incidences* : « L'œuvre d'art ne s'épanouit qu'avec la participation, la complaisance de tous les éléments vertueux de l'esprit » [Beigbeder 1954 : 109]. De cette facon, l'art refuse le « laisser aller », sauf celui qui résulte d'une discipline [Beigbeder 1954 : 109]. Édouard pouvait ainsi affirmer que : « de tous les genres littéraires [...], le roman reste le plus libre, le plus *lawless* » [Gide 1972 : 183] – non par absence de règles, mais parce qu'il réinvente ses propres lois, à l'image de la fugue qui, tout en respectant des principes compositionnels stricts, autorise d'infinies variations. Cette dialectique entre discipline et invention caractérise les traductions intersémiotiques les plus fécondes.

L'effort de vaincre une contrainte dans une œuvre d'art, soit le roman, soit la fugue, rappelle l'idée de lutte de la sentence gidienne : « L'art naît

the Oration (1991, Harvard University Press). L'approche de la fugue comme système sémiotique est développée par Reinhard Gerlach dans son livre *La fugue : langage et structure* (1975, Van de Velde, Paris).

[13] Comme Bach avec son sujet composé de premières lettres de son nom, Gide a introduit dans les *FM* sa propre personne, entre autres par les personnages d'Édouard, de Bernard et de Boris.

de contrainte, vit de lutte et meurt de liberté » [Gide 1972 : 59][14]. Gide se lance sans cesse de nouveaux défis dans les *FM*:

> Ne pas établir la suite de mon roman dans le prolongement des lignes déjà tracées ; voilà la difficulté. Un surgissement perpétuel ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant - de l'esprit du lecteur [Gide 1972 : 50].

Les procédés tels qu'éclairer les personnages par des biais inattendus, ou jouer sur la symétrie et le dédoublement en fournissent d'autres exemples de ce procédé. L'écrivain écrit dans son *Journal* du 1924 : « Il en est de mes *Faux-Monnayeurs* comme de l'étude du piano : ce n'est pas toujours en s'obstinant sur une difficulté et en s'y achoppant, qu'on en triomphe » [Gide 1948 : 785]. Il surmonte les difficultés que lui pose son œuvre en les abordant de biais ou en les rejetant pour y revenir dans la suite du texte ; plus rarement, il choisit de les affronter directement, optant pour une résolution immédiate.

Gide voulait mettre tout dans son livre[15], mais de façon bien réfléchie et structurée. Il a réussi à fondre une quantité de thèmes, événements et personnages dans une même intrigue[16], avec une rigueur et une harmonie comparables à celles de la composition musicale. Cela n'aurait pas été possible sans priver le roman de tout élément inutile ou d'une importance marginale ce qui reflète la discipline formelle de la fugue, imposant une grande économie de moyens. Pour découvrir le vrai intérêt du livre, il faut analyser très attentivement, comme une fugue, cette espèce de jeu intellectuel qui donne une apparence de gratuité et de facilité [Idt 1973 : 11]. Telle était d'ailleurs l'intention de Gide qui a dit à propos de son roman : « Tant pis pour un lecteur paresseux : j'en veux d'autres » [Gide 1927 : 85]. L'éducation musicale de l'écrivain et son intérêt pour la musique se font voir dans l'emploi fréquent de la terminologie musicale: « Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer [...] un motif d'andante et un motif d'allegro » [Gide 1927 : 11], écrit-il à la première page du roman, en introduisant aussi dans le livre l'idée d'opposition (*andante – allegro*), une des règles principales de la fugue (sujet – contre-

[14] Cette célèbre formule de l'esthétique gidienne prend une forme plus métaphorique dans le XIIe chapitre des *FM*.

[15] « Je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman », dit Édouard pendant sa conversation avec Mme Sophroniska, Laura et Bernard [Gide 1937 : 184].

[16] Voir Gide 1927 : 19.

point). Comme on pourra le voir dans la suite du texte, Gide construit les personnages et les événements en s'appuyant sur le principe d'opposition; leur enchêvetrement au cours du roman a aussi quelque chose de musical.

Ayant écrit à la fin du 1921 les trente premières pages de son roman, Gide étudie *L'Art de la Fugue*[17]. La composition de Bach l'impressionne par son esprit et sa sérénité, entendue non comme une qualité immanente, mais comme un effet de sens produit par la précision mathématique et la clarté structurelle. Il l'évoque dans le *Journal* : « tourment d'esprit et volonté de plier les formes, rigides comme des lois et inhumainement inflexibles » [Gide 1948 : 699]. Les *FM*, étant jusque là une construction à caractère symphonique [Idt1970 : 40], se défont et s'élargissent continuellement, en se transformant peu à peu en une œuvre architecturale. Le concept du roman-fugue est alors présent pratiquement dès le début des travaux sur les *FM*, comme en témoignent les paroles d'Édouard : « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'*Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature (…) » [Gide 1972 :187]. Cette transposition d'une œuvre musicale en un roman littéraire ne relève pas pour autant d'une simple analogie, mais d'une réinvention formelle et conceptuelle. Gide ne « traduira » pas la fugue note par note, mais en transposera le principe compositionnel, en créant une œuvre d'art tout à fait autonome.

3. *Les Faux-Monnayeurs* comme fugue

La transmutation de la fugue en œuvre littéraire a été opérée par Gide via une transposition structurelle des principes fugués dans les *FM*. Il est tout à fait possible de comparer la structure du roman à celle de *L'Art de la Fugue* en le traitant (tout comme le chef-d'œuvre de Bach) soit comme un ensemble de fugues représentées par les chapitres individuels, soit comme une grande fugue dont les trois parties contenant symétriquement dix-huit, sept et dix-huit chapitres seraient l'exposition (l'exposition des intrigues-sujets), le développement (l'apogée des intrigues) et la strette (le dénouement)[18]. Cette interprétation serait justifiée par les paroles de ide

[17] Voir le *Journal* de 1921 et de 1924, quand il se replonge dans le chef d'œuvre de Bach [Gide 1948].

[18] La majorité des auteurs, entre autres Guy Michaud [1957], Geneviève Idt [1973] et Olivier Got [1991] s'inclinent à traiter les *FM* comme une grande fugue.

même qui s'est imposé la contrainte de repartir toujours à neuf, de « ne jamais profiter de l'élan acquis » [Gide 1927 : 69-70] pendant la rédaction des chapitres successifs. Comme dit précédemment, il s'agit de se poser chaque fois un nouveau problème tout en gardant les thèmes principaux qui unissent le roman, de ne pas continuer les voies tracées plus tôt [Gide 1927 : 69-70, 74]. Cette nouvelle façon de présenter les faits et les figures déjà connues est une difficulté importante, mais nécessaire pour la vie du roman de Gide. La respiration entre les chapitres, demandée au lecteur par l'écrivain[19], souligne encore ce désir de les autonomiser. On y remarque le désir de transposer à la langue écrite le texte musical de *L'Art de la Fugue* où le compositeur regroupe plusieurs fugues tout à fait autonomes et réussit à les unir par un thème générateur. Avant d'en parler en détail, il faut pourtant retrouver les équivalents des éléments structuraux de la fugue dans les *FM*.

3.1. Voix et sujets sur le plan général du roman-fugue

Les voix de la fugue sont représentées dans les *FM* par les fils de l'intrigue constituant le plan général du roman, assurant son unité et donnant lieu à différentes variations des sujets[20]. Les différents fils narratifs, identifiés par Guy Michaud, ne correspondent pas mécaniquement aux voix musicales, mais en transposent le principe dynamique, parce que ce sont les relations entre les voix, plus que les voix elles-mêmes, qui donnent sens au roman. De cette façon, chaque intrigue des *FM* révèle progressivement sa dimension contrapuntique. D'après Guy Michaud, on peut distinguer quatre fils de l'intrigue que Gide entendait tisser autour de ses personnages. Le premier, c'est la révolte de Bernard et son départ à la recherche de l'aventure, l'histoire de sa relation avec Édouard et Laura, sa liaison avec Sarah et sa lutte avec l'ange, qui provoque son départ de la pension Vedel. Le deuxième fil de l'intrigue qui se développe à partir du chapitre III concerne les amours de Vincent avec Laura et Lady Griffith. Ces deux fils (voix) se nouent au chapitre XIV, où Bernard apparaît dans la vie de Laura. L'attachement d'Édouard pour Olivier Molinier et l'histoire d'Olivier qui se laisse séduire par le comte de Passavant et qui finalement rejoint Édouard après le banquet des Argonautes constituent le troisième

[19] « Respiration nécessaire entre les chapitres (mais il faudrait l'obtenir aussi du lecteur). » [Gide 1972 : 51].

[20] Certains chercheurs considèrent comme «voix » dans le roman-fugue de Gide les interventions du narrateur à la première personne, celles d'Édouard, son journal, ainsi que les voix d'autres personnages qui s'expriment à travers leurs lettres.

fil de l'intrigue. Le quatrième, l'histoire de la bande d'enfants (parmi eux Georges Molinier, Ghéridanisol et Philippe Adamanti – Phiphi) qui mettent en circulation les pièces fausses en collaboration avec Strouvilhou et fondent la « confrérie des hommes forts » qui pousse Boris au suicide [Michaud 1957 : 166-167], est à peine annoncé dans les deux premières parties. Les fils secondaires (l'histoire de La Pérouse qui retrouve son petit-fils, l'amitié de Boris et Bronja et la vie à la pension Vedel-Azaïs) peuvent être rattachés aux sujets principaux, renforcés et serrés à la fin du livre comme dans le final d'une fugue. Les événements se suivent de plus en plus rapidement, toutes les trames se nouent. Bernard termine sa fugue, le sort de Vincent et de Lady Griffith est décidé, Édouard et Olivier se retrouvent enfin et l'affaire des faux-monnayeurs trouve sa triste fin avec la mort de Boris. Ce sont les accords qui mettent chacun des fils de l'intrigue à leur tour sur le devant de la scène et constituent en même temps leur résolution (apparente ou réelle)[21].

En ce qui concerne les sujets – autre élément fondamental de la fugue – deux déclarations en fournissent la localisation précise dans l'architecture des *FM*. La première est celle d'Édouard qui constate que son roman n'aura pas un sujet [Gide 1972 : 242][22]. Les tentatives pour trouver un seul thème générateur seront donc vaines. Il y aura deux centres, l'un proposé par les données extérieures et l'autre qui sera l'effort du romancier même de styliser la réalité ; l'un que donne le monde réel et l'autre lié au monde des idées. Leur conflit constituera le moteur du roman. Ces constatations nous mènent à une autre phrase prononcée par Édouard qu'on retrouve aussi dans le *JFM* : « les idées [...] m'intéressent plus que les hommes » [Gide 1972 :187]. Il ajoute plus loin: « les idées n'existent que par les hommes [...] : elles vivent aux dépens d'eux » [Gide 1972 :187]. Il faut donc chercher plus qu'un sujet sur deux plans, humain (réel) et celui d'idées.

Déjà le titre suggère le thème principal qui est introduit au chapitre II. Les « faux-monnayeurs » sont au début une bande d'enfants

[21] La résolution dans une fugue intervient lorsque les tensions harmoniques créées par les entrées successives du sujet et des divertissements se résolvent enfin sur la tonique.

[22] Cette déclaration peut être lue entre autres comme l'équivalent littéraire du principe fugué de variation thématique. Dans cette perspective, le « sujet » des *FM* n'est pas une thématique unique, mais bien le processus même de création romanesque — tout comme dans une fugue de Bach, le sujet principal se diffuse et se transforme à travers l'œuvre entière.

insubordonnés qui commenceront bientôt à écouler la fausse monnaie[23]. Ces faux-monnayeurs réels représentés par Georges, Ghéri et Phiphi sont dirigés par un mystérieux Strouvilhou. Ce personnage introduit le lecteur dans le thème de la fausse monnaie morale qui habite le monde de l'idée. Ce deuxième centre d'intérêt de Gide est représenté dans le roman avant tout par Passavant (fausse sincérité et fausse littérature), Strouvilhou (fausse identité), Vincent (faux amour) et pendant un court temps par Olivier, quand il rejoint le comte. Les autres personnages (la mère de Bernard, le père d'Olivier, le pasteur et les autres) semblent être aussi atteints de cette « maladie ». Si l'on traite les actions des jeunes faux-monnayeurs comme le sujet réel de la fugue, le thème de la fausse monnaie morale sera sa réponse reproduite à un certain intervalle de distance, dans le registre intellectuel.

Dès le début des *FM*, Gide fait accompagner ce sujet par le « contre-sujet » : la fugue de Bernard, représentée sous la forme du thème de l'aventure, est en réalité une recherche de vérité constituant le deuxième sujet central du livre [Michaud 1957 : 168], opposé en contrepoint au premier. Ce sujet a aussi sa réponse au niveau intellectuel: le thème de la sincérité, introduit au chapitre III par la conversation de Bernard et Olivier, s'articule essentiellement autour des interactions entre Édouard, Olivier et Bernard [Michaud 1957 : 168]. Pratiquement omniprésents derrière les pensées et les actions des protagonistes, les deux sujets assurent l'unité de ce roman multithématique. D'autres sujets (entre autres ceux de l'échange, de la fuite et de relations interpersonnelles faussées) s'inscrivent dans les deux sujets principaux.

Ce double plan du livre souligne le détachement du monde de l'idée et du monde réel. Les deux grands sujets de la vraie et fausse monnaie jouent en contrepoint tout au long des *FM*, ce qui devient particulièrement visible dans l'antagonisme des personnages, opposés selon les idées dirigeant leurs comportements. Le roman déploie des jeux de contrepoint particulièrement significatifs entre, d'une part, Édouard (partisan de la sincérité) et Robert de Passavant (propagateur de fausse monnaie morale) et, d'autre part, entre Bernard (en quête d'authenticité existentielle) et Olivier – (qui renie son identité en se ralliant à Passavant).

[23] Comme Bach qui a élaboré *L'Art de la Fugue* sur le thème court et insignifiant, Gide bâtit son roman sur un fait divers de petite importance.

Quel est le moyen qui assure l'unité de l'œuvre multithématique de Gide, l'ordre profond supérieur aux motifs, personnages et même aux sujets principaux, le point d'où doit refluer la lumière éclairant les *FM* dont dépendraient toutes les ombres [Michaud 1957 : 173] ? En projetant son *Traité sur la non-existence du diable*, Gide constate que le thème du satan « pourrait bien devenir le sujet central de tout le livre, c'est-à-dire le point invisible autour de quoi tout graviterait » [Gide 1927 :29]. Le diable est présent dès les premières lignes des *FM* où son intervention discrète aide Bernard à trouver les lettres d'un amant inconnu de sa mère. Il anime l'immoral Robert de Passavant, la maléfique Lady Griffith et le lâche Vincent, qui personnifient tous sa puissance. Il agira dans la troisième partie à travers les jeunes faux-monnayeurs et envahira Armand et La Pérouse. Vincent Molinier est sans doute le plus engagé dans le filet tendu par le démon. Vers la fin du livre, il se croit devenu le diable. Les nombreux procédés des protagonistes pour cacher aux autres et à soi-même les pensées et les motifs réels des comportements sont un autre exemple de l'intervention de Satan. En partant de sa constatation à propos du diable, « Plus on le nie, plus on lui donne de réalité » [Gide 1927 : 29], Gide fait du démon un moteur caché des actions des personnages. Satan se confond avec Dieu et envahit le monde des protagonistes, ce qui mène La Pérouse à constater à la fin du roman : « le diable et le Bon Dieu ne font qu'un ; ils s'entendent » [Gide 1972 : 377-388].

Encore une question se pose : comment placer dans cet ensemble fuguesque le journal d'Édouard, l'élément le plus autonome du roman, introduisant une mise en abyme, rappelant les variations autoréférentielles de Bach? Geneviève Idt [1970 : 41] l'interprète comme le contrepoint qui se juxtapose au récit. Même si du point de vue structural cette théorie paraît juste, le contenu du journal d'Édouard suggère une autre interprétation. Le texte d'Édouard ne reste guère en opposition avec les événements du roman. Il les met en valeur ; en offrant au lecteur une perspective renouvelée, il attire de nouveau l'attention du lecteur. Le journal d'Édouard serait plutôt la note pédale (note tenue ou répétée en basse, servant de point d'ancrage harmonique) qui non seulement accompagne la mélodie mais souligne l'importance des éléments précis [Michaud 1957 : 170-171]. La note pedale place les motifs de la fugue dans une juste tonalité ; dans le roman-fugue, elle stabilise la polyphonie narrative en situant les personnages et les événements à leur place, dès le début et jusqu'à la fin. Le journal d'Édouard est un élément constructif important non seulement

par la mise en place des motifs : il assure leur annonce préalable et leur retour. Enfin, les voix d'Edouard, du narrateur et des personnages qui se superposent en un seul *énoncé* créent un effet nécessaire de polyphonie [Viselli 2014a : 59].

3.2. Personnages – instruments

Les personnages des *FM* sont les représentations des sujets et de leurs variations dans les différentes voix et différents registres. C'est grâce aux personnages-instruments reprennant les sujets que la mélodie et les motifs du livre deviennent perceptibles à l'oreille. Gide lui-même perçoit ses personnages plutôt par l'ouïe que par la vue ; il saisit leurs rythmes, pulsations internes et mouvements. Ils deviennent reconnaissables à leurs voix, chacune ayant sa propre tessiture. Les personnages-instruments ne se contentent pas de reproduire un motif, mais en actualisent les potentialités selon leur propre tessiture narrative, créant une polyphonie supplémentaire des subjectivités.

Ce sont avant tout les idées qui intéressent Gide et c'est là que résident les sujets de son roman. Mais il ne peut en traiter qu'à travers les voix réelles de ses personnages qui deviennent ainsi les vecteurs de contenus importants. Dans les fugues de Bach, le sujet insignifiant en lui-même acquiert sa pleine valeur sur fond de l'ensemble de chacune. De même, les sujets gidiens commencent à vivre véritablement quand ils habitent les acteurs, quand ils deviennent indissolublement liés avec l'action. Ils se font reconnaître et varient selon les personnages dont chacun est à son tour attiré sur le devant de la scène et pendant un moment se fait entendre au premier plan. Ce procédé est souvent employé par Gide (p.ex. Olivier et Strouvilhou chez Passavant). Les personnages gidiens remplissent de leurs mélodies l'espace qu'offrent les voix différentes, où se jouent les sujets et contrepoints.

Comme l'imitation consiste en la reproduction du même motif dans les différentes variantes, les personnages et les événements des *FM* sont élaborés à partir d'un petit nombre de modèles qui servent tout au long du roman. Ils disparaissent pour réapparaître plus tard comme dans les fugues de Bach [Idt 1970 : 41]. Chaque protagoniste a son double ou triple. Il y a donc deux romanciers, trois adolescents du même âge en train de chercher leur identité, deux aînés partis en Afrique, deux grands-pères ou deux Anglaises. Gide présente toute une galerie d'épouses malheureuses : Mme Profitendieu, Mme Molinier, Mme La Pérouse et Laura. Il joue à l'intérieur de chaque groupe

sur les ressemblances et les différences. Comme indiqué plus haut, le principe d'un nombre restreint de motifs, répétés ou modifiés (par transposition, variation), s'applique également aux événements narratifs qui existent en plusieurs exemplaires (p. ex. deux naufrages, trois suicides, trois adultères, deux duels ou trois situations liées aux lettres volées : Bernard et les lettres de l'amant de sa mère, Georges, Pauline Molinier et une lettre de la maîtresse de son mari, Mme de La Pérouse et la correspondance du vieux La Pérouse). Gide s'est posé la contrainte de montrer ses personnages sous des angles divers, souvent de biais. Les lettres, les journaux intimes et les conversations lui ont permis d'envisager les acteurs selon des points de vue analogues ou contradictoires. Les personnages deviennent indépendants et égaux avec les autres malgré le réseau complexe de relations dans lesquelles ils sont impliqués, tout comme dans une fugue.

3.3. Le déroulement de la fugue dans *Les Faux-Monnayeurs*

La restitution des éléments structurels de la fugue dans les *FM* étant accomplie, il convient désormais d'examiner son développement progressif au cours du roman. Composée de dix-huit chapitres, la première partie du roman – dont l'intrigue se déroule à Paris – est intégralement construite à partir des éléments de la fugue. On y retrouve le sujet, le contre-sujet et leurs réponses, repris ensuite par les personnages dans les tonalités et registres différents à l'intérieur des parties particulières. À part les chapitres XI, XII et XIII, qui constituent une rétrospective, la section parisienne du roman présente une densité polyphonique et une transparence structurale caractéristiques de *L'Art de la Fugue*. Les motifs se succèdent et se croisent dans un *allegro moderato* sans précipitations [Michaud 1957 : 170]. On peut traiter cette partie comme l'exposition d'une fugue : les thèmes générateurs y sont exposés, toutes les voix (fils de l'intrigue) sont introduites dans l'action. Cette partie attend son développement qui aura lieu dans la deuxième partie (dont l'action se déroule à Saas Fée), courte et plus lente, qui se déploie dans un *andante méditatif*. Le panorama des personnages se limite pratiquement à quatre d'entre eux (Édouard, Mme Sophroniska, Laura et Bernard), accompagnés par deux enfants (Boris et Bronja). L'excursion symbolique au mont Hallalin (I^er^ chapitre) est, comme le suggère le narrateur dans le chapitre final de cette partie (VII^e^ chapitre), le sommet de tout le livre sur le plan narratif et esthétique. Dans ce développement, Gide accorde une place aux méditations sur le roman dans ses dimensions tant structurelles que conceptuelles. Les problèmes qui préoccupent les

personnages restent irrésolus et les questions qu'ils se posent ne trouvent pas de réponse. C'est à ce moment que commence la dernière partie – la strette, la plus rapide, un *Allegro orchestré* dont tous les thèmes se font entendre dans leur pleine intensité (la troisième partie des *FM*, composée de dix-huit chapitres, se situe de nouveau à Paris). Le mouvement devient de plus en plus vif, les thèmes se juxtaposent pour se retrouver noués pendant le banquet des Argonautes (qui peut être traité comme le sommet de cette partie) où Olivier rejoint Édouard et Bernard fait son choix à l'aide d'Armand. Après cela, l'intrigue se dénoue et les thèmes atteignent chacun à leur tour leur apogée : Olivier atteint la joie tant désirée (chapitre IX), Édouard trouve enfin le calme auprès de lui (chapitre XI), Bernard lutte avec l'ange et parvient à un état de « disponibilité totale »[24] (chapitres XIII et XIV), on apprend le triste sort de Vincent (chapitre XVI). Enfin, l'action s'articule autour d'un thème central qui demeure : celui des faux-monnayeurs, qui se dénoue avec la mort de Boris [Michaud 1957 : 172].

Gide parle dans le *JFM* de son goût pour les fins précipitées qui caractérisent la forme de fugue : « J'aime à donner à mes livres l'aspect du sonnet qui commence en quatrains et finit en tercets » [Gide 1927 : 86]. à la fin du livre, l'action se condense visiblement, les événements s'enchevêtrent et tendent à une résolution qui n'arrive pas. Le roman s'achève brusquement, non par épuisement des thèmes (à la fin, l'auteur annonce même de nouveaux thèmes, celui de Caloub par exemple ; les personnages font des projets pour l'avenir). La fugue peut continuer d'autant plus qu'Édouard, le double de l'auteur, ne finit pas non plus son roman. Le livre se termine plutôt à cause de l'effacement des cadres, de l'évaporation de son contour qui se défait peu à peu [Got 1991 : 122]. Le récit doit peut-être sa décentration, qui fait écho au « désordre organisé » de la fugue, au principe gidien de produire plusieurs exemplaires des événements et des personnages à partir d'un petit nombre de modèles, mais aussi au goût de l'auteur pour la fragmentation du récit et aux retours constants en arrière. La phrase qui termine le roman annonce sa suite potentielle (l'adolescent Caloub est tout prêt de partir en quête de l'aventure): « Je suis bien curieux de connaître Caloub » [Gide 1972 : 378], écrit Édouard à propos du frère cadet de Bernard dont le nom permet encore une interprétation de la fin brusque des *FM*. Caloub est l'anagramme de « boucla ». Ce personnage

[24] Comprise conmme un état de réceptivité absolue à l'expérience, libérée des dogmes et des identités figées ou un refus de toute forme d'enfermement.

boucle effectivement le roman de Gide ; sa présence au début (troisième phrase des *FM*) et à la fin du livre forme une boucle [Got 1991 : 122] qui fait penser au canon. Cette forme musicale indépendante consistant à l'imitation stricte d'un motif par différentes voix et qui est une des techniques utilisées dans la fugue, est aussi « bouclée » et continue, en recommençant toujours à neuf la même mélodie. Le canon des *FM* souligne la continuité du récit. La fin du roman n'est qu'apparente parce qu'à chaque moment le livre peut recommencer. Les quatre canons de *L'Art de la Fugue* reprennent le sujet à des intervalles différents : le XV^e^ canon est écrit *alla ottava*, le XVI^e^ – *alla decima* avec le contrepoint *alla terza*, et le XVII^e^ – *alla duodecima* avec le contrepoint *alla quinta* [*Encyklopedia Muzyczna PWM, t.I* : 144]. Caloub semble être tout prêt à reproduire la fuite de son frère aîné à sa propre façon, à un intervalle de distance de la fugue de Bernard. Si le XIV^e^ canon est écrit en augmentation, le « canon » de Caloub est une sorte de diminution de son frère Bernard, le personnage central des *FM*.

À la fin du roman résonnent particulièrement les paroles prononcées par le vieux La Pérouse selon lesquelles seule la mort peut résoudre notre vie dissonante. Peut-être la mort de Boris constitue-t-elle cette résolution discrète de la fugue gidienne, le pauvre substitut de la monumentale résolution d'une fugue. Cet aspect d'infini des *FM* offre une ressemblance des plus frappantes avec *L'Art de la Fugue* de Bach. La XIX^e^ fugue n'a pas été finie, car la mort du compositeur a interrompu son travail. Cette apparence de continuité dans le roman de Gide aiguise la curiosité du lecteur comme l'ultime fugue de Bach a inspiré plusieurs compositeurs qui voulaient la finir.

Les accords apparaissent dans la coda, servant de synthèse et de clôture de la fugue, où tous les thèmes se rencontrent en tendant à la résolution pendant que la tonalité de base se fixe. Au cours de la lecture des *FM*, on remarque cinq moments où se font entendre les accords, facilement reconnaissables dans cet ensemble polyphonique: dans les V^e^ et VIII^e^ chapitres de la première partie (la vue sur les personnages du roman et la vision d'un accord parfait continu), dans le VII^e^ chapitre de la seconde partie (où le narrateur fait une rétrospective sur les événements du livre) et dans les VIII^e^ et XVIII^e^ chapitres de la dernière (le banquet orchestré des Argonautes et la vision de la mort comme une résolution parfaite de l'accord). Ils sont donc placés symétriquement, ce qui souligne la géométrie fuguée du roman. Les première et troisième parties ont le même nombre de chapitres et le point culminant du livre (l'excursion au mont Hallain) est situé au milieu du roman. Chaque personnage possède son double qui

joue avec lui en contrepoint. Les exemples analysés prouvent que la géométrie structurelle des *FM* est un procédé parfaitement conscient et ne se limite pas à l'imitation formelle de l'architecture fuguée, en réinventant les principes selon une alchimie proprement littéraire.

3.4. Les techniques imitatives dans *Les Faux-Monnayeurs*

Enfin, il faut souligner le goût particulier de Gide pour les symétries (entre autres effets de miroir) et les oppositions propres à la fugue. On en distingue dans les *FM* deux types dont le premier concerne les effets de miroir proprement dits : les événements et les personnages sont présentés de multiples points de vue. Les effets de miroir (réalisés à l'aide de conversations, lettres, photos ou journaux intimes) fournissent de nouvelles versions des choses déjà connues, approfondissent le savoir du lecteur et enrichissent la structure du livre. Sur le plan de l'intrigue, on peut percevoir tout d'abord le reflet des événements sur les personnages qui y sont impliqués, puis le reflet de ce reflet dans le journal d'Édouard. Tout est encore commenté depuis une autre perspective par le narrateur [Idt 1970 : 56]. L'histoire de Laura racontée par elle-même, présentée par Lilian à Passavant d'après le récit de Vincent et mentionnée par Édouard dans son journal, est un bon exemple des effets de miroir répétés. Ce procédé se manifeste à nouveau pendant la conversation de Lady Griffith avec Passavant, quant elle reprend le récit sur la capacité d'adaptation des poissons marins que lui a fait Vincent dans le chapitre XVII. Dans la troisième partie des *FM*, on fait la connaissance de deux facettes du ménage La Pérouse à travers les conversations d'Édouard avec le vieux professeur de piano et avec sa femme.

Gide ne limite pas l'emploi des effets de miroir au seul niveau narratif. Dans la structure des *FM*, on retrouve tout un système de jeux d'optique. La mise en abyme utilisée par l'auteur est une sorte de miroir qui, comme l'a écrit Gide dans le *Journal,* « reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte » [Gide 1948 : 35]. Les gravures dans la chambre d'Armand qui reflètent certains passages du roman en sont un exemple. Les jeux d'optique ne finissent pas ici : par le biais d'Édouard Gide crée le roman du roman au troisième degré tandis qu'Édouard fait un pastiche de l'auteur-même [Michaud 1957 : 165]. Le miroir est aussi présent au niveau des idées : le drame de la vie humaine défini par Édouard comme un combat entre la réalité et la représentation qu'on en fait constitue en vérité le drame de miroir.

Le deuxième type de symetrie est constitué par les scènes et les personnages qui se correspondent. Bernard et Olivier en sont le meilleur exemple : l'un est devenu secrétaire chez Édouard et l'autre chez Passavant. Les lettres *en miroir* échangées entre eux dans la deuxième partie du roman (I^er^ et VI^e^ chapitres) offrent une symétrie exemplaire. Bernard conte son séjour à Saas-Fée avec Édouard et Laura, Olivier décrit son arrivée en Corse avec Passavant ; au début des lettres apparaissent les mêmes expressions. La lettre de Bernard à son père au début du livre fait écho aux lettres de l'amant inconnu de sa mère. Dans la troisième partie, après le banquet des Argonautes, suivent deux nuits d'amour parallèles : celle de Bernard et Sarah et celle d'Édouard et Olivier. Ces trois procédés de miroir font penser aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ fugues « à miroir » de *L'Art de la Fugue* où chaque fugue *inversa* répond à une fugue *recta*. Le récit du naufrage de la Bourgogne fait par Lilian répond à celui d'Alexandre sur la mort de Lady Griffith. Ce fait, à peine annoncé à la fin du roman, est une imitation en diminution de la tragédie des passagers de la Bourgogne. Douviers est le reflet en miroir du juge Profitendieu qui, lui aussi, a été prêt à accueillir un enfant qui n'était pas à lui ; Mme Profitendieu annonce l'histoire de Laura. Le grand thème de la mort donne lieu à plusieurs symétries. La mort de Boris est préfigurée en diminution par des signes annonciateurs : le trou symbolique sur la tempe de La Pérouse remarqué par Édouard (première partie, XIII^e^ chapitre) et la plaisanterie de Jarry pendant le banquet des Argonautes. Le suicide manqué de La Pérouse et la tentative de suicide d'Olivier répondent au suicide réussi de Boris. Les destins de deux adolescents, Bernard et Sarah qui suivent leur pente, sont un exemple de l'imitation en inversion des intervalles. Si Bernard la suit en montant (l'exigence de perfection), Sarah refuse d'être sauvée et s'abandonne à sa pente dans une descente volontaire [Got 1991 : 112-113].

Un autre procédé visant à transposer dans le roman les techniques du contrepoint est l'opposition, annoncée au début du *JFM* où Gide parle de son désir de juxtaposer dans son roman un motif d'*andante* et un autre d'*allegro*. Le livre possède deux centres (monde réel et monde d'idées) et deux thèmes opposés en contrepoint (vraie et fausse monnaie). L'opposition entre Bernard et Olivier se fait voir par leurs actions. Le caractère du premier se forme quand il se forge dans l'épreuve, à travers une délimitation volontaire de son champ d'action qui marque sa quête d'authenticité. Le caractère d'Olivier se déforme progressivement à cause des comportements contraires à sa nature et à ses goûts [Gide 1927 : 61]. Lilian,

diabolique et indépendante, forme avec Laura, douce et indécise, un autre contraste. *La Barre fixe* de Passavant qui connaît un succès facile et les *FM* inachevés d'Édouard ne sont qu'une des faces d'une opposition beaucoup plus vaste : celle entre Édouard et Passavant qui jouent en contrepoint aux différents registres tout au long du roman (la recherche de la sincérité contre la fasse-monnaie morale). Quant aux événements, Gide établit un contraste entre l'excursion symbolique au mont Hallain et les séjours d'Olivier en Corse et de Vincent en Afrique. Au niveau spirituel, l'opposition entre Dieu et le diable n'est qu'apparente. La foi se réduit à une dévotion factice, propre au cercle hypocrite des Védel-Azaïs. L'épisode du duel de Bernard avec l'ange constitue l'unique manifestation du divin. C'est le diable qui dirige la vie des protagonistes des *FM*.

Tout au long du roman Gide applique les procédés employés dans *L'Art de la Fugue*, en mettant en relief différents procédés contrapuntiques et techniques imitatives, en repartant souvent à neuf et en changeant d'optique. De la structure au langage, tout est dans les *FM* mathématique, polyphonique, architectural. Cette réflexion du roman sur lui-même, l'œuvre pure écartée de la réalité et dépourvue de tous les éléments inutiles, reflète la composition Bach qui pendant longtemps n'a pas eu d'usage pratique, étant une forme pure, centrée sur elle-même. La prééminence de la forme dans les *FM* devient créatrice et inspiratrice par elle-même: elle dépasse sa fonction structurale pour devenir un principe générateur du récit, influençant à la fois l'écriture gidienne et la réception du lecteur. Cette primauté formelle n'est pas un artifice, mais le cœur même du projet gidien.

Conclusion

Dans la transmutation du texte musical en texte littéraire, comprise comme un transcodage vers un nouvel ensemble de conventions et de signes [Hutcheon 2006 : 16], les systèmes sémiotiques conservent leur autonomie expressive radicale:

> (…) les équivalences, les échos ou les suggestions de la fugue musicale en littérature doivent impérativement passer par le biais de procédés en dehors de la musique, afin de donner ou d'évoquer une expérience semblable pareille ; et ces procédés restent littéraires, brouillant la focalisation du lecteur capable de déduire de multiples sens au texte [Viselli 2014a : 57].

Les équivalences entre la fugue musicale et le texte gidien passent nécessairement par des procédés littéraires spécifiques, mais ces procédés ne se contentent pas d'évoquer une expérience semblable. Ils créent une expérience neuve qui entre en résonance avec la source. Cette autonomie doit être comprise comme dynamique plutôt que radicale : la traduction intersémiotique entre musique et littérature ne saurait en effet se réduire à une simple analogie terme à terme [Dusi 2015 : 181]. En pensant la traduction comme processus, comme expérience, on découvre dans les *FM* une œuvre qui ne reproduit pas la fugue, mais en active les potentialités dans le champ littéraire. Dans ce contexte, *L'Art de la Fugue* constitue le point de départ d'une œuvre créative entièrement nouvelle, qui célèbre ses propres potentialités et renvoie, à des degrés divers, à la source [Bennett 2023 : 1]. Dans le processus de transfert créatif[25], tant la base de la traduction que le texte cible sont des œuvres d'art autonomes.

Comme l'indique l'analyse ci-dessus, la transmutation de *L'Art de la Fugue* dans le langage littéraire des *FM* s'est opérée essentiellement sur le plan de la structure, de la forme pure, de la « dynamique intellectuelle, fondée sur un principe dialogique » [Voegele 2025 : 11], transposables dans une certaine mesure à un autre système sémiotique. Le terme « intersémiotique » s'y réfère donc avant tout à la construction : polyphonique, architecturale, mathématique et cohérente, constituant une charpente à laquelle sont suspendus les fils narratifs et les significations. Ainsi, comme traduction intersémiotique du « texte » musical de *L'Art de la Fugue*, le roman de Gide peut être analysé moyennant les outils appliqués à l'œuvre musicale.

Il est presque impossible de restituer dans une notation linguistique linéaire la dimension verticale de la construction d'une fugue, surtout son harmonie [Hejmej 2012 : 111]. En depit de cela, la tentative de Gide de créer un substitut intersémiotique de la fugue en ancrant la structure des *FM* dans le modèle musical original peut être considérée comme réussie : dans la fugue, il ne s'agit pas tant des relations harmoniques que de la polyphonie, fruit de la fidélité à une structure complexe et rigoureusement définie. La verticalité spécifique à la forme de la fugue a été restituée dans le roman à l'aide de nombreux procédés décrits dans le présent article constituant une voix importante dans la discussion sur la traduisibilité de *L'Art de la Fugue* en *FM* – laquelle, selon un certain nombre de

[25] (…) *a text is a process in intersemiotic space* [Torop 2004 : 62].

chercheurs, « résiste mal à l'épreuve du détail » [Picard 2006 : 66]. Cependant – comme il a déjà été dit – les recherches en traductologie s'éloignent résolument de la conception mécaniste de la traduction comme « a strict one-to-one analogy » [Davis 1984 : 76]. Si la virtuosité formelle constitue effectivement un terrain d'entente entre le roman gidien et l'écriture polyphonique, cette correspondance mérite d'être repensée à la lumière des théories contemporaines de la traduction intersémiotique pas comme une application littérale des principes musicaux, mais une recomposition littéraire des potentialités expressives de la fugue. Bien que l'on ne puisse pas vraiment parler d'un équivalent direct dans le cas de la transmutation d'une œuvre musicale en une œuvre littéraire, la variante littéraire de *L'Art de la Fugue* reste largement ancrée dans son modèle musical et peut être considérée comme son équivalent intersémiotique réussi.

Bibliographie

Albérès, R.-M. (1962), *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris.

Arroyas, F. (2018), *La lecture musico-littéraire*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal.

Bach, J.-S. (1971), *Die Kunst der Fuge*, Państwowe Wydawnictwa Muzyczne, Kraków.

Beigbeder, M. (1954), *André Gide*, Editions Universitaires, Paris.

Bennett, K. (2023), « Editor's Instruction: Translation as Springboard for Artistic Creation », *Translation Matters*. *Special Issue: Experiental translation*. 5(1):1-6.

Chailley, J., dir. (1958), *Précis de musicologie*, Presse universitaire de France, Paris.

Davis, K. (1984), *Fugue and Fresco : Structures in Pound's Cantos*, National Poetry Foundation, Orono.

Dreyfus, L. (1996), *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, Cambridge.

Dusi, N. (2015), « Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis », *Semiotica*. 206:181-205.

Eco, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Encyklopedia Muzyczna PWM, t. I (1979), Elżbieta Dziębowska, dir. Państwowe Wydawnictwa Muzyczne, Kraków.

Foucart, J.-L. (2004), *Vingt leçons d'harmonie : pour comprendre et composer la musique*, https://archive.org/details/20LeconsDharmonie/mode/2up [consultée le 17 juin 2025].

Gide, A. (1927), *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris.
Gide, A. (1948), *Journal 1889-1939*, Gallimard, Paris.
Gide, A. (1972), *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Paris.
Got, O. (1991), *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Nathan, Paris.
Guichard, L. (1955), *La musique et les lettres en France au temps du Romantisme,* Presses universitaires de France, Paris.
Hejmej, A. (2012), *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
Hutcheon, L. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London–New York.
Idt, G. (1970), *Les Faux-Monnayeurs Gide,* Hatier, Paris.
Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique generale*, vol. 1, *Les fondations du langage*, traduit par Nicolas Ruwet, Les Editions de Minuit, Paris.
Kaźmierczak, M. (2018), « From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation », *Przekładaniec. A Journal of Literary Translation*. *Special Issue: Word and Image in Translation*. 7-35, https://doi.org/10.4467/16891864ePC.18.009.9831.
Michaud, G. (1957), *L' œuvre et ses techniques*, Nizet, Paris.
Picard T. (2006), *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner),* Presse universitaire de Rennes, Rennes.
Scott C. (2023), *The Philosophy of Literary Translation: Dialogue, Movement, Ecology,* Cambridge University Press, Cambridge.
Thierry, J.-J. (1962), *Gide*, Gallimard, Paris.
Torop, P. (2004), « Locations in Intersemiotic Space », *In* : Virve Sarapik, dir. *Koht ja Paik: Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics IV*, The Research Group of Cultural and Literary Theory, Institute of Art History & Estonian Semiotics Association, Tallinn.
Viselli, A. (2014a), « Fuir la complétude ou le métarécit intermédial des Faux-monnayeurs », *Voix plurielles*. 11(2):53-63, https://doi.org/10.26522/vp.v11i2.1100.
Viselli, A. (2014b), *The (Proto-)Modernist Subject in Time: Fugue and the Fourth Dimension*, Centre for Comparative Literature, University of Toronto, PhD thesis.
Voegele, A. (2025), « Gide, Claudel, Romains : des comparaisons sciemment imprécises entre littérature et musique ? », *Fabula-LhT*. 33, https://doi.org/10.58282/lht.4627.
Vuong H.H. (2003), *Musiques du roman : Proust, Mann, Joyce,* Peter Lang, Bruxelles.

Résumé

Les Faux-Monnayeurs constituent une œuvre unique en son genre, conçue par André Gide comme une transposition en langage littéraire de la forme de la fugue. La transmutation de *L'Art de la Fugue* dans le langage littéraire s'opère essentiellement sur le plan de la structure : polyphonique, architecturale et mathématique. Ainsi, le roman peut être analysé à l'aide des outils appliqués à l'œuvre musicale. Gide y applique de nombreux procédés contrapuntiques et techniques imitatives. Il joue en contepoint entre les voix (fils d'intrigue) et entre les sujets (monde réel et monde d'idées ; vraie et fausse monnaie morale). Les personnages-instruments représentent des sujets et de leurs variations dans les différentes voix et différents registres. Bien que l'on ne puisse pas parler d'un équivalent direct dans le cas de la transmutation d'une œuvre musicale en une œuvre littéraire, la variante littéraire de *L'Art de la Fugue* reste largement ancrée dans son modèle musical et peut être considérée comme son équivalent intersémiotique réussi.

Mots-clés : traduction intersémiotique, transmutation, fugue, *Les Faux-Monnayeurs, L'Art de la Fugue*

Abstract

The Counterfeiters* as a Transmutation of *The Art of Fugue

The Counterfeiters is a unique work, conceived by André Gide as an intersemiotic transposition of the fugue form into literary language. This transmutation of *The Art of Fugue* into a literary mode occurs primarily at the structural level—polyphonic, architectural, and mathematical. Accordingly, the novel can be analyzed using tools typically applied to musical compositions. Gide employs numerous contrapuntal procedures and imitative techniques, constructing a counterpoint both between the voices (narrative threads) and between thematic subjects (the real world and the world of ideas; true and false moral currency). The character-instruments represent subjects and their variations across different voices and registers. Although one cannot speak of a direct equivalent in the case of an intersemiotic transposition from music to literature, the literary variant of *The Art of Fugue* remains deeply rooted in its musical model and may be regarded as a successful intersemiotic equivalent.

Keywords: intersemiotic translation, transmutation, fugue, *The Counterfeiters, The Art of Fugue*