Fuir la complétude ou le métarécit intermédial des *Faux-monnayeurs*

Antonio VISELLI, Université Trent

Introduction

Les Faux-monnayeurs (1925) d'André Gide est un ouvrage placé sous l'égide de l'inachevable. Bien qu'il soit terminé au sens strict du terme, il existe dans ce texte – sous-titré « roman » –, un débordement discursif qui transcende les pages du récit et qui entrelace le réel et sa contrepartie fictive, et ce, autour de la figure centrale du romancier. Le romancier central, Édouard, cherche à rédiger un roman intitulé *Les faux-monnayeurs*, mais il ne dépasse jamais le topos mallarméen de la page blanche : « Sur le vide papier que la blancheur défend¹ » (Thibaudet 44). La construction en « abîme » – terme d'ailleurs inventé par Gide en relation à la peinture² – d'un roman dans le roman et du récit emboîté crée un sens de verticalité dans un genre foncièrement linéaire ; certes, la nature du langage et par conséquent de la phrase est de défiler phonème par phonème, mot après mot, les idées et les images s'ensuivant l'une après l'autre dans l'enchaînement narratif où prime l'histoire, l'axe syntagmatique.

La verticalité des *Faux-monnayeurs* offre à la spatio-temporalité de l'œuvre une dimension autre : c'est le dynamisme même d'un métarécit qui tend vers le néant (ou l'abîme) de la page blanche d'Édouard, l'alter-ego au moins en partie de l'écrivain réel aussi bien que fictivement embelli qu'est Gide – qui garde une identité à la fois privée et publique par le biais de ses *Journaux* et la publication du *Journal des Faux-monnayeurs*, un document qui rend compte des notes, idées et préoccupations de l'auteur lors de la rédaction de son grand ouvrage. Cette même verticalité s'inscrit d'un point de vue narratologique dans un discours polyphonique au sens bakhtinien et au sens plus strictement musical du terme, où les voix ne sont pas simplement « multiples » comme l'étymologie de « polyphonie » le suggère, mais se superposent les unes sur les autres aussi : une tentative narrative en toute apparence impossible dans le récit linéaire³. Cela ne limite cependant pas l'idéal esthétique de l'esthète qui souhaite transcender les frontières intermédiaires entre littérature et musique.

« Ce que je voudrais faire », explique Édouard, « 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 243). Le style musical théoriquement interminable de la fugue,

qui se définit par sa fuite, son départ, et non pas par son retour ou sa fin, fut véritablement inachevable pour le maître baroque, Johann Sebastian Bach et son *Art de la fugue* (*Die Kunst der Fuge*). Cet article montrera premièrement comment et pourquoi Gide emploie une poétique musico-littéraire dans ce que je nomme un anti-*Künstlerroman*, et deuxièmement, au-delà de l'intermédialité, comment l'application d'un théorème mathématique – en l'occurrence le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel – permet au *vrai* romancier des *Faux-monnayeurs* de critiquer, par le biais de l'interdisciplinarité, la forme du roman et la problématique mimétique de la représentation de la réalité.

Les multiples facettes du *Künstlerroman*

Résumer brièvement *Les faux-monnayeurs* n'est point chose facile, étant donné la multiplicité de récits intercalés et entremêlés, qui souvent se complètent, se complètent et se contredisent. Tel était sans doute le but d'un auteur inspiré par la musique et qui souhaitait pousser les enjeux de la « variation du sujet » à ses limites narratives avec plus d'une trentaine de personnages majeurs. Le récit le plus marquant narre les aventures contrapuntiques de deux jeunes lycéens esthètes souhaitant devenir romanciers, Bernard et Olivier, et leurs voyages avec les littéraires, l'oncle Edouard et le conte de Passavant respectivement. Ces deux histoires parallèles correspondent en partie au genre du *Bildungsroman*, le roman d'apprentissage qui se veut autant éducatif que (homo)sexuel et littéraire – le *Künstlerroman*.

Le dynamisme contrapuntique, le rythme et l'organisation du roman tiennent d'une variation thématique qui s'annonce dès le titre de l'ouvrage : le faux et l'authentique. Dès l'incipit où Bernard apprend dans une lettre qu'Albert Profitendieu n'est pas son père légitime, le paraître, les fausses-identités et confidences s'unissent dans la thématique du contrefait, où une gang et leurs pièces contrefaites sont en relation étroite avec tout mensonge, toute fausseté, y inclus le roman contrefait d'Édouard et de Gide. Les premiers critiques de l'ouvrage n'avaient pas retenu la nuance entre les deux auteurs des *Faux-monnayeurs*, ne voyant en Édouard que le reflet spéculaire de Gide. Une des stratégies gidiennes afin d'apaiser la critique, fut de publier les notes qui accompagnaient sa réflexion sur le roman en question, ses préoccupations et ses idées, dans le *Journal des Faux-monnayeurs* (1927). Après une lecture attentive de cet ouvrage, et si l'on croit à la sincérité de l'auteur, Gide a voulu mettre en parallèle ses désirs avec ceux d'Édouard, tout en tenant à distance le romancier voué à l'échec.

Dans *Les faux-monnayeurs*, Édouard explique la logique de son *Künstlerroman* : « J’invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale; et le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément *la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire* [...] ». À vrai dire, ce sera là le sujet : *la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale* » (233-4). Karin Ciholas, reprenant le discours prononcé par Édouard ci-dessous, souligne cette problématique centrale du réel – de la *tranche de vie* naturaliste que Gide détestait tant – et de sa représentation dans le roman de Gide : « Ce que je veux, c’est présenter *d’une partie la réalité, présenter d’autre part cet effort pour la styliser* » (88). Bien que cette lutte soit une préoccupation esthétique valable, même pour un Gide dont l’écriture se définit tantôt comme symboliste, tantôt comme moderniste, cubiste ou suivant plutôt l’esthétique du Nouveau Roman avant la lettre, ici les deux auteurs des *Faux-monnayeurs* se trouvent séparés par une distanciation ironique importante. Dans son journal⁴, Gide écrit : « Chaque fois qu’Édouard est appelé à exposer le plan de son roman, il en parle d’une manière différente. Somme toute, il bluffe ; il craint, au fond, de ne pouvoir jamais en sortir » (*Journal*, 54). Il le craint à juste titre, puisque cet être en flux pour qui l’utopie – l’idéal d’un réel stylisé – se convertit en page blanche, se voue à l’emprisonnement textuel dans un roman construit en abîme⁵.

Malgré l’écart entre la conception poétique de Gide et celle d’Édouard, les deux sembleraient partager le désir intermédiaire de confondre musique et littérature, tel que le précise Édouard : rédiger les *Faux-monnayeurs* comme une fugue de Bach, terminer donc l’œuvre inachevable du compositeur baroque et ce, par l’intermédiaire de la littérature. Dans son journal, Gide explique : « [c]elles [les idées], principalement, exprimées dans le *journal d’Édouard* ; il serait bon de les faire reparaître dans la seconde partie. Il serait dès lors d’autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps, comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach » (Keypour 177). Gide dévoile ainsi au lecteur un but romanesque qu’il partage avec Édouard : dépasser les bornes traditionnelles de la page et du langage, et faire dialoguer récits et mélodies.

De la fugue musicale à la fugue littéraire

Semblable au canon, la fugue emploie la méthode de l’imitation. Une première voix joue le thème principal, qui s’appelle « sujet » (Zimmerman 110). La deuxième voix réitère le sujet, mais le modifie aussi : elle commence sur une note différente et donc la mélodie se révèle sur une

tonalité différente. Cette modification dans la deuxième voix s'appelle la « réponse » et elle maintient la même forme d'intervalle et la même structure mélodique que le sujet. Suite à l'entrée de la deuxième voix, les notes (ou la mélodie) jouant de manière simultanée dans la première voix ne constituent plus le sujet, sinon le « contresujet » (110). La relation entre le sujet et la réponse, ou entre le sujet et le contresujet, est celle du contrepoint, un genre de polyphonie inhérente à la fugue. En d'autres mots, la fugue est la variation contrapuntique d'un sujet unique. Théoriquement parlant, cette définition générale reste cependant problématique, étant donné que la fugue varie – depuis sa naissance en tant que chants grégoriens, *cantus firmus* et sa contiguïté au canon – d'un contexte historique à un autre, tel qu'Imogene Horsley le décrit dans son ouvrage *Fugue : History and Practice* (1966). André Gédalge a publié le *Traité de la fugue* (1901) où il définit les multiples genres de fugues (les fugues en miroir où s'invertit le contrepoint, par exemple) : une forme musicale théoriquement interminable qui est décrite plutôt comme « style » par la critique, que comme « structure », une distinction problématique lorsqu'on transcende les frontières médiales entre musique et littérature⁶.

Ce style particulier a influencé bon nombre de symbolistes et de modernistes en vers comme en prose, de Thomas de Quincey et Stéphane Mallarmé à James Joyce et Ezra Pound. Ce dernier s'inspire de la forme fugale dans *The Cantos*, ouvrage poétique grandiose que, tout comme Bach, il n'achèvera jamais. Ces auteurs ont cherché, par l'intermédiaire de tropes, de figures de style et de systèmes semblables et différents, à appliquer la fugue – forme polyphonique où le contrepoint se chevauche normalement – à la littérature, un genre linéaire qui se construit syntagmatiquement. Nombreux sont les problèmes d'équivalence lorsqu'on transpose la fugue de la musique à la littérature, en commençant par ce premier obstacle de l'horizontalité du langage.

Notons d'emblée un autre problème de nomenclature et de polysémie lorsqu'on passe du médium polyphonique au monophonique, en traduisant les termes « thème » et « sujet » dans le milieu littéraire. Le « sujet » serait, pour ces auteurs, Gide en particulier, à considérer de la manière la plus large possible en passant par l'idée ou le propos jusqu'à la subjectivité de l'être. Après tout, pour le maître du baroque, l'œuvre inachevée *Die Kunst der Fuge* existe comme témoignage de soi : Bach a transcrit les lettres de son nom comme notations musicales (Dentler), réitérant la notion innée de la fugue telle que décrite par Zimmerman : « [i]n the seventeenth and eighteenth centuries, fugal forms served as musical analogues to the notion of the centered Self : fugue narrated a quality of “subjective becoming” in which heterogeneous elements of self come

together as an autonomous whole » (109). Après tout, la raison qui motive Gide à emprunter une forme amimétique en littérature, est de mettre en scène le sujet esthétique, l'écrivain – et la multiplicité (polyphonique) de celui-ci –, ainsi que le processus-même de création (poïésis), tout en questionnant la manière dont le langage et la littérature signifient.

Une mélopoétique

Pound, dans *How to Read*, définit le terme « melopoeia » : « wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning » (53). Une telle citation souligne l'aspect perturbateur du signe musical qui dérange le processus sémiotique : le mot, la phrase, le regroupement thématique ou de personnages n'a plus le même sens lorsqu'un système autre apporte un bagage d'interprétation régi selon diverses règles. La transposition d'un style musical dans le contexte littéraire n'est pas pourtant à considérer, comme l'explique Pound ailleurs, « as a strict one-to-one analogy » (Davis 76) : 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.

Les critiques ont rapidement soulevé l'aporie suivante : le désir et l'impossibilité de la littérature à représenter une véritable polyphonie verticale due à sa linéarité narrative. Françoise Escal n'a pas tort d'écrire : « condamnée à la seule linéarité, [la littérature] ne peut offrir qu'un effet de contrepoint, pas le contrepoint lui-même comme technique de composition qui consiste à superposer des lignes mélodiques⁷ » (170). Au-delà de l'effet, cependant, il existe au moins trois manières de suggérer, d'évoquer ou même de recréer le contrepoint en littérature, dont la simultanéité verticale ; et elles sont toutes présentes dans *Les Faux-monnayeurs* : l'axe paradigmatique, la dynamique de motifs regroupés autour d'un thème, et le discours indirect libre.

La définition et la sous-division tripartite de ces pratiques musico-littéraires ont déjà fait l'objet d'une de nos études sur Gide et Joyce⁸. Nous résumerons ces procédés et leur pertinence à la thématique de l'inachèvement. Dans une perspective structuraliste, le procédé littéraire le plus prégnant dans la littérature, qui rappelle le contrepoint, est le *leitmotiv*, esthétique que l'on associe plus particulièrement à une conception wagnérienne de l'art. Il s'agit pourtant ici plus particulièrement d'une organisation contrapuntique structurée sur le lien entre les multiples motifs

qui rappellent un « thème » – ou un « sujet », si on le traduit en termes musicaux. Il faut cependant prendre garde à ne pas confondre le sens de « thème » musical et de « thème » littéraire ici : dans le roman, plusieurs motifs se parsèment dans le texte et se regroupent en un unique thème. Ces motifs sont souvent en antithèse, ce qui crée l'effet de contrepoint là où, dans la musique, au lieu de discordance et d'opposition, c'est la similarité qui crée le contrepoint harmonieux. Eugene H. Falk définit le motif comme « textual elements as actions, statements revealing states of mind or feelings, gestures, or meaningful environmental settings » ; et le thème est « the idea or ideas which can be derived » (Ciholas 38). Une fois les motifs combinés, le lecteur devient témoin d'une unité thématique fuguée. Par exemple, dans *Les faux-monnayeurs*, le sujet de la fugue est le réel, voire l'authentique, et plus particulièrement, la manière de représenter ce réel. Qu'il s'agisse des pièces contrefaites, de l'identité du père de Bernard ou encore de la notion de « roman », le sujet fugué reste le même et se relie à des motifs souvent antithétiques.

L'organisation de ces motifs récurrents qui rappellent un thème unique, représente le dynamisme d'une structure fugale. Roland Barthes, dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, suggère que la capacité de la fugue à transcender le temps et l'espace – les notes se superposent physiquement dans le temps et dans l'espace alors que la séquence narrative ne peut se déployer que lors d'un événement après l'autre – peut résonner dans le roman dont les fils s'entrelacent et les incidents s'imbriquent :

Le lecteur, lui, perçoit une suite linéaire de termes. Mais ce qu'il faut noter, c'est que les termes de plusieurs séquences peuvent très bien s'imbriquer les uns dans les autres : une séquence n'est pas finie, que, déjà, s'intercalant, le terme initial d'une nouvelle séquence peut surgir : les séquences se déplacent en contrepoint ; fonctionnellement, la structure du récit est fuguée : c'est ainsi que le récit, à la fois, « tient » et « aspire ». (15)

Cette logique pénètre la logique spatio-temporelle du roman gidien même quand d'autres éléments musicaux n'y apparaissent pas. Par exemple, dans le passage suivant, la voix narrative crée, par le biais d'un champ lexical pareil, un palimpseste brouillant entre l'arrière-plan métaphorique d'une séquence et les paupières d'un personnage qui se réveille dans une autre ville ; un coucher et un réveil simultané :

C'est l'heure où, dans une triste chambre d'hôtel, Laura, sa maîtresse d'hier, après avoir longtemps pleuré, longtemps gémi, va s'endormir. Sur le pont du navire qui le ramène en France, Edouard, à la première clarté de l'aube, relit la lettre qu'il a reçue d'elle, lettre plaintive et où elle appelle au secours. Déjà, la douce rive de son pays natal est en vue, mais, à travers la brume, il faut un œil exercé pour la voir. Pas un

nuage au ciel où le regard de Dieu va sourire. La paupière de l'horizon rougissant déjà se soulève. Comme il va faire chaud dans Paris ! Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille. (129)

La manipulation de la voix narrative sert également de stratégie narratologique afin que Gide puisse créer un sens de polyphonie.

Polyphonie et verticalité

Le discours indirect libre offre au lecteur un exemple tangible de polyphonie, imbriquant des couches de voix qui se superposent en un seul énoncé : celles d'un personnage, celle du narrateur et sans doute celle de Gide lui-même. C'est une véritable réponse linguistique aux couches sonores superposées que l'on retrouve en musique : voici un exemple de verticalité possible en littérature et qui contredit les rejets systématiques d'Escal, de Werner Wolf et d'autres qui ne voient dans le récit qu'un syntagme linéaire après l'autre.

Selon Mikhaïl Bakhtin, la polyphonie « refers precisely to the construction of the voices of characters and narrator in the novel, as its etymology – the Greek for 'many voices' – suggests » (Vice 112). Le discours indirect libre permet un tel palimpseste vocalique qui confond la voix narrative ainsi que celle du personnage, un propos certes intéressant lorsqu'on rappelle la construction en abîme de l'ouvrage, et la manière dont Gide ridiculise son protagoniste, Édouard. Voici l'exemple qui démontre l'inauthenticité des malaises de Profitendieu : « Monsieur Profitendieu gagna, en chancelant, un fauteuil. Il eût voulu réfléchir, mais les idées tourbillonnaient dans sa tête. De plus, il ressentait un petit pincement au côté droit, là, sous les côtes ; il n'y couperait pas : c'était la crise de foie » (24-25). Bien que la narration soit dans le passé, il se présente ici un mélange de temporalités et de points de vue. L'adverbe « là », selon David Keypour, appartient au présent : « [l]a scène même n'est plus narrée, elle vient de basculer dans le visuel », explique-t-il (131). Elle montre également le contrôle de la voix narrative qui pénètre la pensée des personnages tout en se moquant d'eux de loin, comme s'il était un personnage autonome : le narrateur, dans ce contexte semble montrer du doigt lui-même le manque d'authenticité de la douleur de Profitendieu, le faux-père de Bernard qui n'a des douleurs uniquement lorsque le jeune est présent. Le discours indirect libre opère selon la compréhension que l'énoncé et par conséquent le langage (fugace) n'appartient jamais entièrement à celui ou à celle qui parle, mais qu'il s'agit d'un système hégémonique.

Le dernier exemple de contrepoint littéraire se rapporte à l'axe paradigmatique, ou l'axe de la « sélection » selon Roman Jakobson (220). Par exemple, dans l'*Ulysse* de Joyce, il faut obligatoirement lire les actions de Léopold Bloom vis-à-vis de sa contrepartie mythologique, Odyssée – et c'est justement cet écart gigantesque entre le haut-mimétique ou le mythologique et l'abjecte qui crée ce genre de contrepoint modal que Northrop Frye décrit comme l'effet quintessentiel du mode ironique dans le modernisme. Chez Gide, le contrepoint paradigmatique existe entre l'auteur Édouard et le véritable auteur des *Faux-monnayeurs*, Gide. C'est un roman qui représente la génétique du processus poétique, la contrepartie de ce que le roman aurait pu être : des couches et des variations de figures artistiques, un commentaire sur le « roman » moderne, construit comme un récit emboîté et en abîme. D'un point de vue générique, *Les faux-monnayeurs* est le premier ouvrage que Gide nomme « roman » ; c'est d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage en question, une nomenclature qu'il ne faudrait certainement pas prendre au pied de la lettre.

L'aspect destructif de l'intermédialité se présente donc ici : la fugue devient, au moins en partie, parasitique, faisant écho au discours deconstructionniste derridéen (sur l'hospitalité, par exemple). Elle ronge la linéarité du récit, déjà complexe, un des points fondamentaux du roman. Elle souligne sa nature fragmentée, discontinue, et sa performance défait et effiloche les événements narrés, tout en accentuant la crise de l'individualité (surtout esthétique), et l'impossibilité de la création. La mélopoétique de la fugue se veut naturellement contradictoire : elle unit les facettes multiples d'un sujet, tout en démontrant sa division innée. Et cette problématique s'applique également au discours chez Gide – le commentaire sur le roman étant davantage un commentaire sur l'expression littéraire et sur la communication plus générale : dans son but d'unir des formes artistiques, l'écriture fugale adresse ce qui manque dans au moins un des deux arts et la nécessité de suppléer à ce manque. Dans ce cas, il s'agit de déconstruire le mimétisme dans la littérature et plus particulièrement, dans le roman moderne, et de le substituer avec un art amimétique, qui régit selon une sémantique autre. L'union des deux arts et les multiples points de vue (cubistes) font du métarécit gidien un roman qui mérite une nomenclature générique moins traditionnelle.

Le théorème de l'incomplétude

Le théorème de l'incomplétude du mathématicien Kurt Gödel évoque l'élan interminable de la forme fugale en musique et en littérature⁹ : Édouard ne peut sortir de l'immuable, de l'impossibilité de la création, de la page blanche qui ne reflète jamais ses rêves ou ses fantasmes. Au contraire, le roman fugué contrefait de Gide offre une multitude de perspectives sur le soi-disant « réel » et la subjectivité multiple, toujours en flux. Si Gide et Édouard sont l'auteur du *même* roman, ils sont deux côtés de la même médaille (contrefaite ou pas), qui signifie la dégradation de la signification traditionnelle à travers le langage, les mots et le désir de renouveler la littérature et son mode de représentation. La forme prend désormais la signifiante rythmique que les mots ont perdue, offrant un cadre amimétique – tel que la musique – pour souligner la perte d'une richesse sémantique dans le langage.

La théorie mathématique de Gödel met en question la prouvabilité – on n'est donc pas loin de la vérité ou l'authenticité chez Gide – d'une proposition (fondée sur la théorie axiomatique). Sa recherche porte largement – et philosophiquement – sur deux termes : l'incohérence et l'incomplétude. Gödel conclut ses recherches en posant deux théories, la première étant qu'il n'est point possible de générer une vérité stable ; c'est-à-dire qu'une théorie ne peut pas toujours offrir une réponse correcte : il existera dans une telle formule des données « indécidables », une donnée qui n'est ni fausse ni vraie (donc, « incohérente »). Sa deuxième théorie cherche à comprendre cette incohérence, en soulignant que pour sortir d'un tel dilemme (qu'une chose soit vraie et fausse à la fois), il faut sortir du système et se mettre en méta-position, en vision externe pour le comprendre. Il est désormais impossible de trouver une solution sur le même plan rationnel où existent ces paradoxes. Des analogies linguistiques abondent afin de démontrer ce problème : par exemple, les phrases « cette phrase est composée de cinq mots » et « cette phrase n'est pas composée de huit mots » sont paradoxales. Il faut avoir recours à un système distinct afin d'analyser l'incohérence.

Matthew Frank élucide, en parallèle linguistique, la théorie axiomatique de Gödel :

Les implications mathématiques du théorème exposent qu'aucun sous-ensemble de formules numériques ne peut prouver, de manière systématique, la validité d'une « réponse » et sa relation à d'autres réponses. D'un point de vue linguistique, cela signifie qu'aucun groupe de mots, peu importe la logique de son application, ne survivra le temps avec sa signification intacte. Le mot « chien » ne représentera plus nécessairement une bête à dents pointues. Le *bloat*, la torsion gastrique, deuxième cause de mort chez le canidé ne se référera plus aux tortillements intestinaux [...]

Tout langage, s'il n'est pas flexible, sinueux et prêt à évoluer s'effondrera. Toute étape de l'évolution deviendrait insignifiante. D'un point de vue philosophique, cela veut dire que l'on ne peut réellement prouver aucune vérité ; elle n'est donc pas vraie. D'ailleurs le mot « vérité » est déjà insignifiant sur son plan évolutif actuel.¹⁰ (n. p.)

Il n'est point étonnant que l'on nomme le théorème de Gödel le paradoxe du menteur : l'énigme¹¹ qui sous-tend qu'un menteur, indiquant qu'il est menteur, ne peut donc mentir. De cette manière, *Les faux-monnayeurs* se tisse comme un roman entrelacé qui s'effile, qui se décompose, un roman, qui, en se nommant « roman », n'est pas moins contrefait selon cette conception darwiniste du langage et de la vérité, qui, elle aussi, fuit toute définition stable ainsi que toute « fin ».

Bibliographie

- Arroyas, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Montréal : PU de Montréal, 2001.
- Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris : Seuil, 1981.
- Ciholas, Karen. *Gide's Art of the Fugue : A Thematic Study of Les Faux-monnayeurs*. Portland : International Scholarly, 1974.
- Davis, Kay. *Fugue and Fresco : Structures in Pound's Cantos*. Orono : National Poetry Foundation, U of Maine at Orono, 1984.
- Dentler, Hans-Eberhard. *L'arte della fuga di Johann Sebastian Bach : un'opera pitagorica e la sua realizzazione*. Milano : Skira, 2000.
- Escal, Françoise. *Contrepoints : musique et littérature*. N. pl. : Méridiens Klincksieck, 1990.
- Falk, Eugene H. *Types of Thematic Structure : The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre*. Chicago : Chicago UP, 1967.
- Frank, Matthew Gavin. « Silk, Allergies, Sisters, and Incompleteness ». *Fourth Genre : Explorations in Nonfiction* 14.2. (Fall 2012). Web. 10 juin 2013. <http://muse.jhu.edu.myaccess.library.utoronto.ca/journals/fourth_genre_explorations_in_nonfiction/v014/14.2.frank.html>
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Toronto : U of Toronto P, 2006.
- Gédalge, André. *Traité de la fugue. Ire partie : de la fugue d'école*. Paris : Enoch, 1901.
- Gide, André. *Les faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, 1927.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*. New York : Basic, 1979.
- Horsley, Imogene. *Fugue : History and Practice*. New York : Free P, 1966.

- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, 1963.
- Keypour, David N. *André Gide : écriture et réversibilité dans Les faux-monnayeurs*. Montréal : PU de Montréal, 1980.
- Morrisette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*, Preface de Roland Barthes, Nouvelle édition augmentée. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- Pound, Ezra. *How to Read*. London: Harmsworth, 1931.
- Thibaudet, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1926.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester UP, 1997.
- Viselli, Antonio, « La mélopoétique de la fugue ». *Comparatisme et intermédialité/ Comparatism and intermediality/ Komparatistik und Intermedialität*. Dir. Claude Paul et Eva Werth. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1999.
- Zimmerman, Nadya. « Musical Form as Narrator : The Fugue of the Sirens in James Joyce's *Ulysses* ». *Journal of Modern Literature* 26.1 (2002) : 108-118.

NOTES

¹ Dans le poème « Brise marine ». On pourrait entendre une critique implicite du symbolisme dans la représentation d'Édouard qui souhaite styliser toute réalité qui l'entoure au détriment d'une poésie plus directe et tangible.

² C'est dans son *Journal* de 1893 qu'il emploie le terme pour la première fois : « une 'mise en abîme' ou mise en place au centre d'une œuvre d'une autre version du sujet 'à l'échelle des personnages' » (Morrisette 117).

³ <http://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie>, 30 octobre 2014.

⁴ Il est nécessaire de préciser qu'Édouard aussi tient un journal au sein des *Faux-monnayeurs*.

⁵ La notion de l'être en flux ou l'inconstance subjective se répand sur bon nombre de personnages dans l'ouvrage. Olivier démontre comment l'inconstance du « je » (et surtout d'un « je » créateur) se relie thématiquement au sujet de la contrefaçon : « Que cette question de la sincérité est irritante ! *Sincérité* ! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle [Laura]. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir » (Gide 89).

⁶ Marcel Bitsch et Jean Bonfils désignent la fugue comme un « 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 » (83).

⁷ Outre Escal qui théorise la notion de contrepoint, d'autres ouvrages techniques et théoriques analysent les multiples facettes de la musico-littérarité : notamment l'ouvrage de Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction* (1999) et *La lecture musico-littéraire* de Frédérique Arroyas (2001).

⁸ Voir Viselli, Antonio, « La mélopoétique de la fugue ».

⁹ Douglas Hofstadter dans son ouvrage *Gödel, Escher, Bach* (1979) est le premier à souligner ces parallèles entre la théorie de l'incomplétude et la tresse interminable de la fugue.

¹⁰ Matthew Gavin Frank. 10 juin 2013. C'est moi qui traduis.

¹¹ Selon l'étude du musicologue Hans-Eberhard Dentler, les fugues de Bach seraient composées selon la logique pythagorique de l'énigme.