**Introduction**

**II. La mise en abyme et la symétrie**

**III. L’art de la fugue : les échos**

**Etude du chapitre 3**

Introduction

 Et nous découvrons que les œuvres de Gide, qui passent communément pour des romans, figurent, les unes, comme *L'Immoraliste, La Porte étroite, Isabelle,* sous la rubrique : Récits ; les autres, comme *Paludes, Les Caves du Vatican,* sous le titre : Soties.C'est dans les pages du journal que Gide s'interroge sur les caractéristiques romanesques du roman qu'il veut écrire **– rappelons au passage qu'il qualifiera les Faux-Monnayeurs de premier roman, la détermination du genre romanesque est donc d'une importance primordiale**.

 **André Gide** s'oppose à la tradition du roman réaliste, qui parcourt le XIXème siècle. A l'instar de romanciers comme Marcel Proust, il a l'ambition de rénover, de révolutionner le genre romanesque.

1. refus Balzac. Rappel : gds romans du XIXè = N/eur 3è pers, omniscient, garant de l’objectivité et principe du Réalisme que Gide veut à tout prix éviter : « m’écarter du réalisme plus encore » .Mais conscient des difficultés : « Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel », *JFM,* p.26. Gide veut à l’origine « représenter toute l’action […] en fonction de Lafcadio » mais il supprime ce personnage à partir d’août 1921 et multiplie les voix narratives pour apporter plusieurs éclairages.

2. Parallèles : Proust

Les premiers commentateurs de Proust ont semblé déconcertés par le désordre apparent du texte du texte et par la période longue de la phrase.
Mais très tôt on a commencé a saisir la construction rigoureuse du roman derrière l’apparence de désordre.
A la recherche du temps perdu témoigne de l’unité de la discontinuité.
Proust est l’écrivain d’une œuvre unique née d’un esprit ouvert à tout exercice littéraire qui aurait pu contribuer à sa formation.
Son écriture est devenue profondément originale par son effort d’exclure toute influence, bien qu’elle soit formée, paradoxalement, à l’école des influences.
A la recherche du temps perdu est l’œuvre unique d’un écrivain qui, pour devenir créateur d’œuvre originale et initiateur du roman moderne, s’est formé à l’école de l’imitateur, du pasticheur, du traducteur, du lecteur et du critique.

Le narrateur juge son personnage deuxième partie chapitre 7 (p. 241)

* 

**Composition**

La composition des Faux-Monnayeurs est complexe. André Gide tente de redéfinir le genre romanesque et il n'hésite pas à proposer différentes structures. Ainsi, il est possible de voir le récit comme une composition symétrique en trois parties, une composition musicale reprenant l'art de la fugue, une composition reposant sur une multitude d'intrigues et de voix ou encore une composition s'appuyant sur la mise en abyme. La composition du Journal, quant à elle, suit une structure essentiellement chronologique et permet de suivre les réflexions et évolutions d'André Gide dans la rédaction de son ouvrage.

II. Construction : **La mise en abyme ( diaporama) et la symétrie**

**Journal, août 1893**

***J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre****. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans les tableaux des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à* *en mettre un second “en abyme****»***

***+images à commenter***

Ce procédé est utilisé depuis l’antiquité, mais Gide le complexifie. Rappelons que c’est à l’origine un procédé pictural : il consiste à insérer à l’intérieur d’un tableau un petit tableau ou un miroir représentant en plus petit ou refleté le grand tableau. Le principe de la mise en abyme est assez **proche de celui des**[**fractales**](https://fr.vikidia.org/wiki/Fractale)**, en mathématiques, dans lequel un objet géométrique est répété un grand nombre de fois à différentes échelles.**

 **La mise en abyme dans le chapitre 3 de la 2ème partie : commentaires généraux et spécifiques**

**Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j’invente un personnage de romancier que je pose en figure centrale; et c’est 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.** Gide s’est rendu maître de la mise en abyme. Il transforme ainsi tout objet et tout personnage de son œuvre en miroir de son moi. On considère *Les Faux-Monnayeurs* comme le meilleur exemple de la manière dont un écrivain emploie la technique de la mise en abyme. … En une véritable spirale, Gide crée donc à la fois une fiction et « un discours sur la création de cette fiction », une sorte de mode d’emploi de la transformation du réel en fiction, que ce soit principalement dans le journal d’Édouard, dans son carnet mais aussi dans ses discussions, en particulier la conversation que tient Édouard avec Laura et Mme Sophroniska.

Elle atteint son plus grand attrait dans une scène troublante entre Édouard et Georges, un enfant de treize ans, qui vient d'écouler des pièces de fausse monnaie. C'est Édouard qui raconte cette scène dans son journal. Pour intimider l'enfant, il ne trouve rien de mieux que de lui lire une scène du roman qu'il écrit et où interviennent justement deux personnages, un romancier et un jeune enfant. Celui-ci a agi exactement comme Georges ; il a fait circuler de mauvaises pièces d'un franc. Le dialogue du roman d'Édouard est, à peu de choses près anticipé son dialogue avec Georges. Ainsi Gide mêle le passé et le présent, et le roman tout entier s'agrandit du fait qu'il semble évoluer selon le rythme de plusieurs temps différents.

* **« Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout »** le temps et les réalistes naturalistes + tableau sur l’enchaînement des chapitres Sont justifiés ainsi le refus de la notion de "concurrence à l'état civil", et celui de découper la "tranche de vie" : "Je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance" (p. 184). Ainsi, le roman n'est plus visée du réel, mais projection d'un désir.

**« vous devriez comprendre qu’un plan, pour un livre de ce genre est inadmissible ; Tout y serait faussé si j’y décidais rien par avance. J’attends que la réalité me le dicte »** La **structure des Faux-Monnayeurs** est abordée dans le Journal en réalité **Une composition symétrique**:

* D’abord, Gide opte pour un plan en trois parties distinctes du point de vue de la narration : "[les] notes de Lafcadio occuperaient le premier livre ; le second livre pourrait être le carnet de notes d'Edouard ; le troisième un dossier d'avocat, etc. " (page 26)
* Puis, il opte pour un plan en deux parties, séparées l'une de l'autre par l'épisode de la première guerre mondiale : "Mieux vaut en revenir à mon idée première : le livre en deux parties : avant et après. Il y aurait à tirer parti de ceci : chacun trouvant dans la guerre argument, et ressortant de l'épreuve un peu plus enfoncé dans son sens." (Page 27)
* Gide revient ensuite sur l'idée d'un roman en trois parties, auxquelles il donne ensuite des titres
* la rédaction commence le 17 juin 1919, pour s'achever en mai 1925, soit sur une période de presque six ans.La structure définitive du roman est décidée alors que Gide a déjà achevé la rédaction des Faux-Monnayeurs : après avoir envisagé à nouveau un plan en deux parties ("Je crains la disproportion entre la première et la deuxième partie (...)" page 96) ; il considère encore un plan en trois parties : "Ce matin, j'en viens à considérer l'avantage qu'il y aurait à diviser le livre en trois parties. La première (Paris) s'arrêtant au chapitre XVI. La seconde comportant les huit chapitres de Saas-Fée. Ce qui ferait l'emporter en importance la troisième" (page 97)

Le roman d'André Gide est donc divisé en trois parties :

* Première partie : 18 chapitres
* Deuxième partie : 7 chapitres
* Troisième partie : 18 chapitres

La construction du roman est donc rigoureuse et symétrique. On peut estimer que ces trois parties représentent respectivement :

* L'exposition des intrigues
* L'apogée des intrigues
* Le dénouement

Dans la première partie, des couples se forment :

* Édouard et Bernard
* Olivier et Passavant

Ils se défont dans la deuxième partie.

 Dans la troisième partie, le couple "parfait" et "heureux" se forme, Édouard et Olivier sont ensemble. **Ainsi, la deuxième partie du roman peut être vue comme une sorte d'axe de symétrie qui divise le roman**. D'ailleurs, il s'agit de la partie qui ne se situe pas à Paris en France mais à Saas-Fée en Suisse. **Courte, elle permet d'accélérer l'intrigue et de révéler des vérités.**

Le thème de la symétrie se retrouve dans le roman lui-même avec :

* Deux écrivains : Édouard et Passavant
* Deux lycéens : Olivier et Bernard
* Deux secrétaires : Olivier et Bernard
* Deux juristes : Profitendieu et Molinier

Dans son journal , 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 abîme.

**Mon romancier voudra s’en écarter, mais moi je l’y ramènerai sans cesse. À vrai dire, ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale. »**  D'où vient la difficulté ?

     C'est toute la question de la réalité dans l'art que pose Gide dans *Les Faux-Monnayeurs.* Comment représenter la réalité avec le maximum de vérité et de force ? Où est-elle et comment la saisir ?

     Elle se reflète dans le moi de chaque individu, dans chaque conscience. Certains de ses éléments, les plus objectifs, sont communs à tous les hommes. L'écrivain qui les reproduit aboutit au *réalisme.* Certains autres de ses éléments sont personnels à chacun de nous. L'écrivain qui s'attache à eux tend à l'*idéalisme.* De quel côté la fiction doit-elle se rapprocher ? Gide n'a pas opté ?

     Il commence par faire une critique serrée de la première tendance, du réalisme. C'est la formule la plus habituelle ; le moule type d'ou sortent chaque année, sur les différents milieux sociaux, sur chaque région du pays, un nombre d'ouvrages aussi prévisibleque celui des suicides dans les différentes classes ou provinces de la France. Finalement, il nous présente une oeuvre qui participe des deux systèmes. Dans ce but, il a institué un double récit des faits. L'un est le récit habituel du roman. L'autre, c'est le journal intime de l'auteur, qui analysent les mêmes faits de son point de vue. Ces deux fictions nous amènent à tout voir sous une double face. Et le sujet du livre ainsi envisagé, « *c'est précisément la lutte entre ce qu'offre la réalité [à l'auteur] et ce que, lui [l'auteur], prétend en faire... la lutte entre les faits proposés er les faits idéals* ».

Ce roman est une lutte perpétuelle entre la fiction et la réalité, l'amour et la débauche, l'individu et la société, 1a religion et l'hypocrisie, le bien et le mal. Une inquiétude tendue lui donne son final approfondissement. Et une sorte de ferveur mystique, que l'adolescent, symbole lui-même de l'inquiétude, exprime le plus parfaitement, permet d'y atteindre l'essence même de l'être et de la vie.

Le romancier des Faux-monnayeurs pose la problématique mimétique de la représentation de la réalité « Ce que je veux, c’est présenter d’une partie la réalité, présenter d’autre part cet effort pour la styliser » (88)

JFM mai 1925 au moment de la fin de l’écriture du roman : «  Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel. »

* **« sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit ; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant »** Gide a voulu expliquer à ses lecteurs ce qu'il tentait, pourquoi et comment il le tentait. Dans ce but il a imaginé qu'Édouard [l'auteur] écrit un roman, et justement le même roman que Gide : Les *Faux-Monnayeurs,* avec les mêmes personnages sous d'autres noms et le même système de double fiction. L'ensemble de l'ouvrage se trouve projeté à l'intérieur de lui-même. Sans sortir de son sujet, Gide se trouve donc amené à faire la critique de sa tentative, et du roman en général. « *Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens ou Balzac, si nous avions le journal de*L'Éducation sentimentale.*.. l'histoire de l'oeuvre, de sa gestation.* »

L’œuvre de Gide ressemble à un vaste journal dissimulé qui contient l’explication profonde de l’œuvre et de l’artiste et qui, usant de la même technique de la mise en abyme, recourt lui-même à un texte spéculaire, le fameux Journal d’une vie, où Gide a noté tout ce qui se rapportait à son existence et à son œuvre.

**III. Die Kunst der Fuge**

+ doc sur la fugue ( PDF)

« Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c’est quelque chose qui serait comme l’art de la fugue »

Le style musical théoriquement interminable de la fugue, Voix plurielles 11.2 (2014) 54 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).

A Saas Fée, dans la deuxième partie du roman, lors d’une conversation sur la littérature avec Sophroniska, Bernard et Laura, Edouard parle du livre qu’il est en train d’écrire et dit qu’il voudrait écrire un roman qui serait comme *L’Art de la fugue.*

 *« 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… »* **P.209, 210**

C'est le personnage d'Édouard qui exprime ainsi son projet littéraire dans le roman. 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.

**a) Définition Fugue**

La fugue est une forme de composition musicale. On donne en général la définition du **compositeur Marcel Dupré qui la définit comme "une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir."**

Semblable au canon, la fugue emploie la méthode de l’imitation. Une première voix joue le thème principal, qui s’appelle « sujet » . 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

André Gide aime beaucoup la musique, particulièrement le piano et Jean-Sébastien Bach. Pour écrire Les Faux-Monnayeurs, il semble s'être inspiré de l'art de la fugue de ce compositeur. **Alors qu'il écrit son roman, l'auteur travaille justement sur les Suites pour orgue et Art de la fugue de Bach**. Il compare d'ailleurs l'écriture à la pratique du piano dans Journal des Faux-Monnayeurs : "Il en est de mes Faux-Monnayeurs comme de l'étude du piano".

En musique, la fugue repose sur **la reprise de certains éléments**. On retrouve bien cette idée dans le roman d'André Gide où plusieurs événements se font écho :

* La formation des couples d'Édouard et Bernard et Olivier et Passavant
* La séparation des couples d'Olivier et Passavant et Laura et Vincent

Le rythme du roman rappelle également une composition musicale. Les trois parties suivent un tempo différent :

* La première partie est rapide ( les déplacements, les sauts d’un personnage à l’autre)
* La deuxième partie est calme ( fondée sur les conversations)
* La dernière partie est à la fois rapide et progressive ( l’apothéose de l’histoire des Faux-Monnayeurs)

L’Art de la fugue est une œuvre inachevée de Jean Sébastien Bach, qu’il aurait commencé à composer vers 1740. Cette œuvre est construite sur un premier contrepoint1 mélodique en ré mineur. A partir de celui-ci tous les contrepoints suivants sont écrits dans le même tonalité : **ce sont soit un développement sur le même sujet, soit un développement sur une variation de ce sujet.**

1. Le contrepoint est un terme emprunté à la musique . Autrefois les notes étaient figurées par des points. Il apparaît au XIVème et signifie que l’on superpose plusieurs lignes mélodiques.

**b) Le contrepoint dans l’œuvre**

**Par analogie, l’on parle de contrepoint en littérature quand on superpose plusieurs intrigues ou plusieurs thèmes qui se répondent en écho**. Ainsi, dans le roman de Gide, l’art de la fugue peut renvoyer à plusieurs préoccupations esthétiques : la mise en abyme ou le roman en miroir, la multiplicité ou superposition des intrigues, les doublons des personnages, de lettres…

Ceci laisse entendre que Gide souhaite une œuvre dont l’intérêt ne résiderait pas uniquement dans le contenu des événements ou des idées mais davantage dans la logique interne de son système d’écriture et de composition.

**Un exemple de composition savamment orchestrée par l’usage des lettres. 13 lettres figurent dans le roman , 12 se correspondent par paires**

|  |  |
| --- | --- |
| **Chapitre 1** | **Chapitre 2** |
| La lettre lue par Bernard | Lettre qui provoque l’écriture d’une lettre par Bernard signifiant son départ ( le lecteur en prend connaissance au chapitre 2) |
| **Chapitre VIII , 1ère partie** | **Chapitre X, 3ème partie** |
| Une lettre de Laura à Edouard pour solliciter son aide | Une lettre de Laura à Edouard pour solliciter son aide |
| **Chapitre 1, 2ème partie** | **Chapitre 6, 2ème partie** |
| Bernard à Olivier | Olivier à Bernard |
| **Chapitre 1, 2ème partie** | **Chapitre 3, 3ème partie** |
| Le groupe de lettres volées de Molinier | Le groupe de lettres brûlées par la femme de la Pérouse |
| Ces lettres révèlent l’enfer caché des couples bourgeois. |
| **Chapitre 1**, **3ème partie** | **Chapitre 8**, **3ème partie** |
| Le billet de Rachel à Edouard pour demander un service | Celui d’Olivier à Georges pour une demande de service également |

Ces douze lettres qui se répondent par paire isolent la 13ème, celle de Douviers à Laura. Cette lettre est placée quasiment au centre géométrique du roman , au chapitre 4 de la 2ème partie, soit au 22ème chapitre des quarante trois que compte le roman. Cette lettre et la générosité qu’elle exprime inversent totalement la tonalité du thème de la bâtardise.

On pourrait trouver d’autres exemples de structures symétriques dans le roman, comme la structure même du roman avec deux parties situées à Paris, qui isolent de fait celle au centre se déroulant à Saas-Fée.

**Le principe de l’écho, du contrepoint :**

4 morts ( le vieux Passavant, Lilian, Boris, Bronja)

3 suicides (Olivier, La Perouse, Boris)

Deux duels : Duhrmer-Olivier, Douviers un inconnu

3 adultères (Les Douviers, Molinié, PROFITENDIEU)

2 naufrages

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 (introduisant le motif B.A.C.H dans ses compositions (dans la nomenclature musicale allemande, les lettres correspondent à des notes. Le B est un si bémol, le A un la, le C un do et le H un si bécarre), ), 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 Voix plurielles 11.2 (2014) 57 together as an autonomous whole » (109). Après tout, la raison qui motive Gide à emprunter cette forme 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.

1. **Le roman spéculaire**

« C’est le miroir qu’avec moi je promène. Rien de ce qui m’advient ne prend pour moi d’existence réelle, tant que je ne l’y vois pas reflété »( FM p. 172)

Edouard comme reflet de Gide : « 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. ( FM p.206)

Chez Gide, les intrusions de l’auteur ont l’effet contraire à l’omniscience de l’auteur, n’étant qu’une manière dont l’écrivain insiste sur ses ignorances.

Conclusion

Gide a imaginé un roman du roman qui exprime l’essence du genre, le roman impossible à écrire. La preuve est qu’Edouard expose dans son Journal sa manière de composer une œuvre, mais dans l’espace du livre dont il est le protagoniste principal il n’arrive pas à achever son roman.
Le roman est une source permanente de découverte pour le lecteur de même que pour l’auteur. Gide comprend la qualité d’apprentissage de l’acte écrire: en écrivant, l’écrivain acquiert un double savoir sur la vie et sur l’art