

Mondes centrifuges – l’écriture contrapuntique d’André Gide et d’Aldous Huxley

Yvonne Heckmann

Université de Caen | France

Résumé : Cet article interroge l’influence de la musique, notamment dans toutes ses formes de polyphonie contrapuntique, sur l’œuvre d’André Gide et d’Aldous Huxley. Afin de développer pleinement la dimension interculturelle et intertextuelle de leurs œuvres respectifs, nous explorons dans une première partie les notions de polyphonie, de contrepoint et de fugue dans leurs contextes culturels respectifs ainsi que dans leur impact sur les deux auteurs. Après une deuxième partie consacrée à leurs pratiques et critiques musicales, nous étudierons les différentes formes d’écriture contrapuntique dans les deux romans *Les Faux-Monnayeurs* et *Point Counter Point*. Tirillés entre la pureté des modèles musicaux et l’ambivalence polysémique du langage humain, Gide et Huxley trouvent des solutions très différentes pour capter un monde devenu si centrifuge et complexe, que seul le contrepoint semble pouvoir fournir un modèle de représentation adéquate.

Mots-clefs : André Gide, Aldous Huxley, musique, polyphonie, contrepoint, fugue.

Centrifugal worlds – the contrapuntal writings of André Gide and Aldous Huxley

Abstract : The present article addresses the influence of music – especially in its polyphonic and contrapuntal aspects – on the lives and works of André Gide and Aldous Huxley. At first, we strive to highlight and develop some of the intercultural and intertextual moments of their works by exploring the notions of polyphony, counterpoint and fugue in their different cultural contexts and meanings for the two authors. After outlining their activities as musicians and music critics in a second part, we broach the crucial question of contrapuntal writing in their respective novels *Les Faux-Monnayeurs* and *Point Counter Point*. Caught between the purity of the musical models and all the semantic and philosophical ambivalence of the human language, Gide and Huxley find very different ways of representing a world which is becoming increasingly centrifugal and complex – a complexity which can only be fully expressed and exemplified in contrapuntal patterns.

Keywords : André Gide, Aldous Huxley, music, polyphony, counterpoint, fugue.



Heckmann, Yvonne, « Mondes centrifuges – l’écriture contrapuntique d’André Gide et d’Aldous Huxley », *Comparaisons – La revue des cultures et des médiums*, n° 1, 2017 : « La comparaison créatrice : interculturelité et intermédialité ».

La polyphonie, notamment en forme de contrepoint, est au cœur de l'œuvre littéraire et critique d'André Gide (1869-1951) et d'Aldous Huxley (1894-1963). Partant de formes diverses de la polyphonie musicale, la transposition, l'adaptation et la subversion de ces formes de composition leur permettent, de façon très différente, de représenter le caractère hétérogène et centrifuge de leur époque tout en révolutionnant le genre littéraire du roman.

Les particularités et les différences de leurs œuvres sont préfigurées dans leurs cultures et leurs pratiques musicales respectives. Ainsi, chez Gide, la pratique solitaire du piano le conduit vers une conception psychologisée de la polyphonie qui se montre dès *Les Cahiers d'André Walter* de 1891. Quant à Huxley, rompu au chant polyphonique qu'il découvre dans les collèges d'Oxford aussi bien que dans les salles de concert londoniennes, il part d'une polyphonie de nature vocale, plus incarnée et charnelle, qui lui permet de transformer le vieux roman d'idées en fresque sociale vivante et vibrante et ce dès son premier essai littéraire avec *Crome Yellow* de 1921. C'est dans la deuxième moitié des années 1920 que leurs réflexions sur la polyphonie musicale vont pousser les deux auteurs à ouvrir des voies nouvelles au roman avec *Les Faux-Monnayeurs* de Gide en 1925 dont Huxley s'inspire et se démarque avec son *Point Counter Point* de 1928.

Au cours de notre étude, nous essaierons de développer quelques aspects cruciaux de ces œuvres placées sous le signe de l'intermédialité et de l'interculturalité. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les influences musicales marquantes pour la vie et l'œuvre des deux auteurs ainsi que sur l'application de l'idée de contrepoint et de polyphonie dans leurs œuvres critiques et littéraires. Après cet aperçu panoramique, on se concentrera sur l'étude des *Faux-Monnayeurs* et de *Point Counter Point*.

Polyphonie, contrepoint, fugue – musiques et contextes culturels

Afin de bien saisir l'impact des formes musicales sur l'œuvre de nos deux auteurs, force est de revenir brièvement sur les trois concepts musicaux de la polyphonie, du contrepoint et de la fugue tels qu'ils étaient présents dans leurs contextes culturels respectifs.

La polyphonie est au centre de la redécouverte du patrimoine musical européen du Moyen Âge et de la Renaissance dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Par polyphonie – du grec *πολύς*, plusieurs, et *φωνή*, voix – on désigne alors une œuvre de musique vocale à plusieurs voix, où chacune des voix poursuit sa propre trame mélodique à la fois indépendante et pourtant en relation avec les autres selon les règles de composition du contrepoint¹. En dehors des œuvres de polyphonie vocale du X^e au XV^e siècle, on trouve également de la musique polyphonique instrumentale pour orgue et clavecin dans les siècles suivants – notamment parmi les œuvres de Jean-Sébastien Bach. Ce qui surprenait alors l'auditeur dix-neuviémiste, c'était l'égalité des voix qui se démarquait complètement des œuvres contemporaines tels les concerts de virtuoses – avec l'instrument du soliste primant sur l'orchestre – ou encore les grandes symphonies où les voix porteuses de matériau thématique se distinguent clairement devant le fond sonore des harmonies changeantes. En France, l'*École Niedermeyer*, fondée dans les années 1850, et la *Schola Cantorum*, fondée en 1896, sont responsables de la redécouverte et revalorisation de la polyphonie vocale et instrumentale, dont notamment les œuvres de Palestrina et de Jean-Sébastien Bach. Si Gide fréquente de temps en temps les concerts de la *Schola*², il n'en a pas été marqué et préfère toujours l'abstraction des voix dans les pièces polyphoniques pour le piano.

En Angleterre, la polyphonie vocale connaît une diffusion encore plus large et importante qu'en France. En dehors des sociétés de musique ancienne à Londres et en province, les célèbres collèges et bibliothèques de Cambridge et d'Oxford amassent des collections de plus en plus importantes de partitions de musique ancienne³, qui

1 Cf. l'entrée consacrée à la polyphonie dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians*, l'ouvrage de référence du temps de Huxley : « A term applied, by modern Musical Historians, to a certain species of unaccompanied Vocal Music, in which each Voice is made to sing a Melody of its own; the various Parts being bound together, in obedience to the laws of Counterpoint, into an harmonious whole, wherein it is impossible to decide which Voice has the most important task allotted to it, since all are equally necessary to the general effect ». Nous traduisons : Un terme que les historiens musicaux contemporains appliquent à une certaine espèce de musique vocale sans accompagnement dans laquelle chaque voix chante sa propre mélodie ; par les lois du contrepoint, les parties différentes sont liées ensemble en un tout harmonieux dans lequel il est impossible de trancher à quelle voix incombe le rôle le plus important tant toutes sont également importantes pour l'impression générale. « Polyphonia » dans *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume III. London : MacMillan and Co, 1880, p. 12-14.

2 Cf. l'entrée de son *Journal* du 17 janvier 1902. Gide, André. *Journal*. Tome I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 324-326.

3 On y trouve notamment des œuvres du XVI^e siècle – Orlando Gibbons, Palestrina, Orlando di Lasso, William Byrd etc. Cf. la liste exhaustive et très détaillée des différentes collections publiques et privées dans l'entrée « Musical Libraries » dans *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume

ne sont pas uniquement étudiées mais aussi exécutées par les étudiants et leurs professeurs. Ainsi à Balliol collègue⁴, où Aldous Huxley – de même que déjà son grand-père – peut assister aux concerts dominicaux de la *Music Society* pendant ses années d'études en littérature anglaise. Comme on le verra, cette familiarisation précoce aiguise sa sensibilité pour toutes les formes de polyphonie vocale et instrumentale qu'il commente dans sa capacité de critique musical pour la gazette de Westminster de 1922 à 1923.

La polyphonie a toujours partie liée avec les deux concepts de l'harmonie et de la dissonance qui régissent les rapports entre les différentes voix. Comme le souligne le musicologue Nicolas Meeùs, la dissonance, quoique souvent prohibée par l'Église, était dès le début un élément expressif nécessaire au développement d'une pièce musicale polyphonique. Car c'est la dissonance qui fait naître et qui exacerbe le besoin de la résolution dans l'harmonie⁵.

Chez André Gide, on trouve des réflexions très explicites sur les notions d'harmonie et de dissonance, notamment dans ses premiers ouvrages, où elles lui servent de démarcation par rapport au symbolisme. Ainsi dans son *Traité du Narcisse* de 1891, où on lit :

Eden ! où les brises mélodieuses ondulaient en courbes prévues ; où le ciel étalait l'azur sur la pelouse symétrique ; où les oiseaux étaient couleur du temps et les papillons sur les fleurs faisaient des harmonies providentielles [...] c'est un esclavage enfin, si l'on n'ose risquer un geste sans crever toute l'harmonie. – Et puis, tant pis ! cette harmonie m'agace, et son accord toujours parfait. Un geste ! un petit geste pour savoir, – une dissonance, que diable ! – Eh ! va donc ! un peu d'imprévu⁶.

Cette tentative de se distancier des harmonies monolithiques et stériles du symbolisme est thématifiée dans tous ses ouvrages au début des années 1890. C'est à partir de *Paludes* de 1895 que Gide va délaisser définitivement l'esthétique symboliste pour une écriture plus polyphonique, faite de voix hétérogènes et parfois dissonantes capable de rendre la complexité changeante de la vie. Si les genres de la sotie et de la satire lui permettront d'explorer cette écriture nouvelle dans les décennies suivantes, ce sera cependant avec le genre du roman qu'il atteindra aux sommets et limites de cette polyphonie.

Dans les premiers romans de Huxley, la thématique de l'harmonie et de la dissonance, consubstantielle de la polyphonie, est représentée à travers les rapports entre les individus et groupes de personnages et les positions idéologiques qu'ils incarnent. Aux antipodes d'une musicalité postiche jouant sur les sonorités du langage⁷, Huxley s'inspire des structures logiques, des processus d'articulation et de figuration des idées qui sous-tendent les genres musicaux. Ainsi la répétition d'un groupe thématique sans développement ni conclusion de la forme rondo, qu'il applique avec virtuosité dans son début littéraire *Crome Yellow* de 1921 pour illustrer la futilité et la stagnation des idées d'une certaine classe sociale. Mais c'est grâce à son activité de critique musical qu'il va acquérir la familiarité de la forme de polyphonie la plus complexe : le contrepoint.

En musique, le contrepoint désigne l'ensemble de règles qui assurent l'impression d'un tout harmonieux dans et par le contraste et la dissonance des voix multiples au sein d'une pièce polyphonique. Ces techniques de composition, tiennent leur nom du système de notation ancienne, où les notes ressemblaient à des points, et l'ajout d'une voix supplémentaire se faisait ainsi « point contre point » – *punctus contra punctum*⁸. Les premières formes de polyphonie primitive « note contre note » consistaient en une seule voix d'accompagnement rajoutée au *cantus firmus* soit parallèlement à la voix principale (diaphonie) soit dans le sens contraire de la voix principale

II. London : MacMillan and Co, 1880, p. 417-424.

4 Cf. les informations détaillées sur le site de la *Musical Society* : <http://users.ox.ac.uk/~ballmsoc/history.html>.

5 Meeùs, Nicolas. « Polyphonie, harmonie, tonalité ». In Nattiez, Jean-Jacques, dir., *Musiques – une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Tome II. Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 116-133.

6 Gide, André. *Romans et Récits*. Tome I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 171-172.

7 Cf. déjà l'*incipit* de *Crome Yellow* où la stérilité créatrice du personnage principal, le littérateur en herbe Denis, est illustrée par sa tentative de rendre les impressions suscitées par le paysage à travers une libre association de pensées par assonances qui n'est que du non-sens sur le plan sémantique.

8 Cf. l'entrée du *Grove Dictionary of Music and Musicians* : « Counterpoint is “the art of combining melodies”. Its name arose from the ancient system of notation by points or “pricks”. When one set of points was added to another, to signify the simultaneous performance of various melodies agreeing in harmony, it was called “point against point” – i.e. *contrapunctum* or counterpoint ». Nous traduisons : « Le contrepoint est “l'art de combiner des mélodies”. Son nom vint de l'ancien système de notation par points ou “piques”. Quand un jeu de point fut ajouté à un autre, cela était appelé “point contre point” – c.-à-d. *contrapunctum* ou contrepoint ».

(déchant⁹). Dès l'origine, le contrepoint a ainsi une connotation philosophique forte dans la mesure où le *punctus contra punctum* représente l'hétérogénéité tantôt conflictuelle tantôt harmonieuse des phénomènes multiples de notre monde sous un aspect à la fois visuel et sonore. Au fil des siècles, les voix de plus en plus multiples, différenciées et égalitaires de la polyphonie contrapuntique, qui se nourrissent à la fois des chants religieux et des chansons populaires, apparaissent comme des représentations d'une société de plus en plus différenciée et complexe à l'aube de l'époque moderne.

Chez Gide aussi bien que chez Huxley, le contrepoint est au cœur de leurs œuvres littéraires, critiques et autobiographiques. Ainsi pour Gide, c'est la répartition des éléments divergents et contradictoires de son moi aux voix multiples dans les personnages de ses romans qui lui permet de mieux se saisir et se comprendre. Comme il écrit dans une lettre à Roger Martin du Gard rajoutée à la première partie de *Si le grain ne meurt* :

Sans doute un besoin de mon esprit m'amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l'excès ; on ne dessine pas sans choisir ; mais le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman¹⁰.

Même les rapports entre les différents ouvrages formant le tout polyphone de son œuvre se laissent résumer sous le concept du *punctus contra punctum*. Ainsi qu'il le confie à Jean Amrouche au cours de leurs entretiens, l'émergence de chaque œuvre nouvelle est consubstantielle à l'œuvre précédente dont elle est « la contrepartie » ou « le contrepoids¹¹ ».

Quant à Aldous Huxley, le concept musical du contrepoint devient très vite sa métaphore préférée pour appréhender le monde contemporain aussi bien que son moi dans toutes leurs complexités changeantes au gré du temps. Placé au carrefour des modèles scientifiques et artistiques de l'appréhension du monde¹², Huxley est dès le début fasciné par la question de l'Un et du multiple et la relativité synchronique aussi bien que diachronique de toute vérité :

At the moment, it is worth remarking, there is no scheme that harmoniously reconciles all the facts even in the limited sphere of scientific investigation. What is sense in the sub-atomic universe is pure nonsense in the macroscopical world. In other words, logic compels us to draw one set of inferences from certain sense experiences and another irreconcilable set of inferences from certain other sense experiences¹³.

Cette pluralité contrapuntique, Huxley la trouve également au niveau psychologique. Préoccupé par la question de la continuité et discontinuité du moi, ce lecteur renseigné de William James et de Marcel Proust peut alors écrire :

My music, like that of every other living and conscious being, is a counterpoint, not a single melody, a succession of harmonies and discords. I am now one person and now another, "aussi différent de moi-même", in La Rochefoucauld's words, "que des autres". And I am always potentially and sometimes actually and consciously both at once. In spite or rather because of this (for every "in spite" is really a "because"), I have tried to pretend that I was superhumanly consistent, I have tried to force myself to be an embodiment of a principle, a walking system. But one can only become consistent by becoming petrified¹⁴.

9 Cf. le *Cours de composition musicale* d'après les classes données de 1897 à 1898 à la *Schola Cantorum* où Vincent d'Indy donne des exemples très pointus pour les formes primitives de polyphonie et explique à ses contemporains les fondements musicaux et philosophiques du contrepoint. D'Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. Livre premier. Paris : A. Durand et fils, 1912, p. 143-146.

10 Gide, André. *Souvenirs et voyages*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 267.

11 « Je l'ai dit dans je ne sais plus quelle préface ou quel écrit : "Je ne pus écrire *L'Immoraliste* que parce que je sentais se développer en contrepoids *La Porte étroite*" ; et je peux presque dire [...] que je ne parachevai les *Nourritures* que parce que *Saül* se préparait en moi, qui devait en être le contrepied, j'ai dit l'antidote ». Amrouche, Jean / Gide, André. « Entretiens ». In Marty, Eric. *André Gide – qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture, 1987, p. 182.

12 Ces deux modèles étaient représentés de façon très proéminente par son grand-père, compagnon de route de Charles Darwin, ainsi que sa tante, qui était la nièce du célèbre poète Matthew Arnold.

13 Huxley, Aldous. « One and many », in *Complete Essays*. Volume II. Chicago : Ivan R. Dee, 2000, p. 303. Nous traduisons : En ce moment, il est important de souligner qu'il n'y a pas de schéma susceptible de réconcilier tous les faits ne serait-ce que dans la sphère limitée des investigations scientifiques. Ce qui fait du sens dans l'univers subatomique est du pur non-sens dans le monde macroscopique. En d'autres mots, la logique nous contraint d'obtenir une série d'interférences de certaines expériences des sens et une autre, irréconciliable avec la première, de certaines expériences des sens différents.

14 Huxley, Aldous. « Pascal », in *ibid.*, p. 371. Nous traduisons : Ma musique, comme celle de tout autre être vivant et conscient, est un contre-

Plus encore que pour André Gide qui se servait du contrepoint comme métaphore aussi bien que comme procédé poétique, Huxley va faire du principe contrapuntique le fondement de sa conception du monde. Partant du genre de la fugue, apogée de la technique contrapuntique, Huxley approche chaque phénomène complexe en en distillant le « fugal pattern¹⁵. »

C'est que les structures sonnantes de la fugue rendent sensibles les phénomènes dialectiques les plus complexes. Dès sa première apparition, le thème principal d'une fugue est accompagné d'un contrepoint, d'un motif à caractère complémentaire ou opposé. Celui-ci apparaît d'abord comme contrepoids au thème principal, mais peut devenir à son tour thème principal au cours de la pièce. En même temps, le thème principal est lui aussi sujet à des variations, et ce dès la première exposition. Sa première apparition s'y fait dans la tonalité principale, ses répétitions consécutives dans les autres voix se font à la dominante et à la sous-dominante – ces changements impliquent souvent des modifications au niveau des intervalles. Au cours des différentes expositions qui composent une fugue, le thème principal et son contrepoint sont par la suite présentés sous tous leurs aspects possibles. Selon le degré de complexité de la fugue, on trouve non seulement un mais plusieurs thèmes avec leurs contrepoints respectifs de sorte que l'auditeur éprouve cette fameuse sensation d'une fuite – *fuga* –, les différentes voix porteuses de matériau thématiques se pourchassant les unes les autres. Cette impression est encore rehaussée par des astuces telles que la strette, à savoir un passage où les reprises du sujet sont de plus en plus rapprochées, de façon à ce que les différentes voix s'interrompent, semblent se couper la parole. C'est dans la coda finale que les thèmes sont tous reconduits vers la tonalité principale ce qui confère une impression d'achèvement et de complétude à la pièce.

Ainsi la fugue exemplifie des thématiques particulièrement chères à André Gide aussi bien qu'à Aldous Huxley : la complexité synchronique de tout phénomène aussi bien que le caractère éternellement changeant de toutes choses.

En même temps, la fugue sert de modèle pour la représentation artistique : car dans ses sons s'incarnent des structures logiques¹⁶ réalisant ainsi la synthèse entre sensation et réflexion, particulier et général.

Pratiques et critiques musicales

Si André Gide et Aldous Huxley peuvent s'inspirer des factures et genres de composition musicale, cette sensibilité est due à leur éducation qui comprenait des études de piano ainsi que quelques notions de base du solfège¹⁷. Cette première initiation au piano va de pair avec un goût précoce pour l'analyse et les structures qui culminera chez tous les deux dans une prédilection pour les formes polyphoniques anciennes – et aussi modernes dans le cas de Huxley – ainsi que dans un dégoût partagé pour les débordements expressifs des appareils orchestraux postromantiques – dont notamment les œuvres wagnériennes¹⁸.

point, une succession d'harmonies et de dissonances et non pas une simple mélodie. Tantôt je suis une personne tantôt une autre, « aussi différent de moi-même », avec les mots de La Rochefoucauld, « que des autres ». Et je suis toujours potentiellement et parfois même actuellement et consciemment les deux en même temps. Malgré ou plutôt à cause de cela (puisque tout « quoique » est en vérité un « parce que »), j'ai essayé de prétendre que j'étais surhumainement consistant et j'ai essayé de me forcer d'être l'incarnation d'un principe, un système ambulant. Mais l'on ne peut devenir consistant qu'en se figeant.

15 Cf. l'introduction de Robert S. Baker au deuxième tome des essais complets d'Aldous Huxley. Huxley, Aldous. *Complete Essays*. Volume II, *op. cit.*, p. xv.

16 Cette réflexion sur le particulier et le général, qui traverse tout l'œuvre gidien, se trouve condensée dans les paroles de l'écrivain Édouard des *Faux-Monnayeurs* : « Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général ». Gide, André. *Romans et récits*. Tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 312.

17 Pour Gide, cette éducation au piano est bien documentée par ses propres écrits autobiographiques aussi bien que par la critique. Cf. notamment Sistig, Joachim. *André Gide-Die Rolle der Musik in Leben und Werk*. Essen : Die blaue Eule, 1994. Quant à Huxley, nous nous basons sur le livre de Jean-Louis Cupers, *Aldous Huxley et la musique – à la manière de Jean-Sébastien*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1985 – ainsi que sur la biographie de Sybille Bedford – *Aldous Huxley. A Biography* [1972], Chicago : Ivan R. Dee, 2002.

18 Cf. la fameuse réponse de Gide à l'enquête du *Berliner Tageblatt* – figurant dans l'entrée du *Journal* du 25 janvier 1908 : « J'ai la personne et l'œuvre de Wagner en horreur ; mon aversion passionnée n'a fait que croître depuis mon enfance. Ce prodigieux génie n'exalte pas tant qu'il n'écrase ». Quant à Huxley, il trouve des mots encore plus sévères – et ce pourtant pour le *Parsifal*, considéré comme aboutissement de l'art wagnérien : « Dans l'œuvre de Wagner, on ne saurait trouver de la musique exprimant le sublime et la beauté véritables de la religion. On aurait pu l'entendre l'après-midi du Vendredi Saint à la Royal Albert Hall – dans le *Messie* d'Haendel. [...] Mais non pas dans *Parsifal*. Dans cette œuvre, l'on entend l'équivalent musical de la Sainte Thérèse sensuellement mystique du Bernin dont l'effigie en pâmoison surprend, réjouit et dégoûte tous ceux qui entrent dans l'église Santa Maria della Vittoria à Rome ». « The music that expresses the real sublimity and beauty of religion is not to be found in Wagner. One could have heard it on Good Friday afternoon at the Albert Hall – in Handel's *Messiah*. [...] But in *Parsifal*, no. One hears there the musical equivalent of that sensually

Huxley, qui déplore ne pas avoir reçu une formation approfondie de pianiste, aiguisera son sens musical pendant son temps à Oxford, puis au fil des critiques qu'il rédige pour la gazette de Westminster de 1892 à 1893. Cette activité de critique se prolonge également à l'intérieur de ses ouvrages littéraires, où on rencontre des descriptions saisissantes et novatrices de l'exécution de pièces musicales, qui sont placées à des endroits charnières de l'intrigue. Il en est de même pour ses essais critiques et philosophiques où Huxley recourt toujours aux références musicales pour illustrer des pensées particulièrement complexes.

Quant à Gide, il conçoit très jeune le projet d'un livre consacré à Schumann et Chopin¹⁹, les deux compositeurs qui sont omniprésents dans *Les Cahiers d'André Walter*. Même si les références directes aux œuvres et factures musicales se font de plus en plus rares dans les œuvres suivantes, l'ensemble de ses soties et satires s'inspire clairement des différentes factures polyphoniques qu'il étudie au piano avec les pièces de Bach, Beethoven et notamment de Chopin. C'est au dernier qu'il consacre en 1929 un volume de notes critiques représentant la somme de ses réflexions sur le fait musical – ses *Notes sur Chopin*. Contrairement à Huxley, qui se place très jeune du côté de la critique, pour Gide, c'est avant tout la pratique du piano qui inspire son écriture. Dès sa prime jeunesse jusqu'à un âge avancé, son *Journal* retrace l'influence de cette approche pratique du fait musical. Si Gide continue de pratiquer de façon aussi enthousiaste qu'irrégulière le piano, il est cependant loin d'être le pianiste accompli qu'il voulait savoir être retenu pour son auto-mythologie²⁰. Il n'empêche que ce soient justement ses limites en tant que pianiste qui aiguisent sa sensibilité pour la musique pianistique dans son approche critique et le poussent à chercher des voies pour transposer dans son art littéraire les éléments musicaux qui lui sont chers²¹.

Gide au piano

La description de sa première leçon avec Marc de la Nux, son maître vénéré, que Gide nous livre dans *Si le grain ne meurt*, cristallise ce processus d'apprentissage où la préformation de l'ouïe est inséparable de l'émergence des éléments fondamentaux d'une poétique originale :

De la Nux s'y prit si bien qu'en quelques semaines j'avais retenu plusieurs fugues de Bach sans seulement avoir ouvert le cahier ; et je me souviens de ma surprise en retrouvant, écrite en ut dièse, celle que je croyais jouer en ré bémol.

Avec lui tout s'animait, tout s'éclairait, tout répondait à l'exigence des nécessités harmoniques, se décomposait et se recomposait subtilement ; je comprenais. C'est avec un pareil transport, j'imagine, que les apôtres sentirent descendre sur eux le Saint-Esprit. Il me semblait que je n'avais fait jusqu'à présent que répéter sans les vraiment entendre les sons d'une langue divine, que tout à coup je devenais apte à parler. Chaque note prenait sa signification particulière, se faisait mot²².

Comme on peut constater au gré des références religieuses, le contrepoint bachien et son interprétation par la figure prophétique de Marc de la Nux est beaucoup plus qu'un apprentissage technique ou intellectuel. Au-delà de l'équilibre précaire et précieux du particulier et du général, c'est le miracle de l'incarnation de l'esprit en une forme sensible. Véritable communion par l'esprit et la chair, la fugue bachienne, dont notamment *L'Art de la fugue*²³, demystical St. Theresa of Bernini, whose swooning effigy amazes, delights and disgusts all those who enter the church of Santa Maria della Vittoria in Rome ». Huxley, Aldous. « Some Easter music », in *Complete Essays*. Volume I. Chicago : Ivan R. Dee, 2000, p. 241.

19 « Mes «Notes sur Chopin», je les annonçais déjà en 1892, il y a bien quarante ans de cela. Il est vrai que j'annonçais alors «Notes sur Schumann et Chopin» ». Gide, André. *Notes sur Chopin*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 39.

20 Une lecture attentive du *Journal* de l'auteur ainsi que de sa correspondance – dont notamment celle avec sa mère et ses amis de jeunesse – révèle une pratique très irrégulière du piano rythmée par quelques rares excès de 6 à 7h d'affilée qui se font dans un débordement sentimental plutôt que dans un état d'esprit ordonné, propice au travail. Si on prend également en compte que Gide avait commencé extrêmement tard à pratiquer le piano de façon plus sérieuse et qu'il se plaint fréquemment de douleurs dans les mains, qui pour tout musicien sont signes d'une mauvaise technique voire d'un grand manque de pratique, on peut en conclure que sa soi-disante timidité de se produire en public ainsi que sa haine des virtuoses ont comme base bien simple et réelle un manque de maîtrise technique et de moyens pianistiques en général.

21 Comme Peter Schnyder le formule si bien dans son article consacré à Gide et la musique dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Le temps aidant, on saisit mieux ce lien entre *l'écriture* et le *piano* dont le point de fuite reste une perfection idéale, inaccessible, qui peut se comprendre aussi comme un désir de l'œuvre ». Schnyder, Peter. « Gide et la musique dans *Les Faux-Monnayeurs* ». In Lestringant, Frank, dir. *Lectures des Faux-monnayeurs*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 130.

22 Gide, André. *Souvenirs et voyages*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 237.

23 Si la leçon avec Marc de la Nux part d'une fugue du *Clavier bien tempéré*, le *Journal* contient de plus en plus d'allusions à *l'Art de la fugue*, dont notamment ces deux entrées du 1^{er} et du 7 décembre 1921 qui font ressortir deux côtés très différents de l'œuvre bachienne dans son importance pour la poétique gidienne : « ce qui me satisfait le plus aujourd'hui, c'est Bach, et peut-être surtout son *Kunst der Fuge*, dont je ne puis me lasser. Cela n'a presque plus rien d'humain, et ce n'est plus le sentiment ou la passion qu'il éveille, mais l'adoration. Quel calme ! Quelle acceptation de tout ce qui est supérieur

vient alors l'inspiration pour une écriture capable à la fois d'expliquer et de faire ressentir une idée, de lui donner vie et de la transmettre comme mot vivant au lecteur.

Dès sa première jeunesse, Gide avait été hanté par la contradiction entre vie et forme, incarnation et abstraction. Déjà en 1888 il écrit dans son *Journal* : « Que de choses pourtant bouillonnent en moi, qui ne demandent qu'à se cristalliser sur le papier. J'ai peur ! j'ai peur en la fixant de flétrir la frêle et fuyante idée, de lui donner la rigidité de la mort, comme à ces papillons dont on étend les ailes sur le bois et qui ne sont beaux que lorsqu'ils volent²⁴ ». Presque trente ans plus tard, dans les *Faux-Monnayeurs*, c'est le modèle de la fugue que Gide reprend pour surmonter ce paradoxe du papillon qui figure de façon thématique dans la troisième partie du roman. Confrontés aux vers de La Fontaine exemplifiant l'inconstance du papillon²⁵, Olivier et Bernard livrent des interprétations diamétralement opposées. Ainsi Olivier, sous l'emprise de Passavant, y voit-il dans le butinage le modèle d'une vie remplie de sensations éphémères plaisantes qu'une étude plus profonde aboutissant à une forme rigide ne pourrait que détruire²⁶. Bernard, au contraire, ne voit de valeur que dans la profondeur et la rigueur²⁷. Mais, planant au-dessus de ses personnages, Gide travaille à sa propre solution au paradoxe du papillon. Révélant la polyphonie de chaque personnage où tantôt l'une, tantôt l'autre voix l'emporte, Gide tente de recréer la multitude fuyante de la vie humaine dans la forme intemporelle et souple du contrepoint.

Aldous Huxley critique musical

Pour ce qui est d'Aldous Huxley, ses débuts littéraires coïncident avec l'approfondissement de ses connaissances musicales en tant que journaliste pour la *Weekly Westminster Gazette*. La musique polyphonique ancienne et contemporaine y joue un rôle-clé. Déjà son deuxième article « Busoni, Dr. Burney, and Others²⁸ », consacré à la *Fantasia Contrappuntistica* de Busoni, esquisse une vision dialectique de l'évolution de la musique occidentale, qui aboutit à une revalorisation du contrepoint. Ainsi la musique d'un C. Ph. E. Bach, dont le critique Dr. Burney avait loué l'inventivité mélodique, peut être considérée comme simplification nécessaire et inévitable de l'écriture contrapuntique complexe de son père. Mais les contrapuntistes contemporains de Huxley représentent à leur tour un retour nécessaire et inévitable aux voix claires et distinctes du contrepoint en tant que réaction contre le coloriage et le fondu harmonique du romantisme²⁹. Cette position est développée encore plus en détail dans l'article « Mr. Lawrence's Marchioness » du premier juillet 1922. Partant d'un personnage tiré des œuvres de son ami D.H. Lawrence, qui ne peut écouter plusieurs notes jouées simultanément sans se sentir mal, Huxley formule une critique virulente du postromantisme avec ses exagérations et débordements harmoniques. Aux « great masses of coloured sound », il oppose le besoin naissant d'une austérité polyphonique et d'une pureté mélodique inspirée des chansons populaires :

à l'homme ! Quel dédain de la chair ! Quelle paix ! ». Et, une semaine plus tard : Chaque soir je me replonge, une demi-heure durant, dans le *Kunst der Fuge*. Rien de ce que j'en ai dit l'autre jour ne me paraît plus bien exact. Non, l'on ne sent plus là, souvent, ni sérénité ni beauté ; mais tourment d'esprit et volonté de plier des formes, rigides comme des lois et inhumainement inflexibles. C'est le triomphe de l'esprit sur le chiffre ; et, avant le triomphe, la lutte. Et, tout en se soumettant à la contrainte, tout ce qui se peut encore, à travers elle, en dépit d'elle, ou grâce à elle, de jeu, d'émotion, de tendresse, et, somme toute, d'harmonie ».

24 Gide, André. *Journal 1887-1925*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 13. Il est intéressant de noter que cette entrée est suivie d'une de ses premières réflexions sur la musique consignées dans son *Journal*...

25 « Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles / À qui le bon Platon compare nos merveilles, / Je suis chose légère et vole à tout sujet, / Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet ». Cité d'après Gide, André. *Romans et récits*. Tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 368.

26 *Ibidem*.

27 *Ibid.*, p. 369.

28 Publié pour la première fois le 25 février 1922. Nous citons d'après la réédition dans Huxley, Aldous. *Complete Essays*, Volume I, *op. cit.*, p. 229-230.

29 *Ibidem* : « In Doctor Burney's day, the development of expressive melody had been the result of a reaction against the over-elaborate pattern and surface texture of contrapuntal music. This time the revolt was against the rich romantic development of perpendicular harmony, which was threatening to blot out the clear lines of melody in a welter of mere color. The revolt against nineteenth-century romantic coloring has assumed several forms; there has been the naïvist revolt towards folk-song [...] and finally, the revolt of such contrapuntists as Van Dieren and, in this *Fantasia*, Busoni ». Nous traduisons : « À l'époque du docteur Burney [le critique musical dont Huxley fait la critique dans cet article], le développement de la mélodie expressive avait été le résultat d'une réaction contre les schémas trop élaborés ainsi que la texture en surface de la musique contrapuntique. Cette fois-ci, on se révoltait contre le développement romantique riche en harmonies perpendiculaires, qui menaçait d'effacer les lignes claires de la mélodie et de les fondre en une simple potée de couleurs. La révolte contre le coloriage romantique dix-neuviémiste a pris plusieurs formes : il y a eu la révolte naïviste reconduisant à la chanson populaire [...] et, en fin de compte, la révolte de contrapuntistes à l'instar de Van Dieren et, dans cette *Fantasia*, Busoni ».

We pine for the austere complexities of pure polyphony. An exclusive diet of nineteenth-century music is unhealthy in the long run. The best remedy for the qualms from which the poor Marchesa suffered is an occasional dose of folk-song and pure melody and a regular course of sixteenth-century choral music and eighteenth-century counterpoint³⁰.

Il s'ensuit une description détaillée des pièces de polyphonie vocale entendues au concert. L'emphase y est placée sur la variation et la richesse mélodique rendues possibles par l'indépendance des voix aussi bien que sur l'idéal d'un juste milieu entre émotivité et plaisirs d'ordre structurel et intellectuel (« The five or six parts slide over and through and across one another, each apparently aware only of its own rich variations of rhythm and changing phrases of melody, and together creating, almost accidentally, a harmony that is moving and expressive without being deliberately emotional³¹. »)

Cette description semble résumer les principes esthétiques qui sous-tendent les romans publiés et encore à venir³² de l'auteur lui-même. Ainsi le premier grand « moment musical » de *Point Counter Point*, une exécution de la suite en si mineur pour orchestre BWV 1067 de Jean-Sébastien Bach dans l'hôtel particulier des Tantamount, consiste en une variation plus élaborée et imagée de la description précédente :

In the opening largo John Sebastian had, with the help of Pongileoni's snout and the air column, made a statement : There are grand kings in the world, noble things; there are men born kingly ; there are real conquerors, intrinsic lords of the earth. But of an earth that is, oh ! Complex and multitudinous, he had gone on to reflect in the fugal allegro. You seem to have found the truth; clear, definite, unmistakable, it is announced by the violins; you have it, you triumphantly hold it. But it slips out of your grasp to present itself in a new aspect among the cellos and yet again in terms of Pongileoni's vibrating air column. The parts live their separate lives; they touch, their paths cross, they combine for a moment to create a seemingly final and perfected harmony, only to break apart again. Each is always alone and separate and individual³³.

Cette scène chez les Tantamount qui se cristallise dans les chapitres 2 à 5 autour de l'exécution de la suite de Bach rassemble pour la première fois l'ensemble des personnages principaux, qui sont introduits d'une manière inventive : en décrivant la pièce musicale en focalisation interne, depuis la multitude des points de vue – ou plutôt d'ouïe – incarnées par les personnages, Huxley fait de la polyphonie musicale la mise en abyme du processus même de l'écriture.

Voyons maintenant quel profit André Gide et Aldous Huxley tirent de leur familiarité avec les concepts musicaux de la polyphonie, du contrepoint et de la fugue pour la rédaction de leurs ouvrages respectifs : *Les Faux-Monnayeurs* de 1925 et *Point Counter Point* de 1928. Malgré sa grande aversion pour André Gide qu'il avait rencontré pour la première fois en Angleterre en 1918³⁴, Aldous Huxley, très féru de littérature française, avait

30 *Ibid.*, p. 259. Nous traduisons : Nous nous languissons de la complexité austère de la polyphonie pure. Un régime exclusivement composé de musiques du dix-neuvième siècle est à la longue malsain. Le meilleur remède aux malaises de la marquise est une dose occasionnelle de chansons populaires et de mélodies pures ainsi qu'un plat régulier de musique chorale du XVI^e siècle et de musique contrapuntique du XVIII^e siècle.

31 *Ibid.*, p. 260. Nous traduisons : Les cinq ou six parties glissent les unes sur les autres, se pénètrent et s'entrecroisent. Chacune semblant consciente uniquement de ses propres variations riches en rythmes et en phrases mélodiques changeantes, et toutes ensemble créant, presque accidentellement, une harmonie qui est émouvante et expressive sans être délibérément émotionnelle. Voir aussi plus loin : « The absolute flexibility of the polyphonic music, the absence of dominating and recurrent themes, make it peculiarly suitable for this close analysis and full exposition of emotion. It seems to me no exaggeration to say, that words have never been set so well as they were by the great masters of sixteenth-century music ». Nous traduisons : « La flexibilité absolue de la musique polyphonique, l'absence de thèmes dominants et récurrents, la rendent particulièrement apte à cette analyse poussée et cette exposition complète des émotions. Il ne semble pas exagéré de dire que des mots n'ont jamais été mis en musique aussi bien que par les grands maîtres du XVI^e siècle ».

32 En 1922, Huxley vient de sortir son premier roman *Crome Yellow* (1921) et est en instance de publier *Antic Hay* (1923). Ces deux romans montrent déjà l'effort vers une écriture contrapuntique moderne qui mêle la polyphonie des positions idéologiques incarnées par les personnages avec le développement thématique du roman de formation.

33 Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. Londres : Vintage books, 2004, p. 30. Nous traduisons : Dans le Largo d'ouverture, Jean Sébastien avait donné, avec l'aide du museau de Pongileoni [le joueur de flûte] et de sa colonne d'air, une profession de foi : dans ce monde, il y a des rois grandioses et des choses nobles ; de vrais conquérants, souverains intrinsèques de la terre. Mais d'une terre qui est, oh ! complexe et multiple ainsi qu'il avait continué de méditer dans l'allegro fugué. On semble avoir trouvé la vérité ; claire, définitive, nette, elle est annoncée par les violons ; on la détient, on la tient triomphalement. Mais elle nous glisse entre les doigts pour se présenter sous un aspect nouveau parmi les violoncelles et encore une fois dans les termes de la colonne d'air vibrante de Pongileoni. Les parties vivent leurs vies séparément ; elles se touchent, leurs chemins se croisent, ils se mélangent pour un moment afin de créer une harmonie fallacieusement finale et parfaite, seulement pour se séparer de nouveau. Chacune est toujours seule, distincte et individuelle.

34 « The only thing which brightens the general darkness is the Russian Ballet, which is pure beauty, like a glimpse into another world. We – Ottoline, Julian [Morrell], Brett, [Mark] Gertler and I – had a great evening of it the other day: almost everybody in London was there, and we all went round to the back afterwards to see [Lydia] Lopokova the première danseuse, who is ravishing – finding there no less a person than André Gide, who

lu *Les Faux-Monnayeurs* dès 1927³⁵, au moment où il s'était déjà attelé à la rédaction d'un « roman ambitieux³⁶ » qui serait publié en 1928 sous le titre *Point Counter Point*. Si Huxley apprécie peu les ouvrages gidiens et goûte les *Faux-Monnayeurs* pour des raisons que l'auteur n'aurait certainement pas approuvés³⁷, Gide va encore plus loin dans la critique de l'œuvre contrapuntique de son confrère qu'il désigne à maintes reprises comme illisible, ennuyeux et insignifiant³⁸. Si l'orientation sexuelle est pour beaucoup dans les différends qui opposent les deux auteurs, il y a également une différence d'ordre poétologique qui les oppose à un niveau fondamental et qui se cristallise justement dans leurs ouvrages contrapuntiques respectifs.

Punctus contra punctum – Les Faux-Monnayeurs et Point Counter Point

La fugue comme référence explicite et modèle structurant

Dès les premiers essais d'écriture consignés dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide envisage toujours cette œuvre naissante comme conflit et synthèse d'une multitude de faits contraires dans le style contrapuntique³⁹. Si les paires d'oppositions retenues dans le *Journal* renvoient déjà au principe du *punctus contra punctum*, Gide renforce ce lien générique par une référence explicite dans le troisième chapitre de la deuxième partie des *Faux-Monnayeurs*. Rompu dès sa jeunesse aux jeux de – fausses – pistes avec le lecteur ainsi que les acteurs du champ littéraire, l'auteur nous fait dire par le biais du romancier Édouard, à la fois son double et son repoussoir : « 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 littérature⁴⁰... ». À la fois rapprochement par l'intentionnalité professée et détachement par le vague de l'objectif à atteindre, cette référence au genre musical de la fugue semble peu fructueuse. Et quand Édouard parle de « cette formidable érosion des contours⁴¹ », idéal esthétique de son roman à venir, ce modèle se situe aux antipodes de la fugue, qui, comme on l'avait vu ci-dessus, est un genre caractérisé par l'articulation précise de ses différentes voix.

looks like a baboon with the voice, manners and education of Bloomsbury in French ». Huxley, Aldous. Lettre à Juliette Baillot du 14 septembre 1918. In Huxley, Aldous. *Letters of Aldous Huxley*. Londres : Chatto & Windus, 1969. Nous traduisons : « La seule chose qui illumine l'obscurité générale est les Ballets russes, qui sont de la beauté à l'état pur, comme la vision fugace d'un autre monde. Nous – Ottoline, Julian, Brett, Gertler et moi – y avons passé une soirée formidable l'autre jour : presque tout Londres y était et après, nous sommes tous allés en coulisses pour voir la Lopkova, la première danseuse, qui est ravissante – trouvant là personne d'autre qu'André Gide, qui ressemble à un babouin ayant la voix, les manières et l'éducation de quelqu'un de Bloomsbury, mais en français ».

35 Cf. la lettre à Robert Nichols du 18 janvier 1927, *ibid.*

36 Lettre au père du 21 octobre 1926, *ibid.* : « I am very busy preparing for and doing bits of an ambitious novel, the aim of which will be to show a piece of life, not only from a good many individual points of view, but also under its various aspects such as scientific, emotional, economic, political, aesthetic, etc. » Nous traduisons : « Je suis très occupé à préparer et écrire des bribes d'un roman ambitieux dont le but sera de montrer une tranche de vie, non seulement d'un bon nombre de points de vue individuels, mais aussi sous ses aspects variés tels que scientifique, émotionnel, économique, politique, esthétique, etc. ».

37 « The only good book he has written is the last, les *Faux-Monnayeurs*, which is very interesting and in its way very good. It is good, I think, because it is the first book in which Gide has ventured to talk about the one thing in the world that really interests him – sentimental sodomy. [...] Hitherto Gide could never harness the springs of his instinctive energy to the doing of literary work; his books were all apart from the main current of his life. Now, circumstances have permitted him to use that current; for the first time, the literary mill wheel really turns. The result is admirable ». Lettre à Robert Nichols du 18 janvier 1927, *ibid.* Nous traduisons : « Le seul bon livre qu'il ait écrit est le dernier, *Les Faux-Monnayeurs*, qui est très intéressant et très bon dans son genre. Il est bon, je trouve, parce que c'est le premier livre où Gide ait entrepris de parler de la seule chose au monde qui l'intéresse vraiment – la sodomie sentimentale. [...] Jusqu'à présent, Gide ne pouvait jamais canaliser l'élan de son énergie instinctive dans ses créations littéraires ; ses livres étaient loin du cours principal de sa vie. Maintenant, les circonstances lui ont permis d'utiliser ce courant ; pour la première fois, la roue du moulin littéraire tourne pour de vrai. Le résultat est admirable ».

38 Cf. notamment l'entrée dans son *Journal* du 19 mars 1931 : « Pour la troisième fois (je crois même : la quatrième) je prends un grand élan pour me lancer dans le *Contrepoint* de Huxley, car on m'a dit qu'il faut savoir dépasser le début. Mais que penser d'un livre dont je lis attentivement les soixante-dix premières pages sans y pouvoir trouver un trait un peu fermement dessiné, une pensée, une émotion ou une sensation personnelle, le moindre appât pour le cœur ou l'esprit, qui m'invite à continuer ? Poussé jusqu'à la page 115, à grand effort. Illisible. J'ai pourtant du cran, pour les lectures. J'en suis à ne point comprendre qu'il y ait eu des gens pour continuer ».

39 « Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif allegro. / Je crois qu'il y a matière à deux livres et je commence ce carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalité trop différente ». Gide, André. *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 13-14.

40 Gide, André. *Romans et récits*. Tome II, *op. cit.*, p. 315.

41 *Ibid.*, p. 311.

La référence extrêmement floue de l'écrivain Édouard trouve son antipode dans les propos du vieux professeur de piano La Pérouse, double grotesque et pitoyable de Marc de la Nux. Confronté à un monde de plus en plus hétérogène et changeant, le vieil homme rêve d'un accord harmonieux parfait et immuable.

Avez-vous remarqué, que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ?

- Précisément, ripostai-je ; tout doit enfin se rendre et se réduire à l'harmonie.

- À l'harmonie ! répéta-t-il en haussant les épaules. Je ne vois là qu'une accoutumance au mal, au péché. La sensibilité s'émousse ; la pureté se ternit ; les réactions se font moins vives ; on tolère, on accepte... [...]

« Vous ne prétendez pourtant pas de restreindre la musique à la seule expression de la sérénité ? Dans ce cas, un seul accord suffirait : un accord parfait continu ».

Il me prit les deux mains et, comme en extase, le regard perdu dans une adoration, répéta plusieurs fois : « Un accord parfait continu ; oui, c'est cela : un accord parfait continu... Mais tout notre univers est en proie à la discordance », a-t-il ajouté tristement. Je pris congé de lui. Il m'accompagna jusqu'à la porte et, m'embrassant, murmura encore : « Ah ! comme il faut attendre pour la résolution de l'accord⁴² ! ».

L'idéal de pureté du vieux La Pérouse se présente aussi stérile que l'indécision et le flou qui habitent Édouard. Rappelons que « l'accord parfait » est également la métaphore sous laquelle Gide résume et rejette la stérilité de l'esthétique symboliste dans son *Traité du Narcisse* de 1891 en lui opposant la dissonance comme expression de la vraie vie – voir ci-dessus.

Ainsi c'est dans la dialectique des deux positions contrapuntiques, incarnées par les deux personnages du roman, que l'œuvre de Gide va tenter de trouver sa vérité. Car si la référence formelle au genre de la fugue ne sera pas d'une grande utilité pour l'analyse des *Faux-Monnayeurs*⁴³, c'est l'esprit même du contrepoint qui habite l'ouvrage et trouve ainsi une expression littéraire. S'inspirant de l'*Art de la fugue* BWV 1080 dont le thème principal – BACH⁴⁴ – est justement son créateur⁴⁵, Gide répartit les différentes parties de lui-même dans les différents personnages du roman tel le compositeur les thèmes différents dans les voix de son œuvre. Si les trois parties des *Faux-Monnayeurs*, divisées de façon symétrique en 13, 7 et à nouveau 13 chapitres, ne comportent qu'une très vague ressemblance structurelle avec une fugue à deux expositions séparées d'un interlude c'est dans le jeu avec les différents niveaux de réalité et de vérité que Gide transpose l'esprit contrapuntique dans le roman. Ainsi l'imbrication de pages du journal de l'écrivain Édouard aussi bien que les interventions très explicites du narrateur omniscient – notamment « le narrateur juge ses personnages » – rajoutent deux niveaux supplémentaires à la réalité fictionnelle qui sont à leur tour dépassées par le *Journal des Faux-Monnayeurs* que l'auteur veut consubstantiel de son œuvre. Ainsi les plans ontologiques se télescopent à l'infini de façon à ce que le lecteur ait – et ce malgré la simplicité structurelle du roman –, l'impression d'une réalité éminemment centrifuge.

Ce télescopage des niveaux ontologiques se prolonge également à l'intérieur du roman. Tout d'abord la métaphore même du faux-monnayage. Contrairement au son harmonieux et entier de l'homme probe, le menteur et notamment l'homme de mauvaise foi emploient des mots sonnante creux ou faux. Ainsi Gide réussit par endroits d'exemplifier ce faux-monnayage moral en faisant circuler des mots et des idées d'une personne à une autre, dans des contextes d'énonciation différents où ils sont tantôt en accord tantôt en désaccord avec l'état du personnage. C'est cette polyphonie du langage gidien qu'on examinera dans les chapitres suivants.

42 *Ibid.*, p. 297-298.

43 L'organiste Jean Guillou, fort de ses expériences de titulaire des Grandes-Orgues de Saint-Eustache à Paris, a consacré quelques pages intéressantes aux modèles musicaux incorporés dans *Les Faux-Monnayeurs*. Dès le début, sa *Lecture musicale des Faux-Monnayeurs d'André Gide* se démarque vigoureusement du langage imprécis des critiques littéraires pour appliquer ensuite les catégories de l'analyse musicale à chaque chapitre du roman où il découvre en effet maintes fugues, suites, canons, contresujets etc. Malgré le nombre de pistes hautement intéressantes qui permettent de saisir en un concept musical la facture de tout un chapitre, l'analyse ne peut être jugée pertinente pour la critique littéraire. Car si on peut arguer que Gide subissait consciemment et inconsciemment l'influence d'un bon nombre de pièces musicales, il reste plus que douteux qu'il ait intentionnellement calqué de près son écriture sur des modèles musicaux très précis. Cf. Guillou, Jean. « Lecture musicale des *Faux-Monnayeurs* », *Constellations musicales – de l'essence de la musique*, 2007, n° 22, p. 105-115.

44 En notation allemande, les quatre lettres formant le nom du compositeur correspondent à la suite de quatre notes si bémol, la, do, si.

45 La grande différence entre le compositeur et l'écrivain consiste cependant dans l'effacement du premier dans une œuvre qu'il voue à la gloire de Dieu et à l'élévation de son art ; en tirant de son nom la substance thématique de *L'Art de la Fugue*, Bach accomplit ainsi un geste créateur d'une humilité absolue. Il en est tout le contraire chez Gide, où c'est l'auteur égotiste même qui est le point focal d'une œuvre qui part de et sert à la découverte de lui-même.

Venons maintenant à *Point Counter Point* d'Aldous Huxley dont les 37 chapitres réalisent exactement la promesse du titre. Ainsi, ce roman n'est rien d'autre que la tentative de mettre *punctus contra punctum* tous les milieux sociaux et les idéologies de son époque tout en s'attaquant, à travers l'exemplification de ce contrepoint idéologique dans l'écriture, aux principes mêmes de la représentation artistique et de ses relations contrapuntiques complexes avec la vie naturelle et sociale. Loin de tenter un pastiche de la forme fugue ou une musicalisation du langage littéraire au détriment de la précision sémantique, Huxley développe ainsi une écriture d'une complexité inouïe qui réalise le paradoxe d'une simultanéité de plusieurs thèmes qui semblait toujours réservée à l'art musical.

Contrairement au roman de Gide, la musique n'est pas seulement un modèle d'écriture mais devient elle-même objet de la représentation littéraire. Ainsi le contrepoint est exemplifié dans un jeu complexe de miroirs qui fait ressortir des phénomènes de co-médialité entre les arts aussi bien que le hiatus entre vie et idéal artistique. Le roman de Huxley comporte en effet trois références musicales importantes pour la structuration du récit.

Tout d'abord, la soirée mondaine chez les Tantamount, où la description de la suite pour orchestre en si mineur de Bach se fait en focalisation interne depuis une multitude de points de vue – voire d'écoute, introduisant ainsi à la fois la polyphonie des personnages et des idées qu'ils incarnent tout en exhibant un premier exemple d'organisation éminemment contrapuntique du texte littéraire. Au dernier chapitre du roman, c'est le quatrième mouvement du quatuor op. 132 de Beethoven, « contrepoint des sérénités », qui structure et informe le récit.

Au chapitre vingt-deux de *Point Counter Point*, placé stratégiquement au milieu des deux grandes épiphanies musicales (Bach et Beethoven), qui ouvrent et ferment le roman, Huxley place lui aussi un extrait du journal de l'écrivain Philip Quarles. Contrairement aux allusions vagues d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, Philip Quarles se réfère explicitement et de façon très précise aux œuvres de Beethoven comme modèle pour un renouveau de l'écriture :

The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. (*Pleuvent les baisers des asters taciturnes*. Mere glossolalia.) But on a large scale, in the construction. Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions. (Majesty alternating with a joke, for example, in the first movement of the B flat major quartet. Comedy suddenly hinting at prodigious and tragic solemnities in the scherzo of the C sharp minor quartet.) More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. A theme is stated, then developed pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different. In sets of variations the process is carried a step further. Those incredible Diabelli Variations, for example. The whole range of thought and feeling, yet all in organic relation to a ridiculous little waltz tune. Get this into a novel. How? The abrupt transitions are easy enough. All you need is a sufficiency of characters and parallel, contrapuntal plots. While Jones is murdering his wife, Smith is wheeling the perambulator in the park. You alternate themes. More interesting, the modulations and variations are also more difficult. A novelist modulates by reduplicating situations and characters. He shows several people falling in love, or dying, or praying in different ways – dissimilars solving the same problem⁴⁶.

Ce modèle des « dissemblables résolvant le même problème » au premier chapitre peut être observé dans tous les chapitres du roman. De la fuite de Walter, qui laisse derrière lui sa maîtresse enfermée, à la juxtaposition finale si déchirante du désespoir de Spandrell ... la gaieté pleine de mauvaise foi de Burlap, chaque chapitre présente au moins deux positions contrapuntiques. Les grandes scènes de conversation, dont on étudiera de près un exemple dans notre dernière partie, comportent une multitude de voix différentes, qui abordent les mêmes idées avec non seulement leurs opinions mais aussi leurs idiolectes et particularités phonétiques⁴⁷. Avec cette attention méticuleuse accordée à toutes les nuances sémantiques et sonores du langage, Huxley va beaucoup plus loin que Gide dans le degré d'incarnation de ses personnages, accusant ainsi l'influence de la polyphonie vocale.

46 Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, op. cit., p. 384-385. Nous traduisons : La musicalisation de la fiction. Non pas à la façon des symbolistes, en subordonnant le sens au son. (*Pleuvent les baisers des asters taciturnes*. C'est seulement de la glossolalie.) Mais à une grande échelle, dans la construction. Il faut méditer sur Beethoven. Les changements d'humeur, les transitions abruptes. (Le majestueux alternant avec le facétieux, par exemple, dans le premier mouvement du quatuor en si bémol majeur. Le comique faisant soudain allusion à des solennités prodigieuses et tragiques dans le scherzo du quatuor en do dièse mineur.) Encore plus intéressantes sont les modulations, non seulement d'une tonalité dans une autre, mais d'humeur en humeur. Un thème est énoncé, puis développé et poussé hors de sa forme, imperceptiblement déformé jusqu'à ce que, quoique toujours reconnaissable comme lui-même, il soit devenu très différent. Dans une suite de variations, ce processus va encore plus loin. Ces incroyables variations Diabelli par exemple. Toute la gamme des pensées et sensations, mais tout cela en un rapport organique avec une petite mélodie de valse parfaitement ridicule. Mettre cela dans un roman. Comment? Les transitions abruptes sont assez faciles. Tout ce dont on a besoin est suffisamment de personnages ainsi que des intrigues parallèles, contrapuntiques. Pendant que Jones est en train de tuer sa femme, Smith pousse son déambulateur à travers le parc. On alterne les thèmes. Les modulations et variations sont plus difficiles. Un romancier module en reproduisant des situations et des personnages. Il montre plusieurs personnes qui tombent amoureuses, qui meurent ou qui prient de façon chaque fois différente – dissemblables résolvant le même problème.

47 Notamment les syllabes traînantes de M. Quarles qui illustrent, par le trop grand souci du personnage de souligner phonétiquement son

Après ce premier aperçu des références musicales explicites ainsi que des caractéristiques structurelles, nous pouvons affirmer que l'écriture contrapuntique dans *Les Faux-Monnayeurs* comme dans *Point Counter Point*, loin de pasticher à la lettre une forme musicale, se situe à deux niveaux. Premièrement, le contrepoint formé par la trame narrative et les réflexions poétologiques sur la nature même du récit romanesque. Ce contrepoint, qu'on peut qualifier d'ontologique, est accentué par les interventions directes de l'instance narrative, dans les préceptes poétiques articulés par des figures d'écrivains ainsi que par un journal accompagnant la genèse du roman dans le cas de Gide. À cela s'ajoute l'agencement contrapuntique des groupes de personnages incarnant certains points de vue idéologiques. Comme on le verra par la suite, ces constellations sont elles-mêmes développées dans leurs polyphonies et sujettes à un traitement contrapuntique.

Contrepoints – idées et personnages

Chez Gide comme chez Huxley, les personnages incarnent des positions idéologiques qui, à travers leurs constellations changeantes, sont confrontées *punctus contra punctum* et traitées tels les motifs musicaux dans une fugue⁴⁸.

Ainsi Gide, au début du *Journal des Faux-Monnayeurs*, constate-t-il d'abord la difficulté de représenter une multitude de positions différentes simultanément au sein d'une seule œuvre, notamment le problème de « démêler les éléments de tonalité trop différente⁴⁹ », auquel il trouve la solution quelques pages plus loin quand il écrit : « Je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages⁵⁰ ». À travers les pages du *Journal des Faux-Monnayeurs*, le lecteur peut alors suivre le processus de cristallisation des pensées dans les personnages et la dynamique qui sous-tend leurs groupements et oppositions changeants au cours du roman.

Chez Huxley, on rencontre une attention encore plus grande aux apports et écueils d'une composition contrapuntique d'ordre littéraire. Dans une lettre à son père d'octobre 1926 (soit pendant la rédaction de ce qui sera *Point Counter Point*, mais avant d'avoir lu *Les Faux-Monnayeurs*), il écrit :

I am very busy preparing for and doing bits of an ambitious novel, the aim of which will be to show a piece of life, not only from a good many individual points of view, but also under its various aspects such as scientific, emotional, economic, politic, aesthetic etc. The same person is simultaneously a mass of atoms, a physiology, a mind, an object with a shape that can be painted, a cog in the economic machine, a voter, a lover etc. etc. I shall try to imply at any rate the existence of the other categories of existence behind the ordinary categories employed in judging everyday emotional life. It will be difficult, but interesting⁵¹.

Et dans l'extrait du journal de l'écrivain Philip Quarles, au chapitre 22 de *Point Counter Point*, Huxley reprend et développe encore ces préceptes esthétiques :

A novelist modulates by reduplicating situations and characters. He shows several people falling in love, or dying, or praying in different ways – dissimilar solving the same problem. Or, vice versa, similar people confronted with dissimilar problems. In this way you can modulate through all aspects of your theme, you can write variations in any number of different moods. Another way: The novelist can assume the god-like creative privilege and simply elect to consider the events of the story in their various aspects – emotional, scientific, economic, religious, metaphysical, etc. He will modulate from one to the other – as from the aesthetic to the

appartenance à la *upper class* formée aux universités de Cambridge et d'Oxford, qu'il ne fait plus partie de ce cercle important.

48 Pour un résumé exhaustif des différents groupements et leur traitement musical dans *Point Counter Point* voir Jean-Louis Cupers – *Aldous Huxley et la musique – à la manière de Jean-Sébastien*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1985. Pour ce qui est de Gide, voir entre autres sa description de quelques « groupements » – les Argonautes, les conservateurs etc. – dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* (*op. cit.*, p. 53).

49 « Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif allegro. / Je crois qu'il y a matière à deux livres et je commence ce carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalité trop différente ». Gide, André. *Journal des Faux-Monnayeurs*, *ibid.*, p. 13-14.

50 *Ibid.*, p. 26-27.

51 Nous traduisons : Je suis très occupé à préparer et à écrire les bribes d'un roman ambitieux dont le but sera de montrer une tranche de vie, non seulement d'un bon nombre de points de vue individuels, mais aussi sous ses aspects variés : scientifique, émotionnel, économique, politique, esthétique, etc. La même personne est simultanément une masse d'atomes, une physiologie, un esprit, un objet avec une forme qui peut être peinte, un rouage dans une machine économique, un électeur, un amant etc. etc. Je tâcherai à tout prix d'inclure l'existence des autres catégories de l'existence derrière les catégories ordinaires qu'on emploie pour juger notre vie émotionnelle au quotidien. Ce sera difficile, mais intéressant.

Ainsi, pour Huxley, le principe contrapuntique ne régit pas uniquement les rapports entre les personnages, mais se prolonge au sein de chaque personnage dans la multitude des voix et idées qui l'habitent. Beaucoup plus qu'une forme gratuite imposée par un caprice d'artiste, la forme contrapuntique se présente alors comme la seule expression adéquate et intersubjectivement communicable capable de rendre notre monde dans toute sa complexité changeante.

Chez Gide comme chez Huxley, on peut alors constater deux niveaux dans l'organisation contrapuntique des personnages : tout d'abord, des oppositions idéaltypiques⁵³ entre positions idéologiques – modèles scientifique, religieux, bourgeois, artistique etc. – voire entre groupes sociaux – vieux contre jeunes, hommes contre femmes, prolétariat contre bourgeoisie, artiste contre économiste etc. Mais l'intérêt principal réside dans les évolutions et les changements des personnages, où les deux auteurs révèlent la polyphonie psychologique de l'homme moderne.

De même que dans une pièce de polyphonie ancienne, c'est tantôt l'une tantôt l'autre des voix cohabitant au sein d'une même psyché qui se démarque et domine ponctuellement sur les autres, de même Gide et Huxley visent à démontrer les mécanismes de l'inconscient qui font qu'une accumulation de petits faits insignifiants peut faire basculer un habitus acquis au fil des années et faire ainsi adopter à une personne l'exact contraire de sa conduite jusqu'alors⁵⁴. Ainsi, la presque totalité des personnages des *Faux-Monnayeurs*, mais surtout de *Point Counter Point* connaît des transformations importantes. Chez Huxley, par exemple, les scientifiques et nihilistes se mettent à la recherche de la preuve de l'existence de Dieu. Ou encore, chez Gide comme chez Huxley, les hommes et femmes de foi se perdent dans le désespoir et le péché, dont seuls quelques-uns sont capables de revenir. On se souviendra aussi deux figures dostoïevskiennes du nihiliste par amour déçu du beau, du vrai et du bien – Armand Vedel chez Gide, Spandrell chez Huxley – qui basculent dans le meurtre et l'autodestruction tandis que leur grand potentiel de sensibilité et d'empathie en aurait pu faire, dans d'autres circonstances, de grands artistes.

Il en est de même pour la dialectique des couples bourreau/victime : ainsi, Vincent Molinier, chez Gide, détruit la vie de Laura en l'engrossant puis en la délaissant pour Lady Griffith, dont il devient le jouet à son tour, pour s'échapper ensuite avec elle dans un pays exotique où ils finiront par s'entretuer. Chez Huxley, c'est Walter Bidlake qui quitte sa maîtresse – également enceinte – pour tomber dans les griffes de Lucy Tantamount, qui se lasse assez vite de lui et le délaisse pour un amant sadique qu'elle idolâtre à son tour.

Chaque fois, l'intérêt du changement consiste dans sa préparation souterraine, psychologique. Comme Gide le formule dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, « les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil⁵⁵ ». C'est que chaque personnage porte déjà en lui-même une polyphonie de voix conflictuelles qui peut à tout moment – et ce malgré la fonction stabilisante de l'habitude – basculer en faveur d'une ou d'une autre.

Grâce à la polyphonie psychologique des personnages, Gide et Huxley se rapprochent du but de créer, dans la conscience du lecteur, une simultanité des idées semblable à la simultanité des thèmes et contresujets dans

52 Nous traduisons : Un romancier module en reproduisant des situations et des personnages. Il montre plusieurs personnes qui tombent amoureuses, qui meurent ou qui prient de façon chaque fois différente – dissemblables résolvant le même problème. Ou vice-versa, des gens semblables confrontés à des problèmes dissemblables. De cette façon, on peut moduler à travers tous les aspects de son thème, on peut écrire des variations sur toutes les humeurs possibles. Encore une autre façon : l'auteur peut assumer le privilège créatif quasi-divin et décider simplement d'aborder les événements de l'intrigue sous leurs aspects variés – émotionnels, scientifiques, économiques, religieux, métaphysiques, etc. Il va moduler de l'un à l'autre – comme de l'aspect esthétique à l'aspect physico-chimique des choses, de l'aspect religieux à l'aspect physiologique ou financier. Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, *op. cit.*, p. 384-385.

53 Il est intéressant de noter que Gide comme Huxley partent des personnages idéaltypiques des pièces raciniennes pour développer en contrepartie leur conception nouvelle du personnage dans un roman. Ainsi Édouard dans les *Faux-Monnayeurs* : « Parfois il me paraît que je n'admire en littérature rien tant que, par exemple dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n'ont pu parler de la sorte, et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître. En localisant et en spécifiant, l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général ». – Gide, *op.cit.*, p. 312. C'est Huxley qui développe encore plus loin cette réflexion sur la pureté et l'impureté en littérature dans son essai *Tragedy and The Whole Truth*. Analysant la vérité abstraite et pour cela partielle des personnages d'une tragédie, une vérité que Huxley qualifie de « chimiquement pure » [chemically pure], il développe ensuite une théorie de la vérité dans le roman fondé sur l'impureté. Une vérité qu'il appelle alors « vérité entière » [whole truth], dans la mesure où elle englobe toutes les contradictions et incohérences bannies des grandes tragédies et qu'il retrouve dans les œuvres d'Homère, de Fielding ainsi que dans l'œuvre de quelques contemporains tels que Marcel Proust – et André Gide. Huxley, Aldous. « *Tragedy and the whole Truth* », in *Music at Night*. London : Chatto & Windus, 1931, p. 3-18.

54 Cf. le plan que Gide dresse pour le développement de Bernard et Olivier dans Gide, André. *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 69.

55 *Ibid.*, p. 86.

une fugue.

Point d'orgue, strette, coda – La fugue comme ressort de la narration

La fugue, en tant que fuite – *fuga* – de quelque chose et aussi vers quelque chose, est également omniprésente comme sujet de la narration et mise en abyme dès l'*incipit* des deux romans. Ainsi, chez Gide, Bernard Profitendieu découvre sa bâtardise et décide de quitter le foyer de celui qu'il sait désormais ne pas être son père. Cette fuite de Bernard, une des trames narratives majeures du roman, affectera d'autres personnages qui se mettent à fuir à leur tour leur situation actuelle – notamment son ami Olivier, ainsi que l'écrivain Édouard et son amie Laura, les deux compagnons de son voyage à Saas-Fée dans la deuxième partie du livre.

Chez Huxley, le premier chapitre sert de véritable prélude au roman en introduisant de façon fallacieusement libre et associative la fugue comme sujet – Walter Bidlake fuyant sa maîtresse Marjorie devenue trop opprimente – aussi bien que comme modèle d'écriture – représentation simultanée de deux flux de conscience comme polyphonie contrapuntique.

Quand Walter réussit enfin à s'extirper de l'appartement exigu, sa liberté nouvellement gagnée se double des appels incessants de sa mauvaise conscience :

Walter shut the door behind him and stepped out into the cool of the night. A criminal escaping from the spectacle of the victim, escaping from compassion and remorse, could not have felt more profoundly relieved. In the street he drew a deep breath. He was free. Free from recollection and anticipation. Free, for an hour or two, to refuse to admit to the existence of past or future. Free to live only now and here, in the place where his body happened at each instant to be. Free – but the boast was idle; he went on remembering. Escape was not so easy a matter. Her voice pursued him. [...] "I ought to go back", he said to himself. But instead, he quickened his pace till he was almost running down the street. It was a flight from his conscience and at the same time a hastening towards his desire⁵⁶.

Tout au long de sa fuite, deux voix concurrentes s'affrontent ainsi dans la conscience de Walter avec une rigueur contrapuntique. À chaque fois, l'entrée de la voix opposée est marquée par un « mais » [but] bien reconnaissable :

"But after all, it was I who insisted on her coming away with me." / "But she ought to have had the sense to refuse. She ought to have known that it couldn't last forever." / But she had done what he had asked her ; she had given up everything, accepted social discomfort for his sake. Another piece of blackmail. She blackmailed him with sacrifice. He resented the appeal which her sacrifices made to his sense of decency and honour. / "But if she had some decency and honour", he thought, "she wouldn't exploit mine." / But there was the baby⁵⁷.

Encore plus que Gide, qui reste relativement conservateur dans la représentation de la fugue humaine, Huxley s'essaie à une écriture contrapuntique serrée où il juxtapose, comme dans une strette, sur un espace très restreint provoquant alors l'impression d'une simultanéité absolue, les différentes positions de quelques parties vis-à-vis du même sujet. Loin de tâcher d'imiter les sonorités musicales par un langage chantant et vague, il traduit au contraire les structures logiques du contrepoint en termes langagiers.

Au cours des chapitres suivants, centrés sur l'exécution de « fugal allegro⁵⁸ » de la suite pour orchestre en si mineur de Bach chez les Tantamount, Huxley semble avoir encore peur de son propre courage quand il écrit : « In the human fugue, there are eighteen hundred million parts. The resultant noise means something perhaps to the statistician, nothing to the artist. It is only by considering one or two parts at a time that the artist can understand

56 Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, *op. cit.*, p. 8-9, p. 14. Nous traduisons : Walter ferma la porte derrière lui et sortit dans l'air frais de la nuit. Un criminel échappant au spectacle de sa victime, fuyant la compassion et les remords, n'aurait pas pu se sentir aussi profondément soulagé. Dans la rue il inspira profondément. Il était libre. Libre du souvenir et libre de l'anticipation. Libre, pour une heure ou deux, de refuser d'admettre que le passé et le futur existassent. Libre de vivre seulement maintenant et ici, à l'endroit où se trouvait son corps à chaque instant. Libre – mais l'exultation fut vaine ; il continua de se souvenir. S'échapper n'était pas si facile. Sa voix le poursuivait. [...] Je devrais rentrer, se dit-il. Mais au lieu de cela, il pressa son pas jusqu'à ce qu'il courût presque dans la rue. Il fuyait sa conscience en même temps qu'il se hâtait dans la direction de son désir.

57 *Ibid.*, p. 5. Nous traduisons : Mais après tout, c'était moi qui avais insisté pour qu'elle vienne avec moi. / Mais elle aurait dû avoir la décence de refuser. Elle aurait dû savoir que cela ne pourrait durer pour toujours. / Mais elle avait fait ce qu'il lui avait demandé de faire. Elle avait renoncé à tout, accepté la disgrâce sociale pour son bien. Un autre élément pour son chantage. Elle le faisait chanter avec ses sacrifices. Il lui en voulait pour l'attrait que ses sacrifices exerçaient sur son sens des convenances et de l'honneur. / Mais si elle avait de la décence et de l'honneur, pensa-t-il, elle n'exploiterait pas les miens. / Mais il y avait le bébé.

58 *Ibid.*, p. 30.

anything⁵⁹ ». Si plusieurs passages comprennent en effet seulement un contrepoint simple entre deux positions bien reconnaissables, Huxley est capable d'intégrer une multitude de voix situées dans des contextes et des lieux différents dans un seul passage d'écriture contrapuntique serrée. Loins d'être une pure juxtaposition de propos, ces rapports contrapuntiques entre les interventions des différentes voix créent un tout complexe. Ainsi de ce premier passage d'une discussion animée et arrosée des jeunes artistes et mondains regroupés au club Sbisa, qui trouve son contrepoint dans les échanges du vieux Tantamount enfermé dans son laboratoire avec son assistant Illidge. Parmi les jeunes, il y a Spandrell, le nihiliste, le couple formé par Mark Rampion, le peintre, et sa femme Mary, Lucy Tantamount la séductrice mondaine, ainsi que quelques amis sans conséquence.

Contrairement à la dissolution des contours que Gide souhaite pour son œuvre, Huxley s'attelle à la tâche prométhéenne de ramener cette polyphonie idéologique et psychologique à une coda susceptible de les englober et dépasser. Au dernier chapitre – 37 –, Spandrell, personnage dostoïevskien qui par amour déçu du vrai et du beau bascule dans le crime et l'autodestruction, veut prouver à un groupe d'amis – mais surtout à lui-même – que le bien absolu existe en leur faisant écouter le mouvement lent du quatuor op. 132 de Beethoven. Mais comme le souligne Mark Rampion, le peintre, cette musique, « a counterpoint of serenities⁶⁰ », est d'une pureté et d'une intensité telles qu'elle ne pourrait servir de modèle à la vie humaine qui est caractérisée par ses impuretés, ruptures et contradictions. Cette épiphanie finale sur la condition humaine conduit à trois comportements différents : tout d'abord, celui de Mark Rampion, incarnation du héros huxleyen du « life-worshipper », qui accepte l'impureté et la polyphonie de l'existence humaine et s'en inspire pour ses créations qui célèbrent l'élan vital en tant que valeur et but en soi, ensuite, celui de Spandrell, le radical aspirant à l'absolu sous toutes ses formes, qui désespère devant l'impossibilité d'une vie pure et organise sa propre mise à mort à l'issue de l'écoute de la pièce beethovénienne ; enfin, en guise de résolution ironique, celui de l'écrivain et éditeur Burlap, incarnation de l'hypocrisie et de la mauvaise foi, insensible au sublime musical, qui ne cherche pas à atteindre la trinité platonicienne du bien, du beau et du vrai, mais qui cherche toujours – et ce avec beaucoup de succès – l'agréable. Ainsi, l'épilogue du roman nous le montre allant vers sa maîtresse en sifflant la mélodie mendelssohnienne *Sur les ailes du chant* tout en pensant gaiement à son employée importune qu'il vient de pousser au suicide.

Coda – représentation musicale et représentation littéraire

Music is a superb and self-sufficient art ; its unique possibilities are utterly beyond the range of spoken language. The writer who allows himself to be distracted by the musical possibilities of language is like the dog who dropped the bone for the watery shadow⁶¹.

Aldous Huxley

Avec *Les Faux-Monnayeurs* et *Point Counter Point*, André Gide et Aldous Huxley réussissent tous deux l'exploit d'une écriture innovante, qui s'inspire des factures musicales aussi bien que des propriétés médiales de la musique sans jamais tomber dans le pastiche maladroit.

Forts de leurs expériences musicales en privé et en public, en tant que pianiste amateur pour l'un, en tant que critique musical pour l'autre, tous deux visent à transposer les propriétés logiques et sensibles qu'ils trouvent dans les pièces de musique polyphonique, notamment dans le contrepoint et son aboutissement, la fugue.

Ainsi, les deux auteurs imbriquent des réflexions poétologiques sur le renouveau du roman dans la trame narrative, incorporant la genèse de l'œuvre en tant que contrepoint à l'œuvre finie – ici, Gide va encore plus loin en rédigeant son *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui est censé être lu en même temps que le roman⁶². La thématique de l'hypocrisie et de la mauvaise foi – représentée surtout *via* la métaphore de la fausse monnaie chez Gide –, fait également l'objet d'un traitement contrapuntique dans les deux œuvres, qui explorent méticuleusement tout

59 *Ibid.*, p. 31. Nous traduisons : Dans la fugue humaine, il y a dix-huit cent millions de parties. Le bruit qui en résulte dit peut-être quelque chose au statisticien, mais non pas à l'artiste. C'est seulement en considérant une ou deux parties à la fois que l'artiste peut comprendre quoi que ce soit

60 *Ibid.*, p. 564.

61 Extrait du cours magistral donné par Aldous Huxley à Oxford en 1921, cité d'après Jean-Louis Cupers. *Aldous Huxley et la musique*, op. cit., p. 178-179. Nous traduisons : La musique est un art superbe qui se suffit à lui-même ; ses possibilités uniques sont infiniment au-delà de la portée du langage. L'écrivain qui se permet d'être distrait par les possibilités musicales du langage est comme un chien qui a laissé tomber l'os pour son reflet dans l'eau.

62 Gide, André. *Journal des Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 52.

le nuancier des demi-vérités et mensonges. Car c'est avant tout dans le développement contrapuntique des personnages que les deux auteurs explorent congénitalement la psyché de l'homme moderne. Sans Dieu ni foi, il est constamment tenté par le Diable et habité par une polyphonie de voix concurrentes dont tantôt l'une tantôt l'autre l'emporte, telles les voix dans une pièce de polyphonie ancienne.

Huxley, qui va le plus loin dans ses interrogations sur la représentation musicale et littéraire, réussit l'exploit de transposer non seulement une structure logique, mais une qualité médiale propre à la musique dans le domaine de la littérature. C'est qu'il réussit, tel un compositeur faisant apparaître des thèmes dans plusieurs voix à la fois, de rendre présentes des thématiques simultanément dans la conscience du lecteur. Au gré de passages contrapuntiques agencés en forme de strette, il place ainsi une même idée agglutinée autour d'un mot ou d'une image dans des contextes de représentation différents. Perçue à travers le paradigme d'un milieu social, d'une situation personnelle ou professionnelle avec toutes leurs préformations et déformations perceptives, l'idée est ainsi éclairée sous des jours souvent insolites. En même temps, ce sont les mécanismes de la vie sociale et psychique mêmes qui se trouvent exemplifiés au gré des schémas perceptifs illustrés par des jargons et des imaginaires que le lecteur peut ainsi saisir dans leurs différences – mais aussi dans leurs ressemblances surprenantes.

Malgré l'omniprésence du principe contrapuntique, les deux ouvrages se distinguent radicalement de leurs modèles musicaux. Là où le contrepoint traditionnel réunit l'ensemble des voix dans un tout harmonieux, où toute dissonance tend à se résoudre dans l'harmonie, Gide et Huxley se heurtent aux contradictions de leur temps. En fin de compte, Gide se dédouane en décidant de laisser la conclusion au lecteur⁶³, jugeant qu'il ne puisse y avoir de solution que personnelle. Quant à Huxley, il condamne à la fois la force musicale enchanteresse des paroles de l'homme politique et la séduction intellectuelle de la musique trop pure, trop absolue, pour aboutir à un existentialisme héroïque. Ainsi il nous fait dire à travers son double, le peintre Rampion :

Nobody's asking you to be anything but a man. [...] Not an angel or a devil. A man's creature on a tight rope, walking delicately, equilibrated, with mind and consciousness and spirit at one end of his balancing pole and body and instinct and all that's unconscious and earthy and mysterious on the other. Balanced. Which is damnably difficult. And the only absolute he can ever really know is the absolute of perfect balance. The absoluteness of perfect relativity⁶⁴.

63 *Ibid.*, p. 96 : « mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle ».

64 Huxley, Aldous. *Point Counter Point*, *op. cit.*, p. 530. Nous traduisons : Personne ne te demande d'être autre chose qu'un homme. [...] Ni un ange ni un démon. Un homme est une créature sur une corde tendue, avançant délicatement, équilibré, avec son esprit, sa conscience et son entendement d'un côté de son balancier, et son corps, ses instincts, et tout ce qui est inconscient, primitif et mystérieux de l'autre. Équilibré. Ce qui est rudement difficile. Et le seul absolu qu'il puisse jamais comprendre est l'absolu de l'équilibre. L'absolu de la relativité parfaite.