

SOMMAIRE

INTRODUCTION 11

REPÈRES

UN ÉCRIVAIN HUMANISTE ET ANTICONFORMISTE	17
À contre-courant des modes	17
Un nomade moderne au cœur de la culture	19
De <i>Paludes</i> (1894) à la création de <i>La NRF</i> (1908)	22
De <i>La Porte étroite</i> (1909) à <i>Si le grain ne meurt</i> (1926)	26
UN ESPRIT LIBRE À L'HEURE DES ENGAGEMENTS	29
La défense des minorités et la lutte anticolonialiste	29
Compagnonnage communiste et indépendance critique	30
LA DOUBLE INFLUENCE: NIETZSCHE ET OSCAR WILDE	33
Être un artiste protéiforme	33
Éloge de la sensualité, du corps et de la vitalité paternelle	35
Une éthique nietzschéenne	38
La rencontre de deux esthètes	40
Le plaisir, de Wilde à Gide	41
L'écriture AU FIL DES JOURS: <i>Le Journal</i>	43
L'art solitaire du vagabondage et de la dissimulation	43
Quête d'une parole intérieure, authentique et immédiate	45
LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE	48
Avec Chopin plus qu'avec aucun autre	48
Gide au piano	51
LA POSTÉRIÉTÉ CRITIQUE ET LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE	54
Les journalistes devant <i>Les faux-monnayeurs</i>	54
Roland Barthes, "Gide est ma langue originelle"	55
Jacques Derrida, "J'ai tué tout Gide"	58
Les écrivains et l'héritage de Gide	60

PROBLÉMATIQUES

L'ORIGINE DES FAUX-MONNAYEURS	67
Une série de faits divers	68
Le rôle de la correspondance avec Roger Martin du Gard	71
Deux conceptions opposées du roman	74
Les références à l'histoire littéraire dans <i>Les faux-monnayeurs</i>	78
ROMAN D'AVENTURE, D'APPRENTISSAGE, DE FORMATION	88
De l'enfance à l'adolescence: un "Bildungsroman"	88
Un récit polyphonique autour de la figure du héros	91
Les destins croisés d'individus en quête d'identité	94
Portrait d'une génération de faussaires	97
S'affranchir des règles par une morale anticonformiste	102
De la barbarie à l'amitié: valeurs classiques et modernes	106
L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN	107
Complexité d'un écrivain maître du jeu	109
Eduard, avatar, double ou alter ego?	110
Bouleversement du genre:	
Le journal d'Eduard face au récit du narrateur	112
L'antroman	116
Un monde d'écrivains	118
Entre essai et fiction: peut-on faire de la théorie dans un roman?	120
La mise en abyme	124
Le rôle de l'échange épistolaire	127
CINQ THÈMES	130
La politique et le personnage de Bernard	130
La psychanalyse et le personnage de Madame Sophroniska	135
La musique et le personnage de Monsieur de La Pérouse	139
La religion et le personnage de Boris	146
L'économie et le personnage du comte Robert de Passavant	152

INTRODUCTION

Vingt-deux ans après avoir été une première fois au programme de l'aggrégation de Lettres modernes, en 1990-1991, *Les faux-monnayeurs* d'André Gide s'y trouve de nouveau. Comment expliquer la vitalité de ce roman de 1925 ? Quelle est l'actualité de Gide aujourd'hui, qui permettrait de comprendre cette puissance d'attraction ?

Rappelons qu'André Gide a toujours été au cœur des attentions et des intérêts les plus divers. À sa mort, le 19 mars 1951, les écrivains du monde entier salue le romancier de premier plan, l'essayiste hors du commun, l'écrivain parmi les meilleurs, témoin essentiel et maître à penser de plusieurs générations. Pour Thomas Mann (1875-1955), l'auteur de *La Montagne magique* (1924) et du *Docteur Faustus* (1947), prix Nobel de littérature en 1929, "dans le domaine du roman, André Gide a été un audacieux expérimentateur". Thomas Mann précise : "Il eut pour lot l'inquiétude, le doute créateur, l'infinie quête de la vérité, et il s'est efforcé vers cette vérité avec tous les moyens que lui conféraient l'Intelligence et l'Art". Mettre en avant "l'inquiétude" au cœur de ce portrait, comme le fait Thomas Mann en 1929, souligne combien la figure de Gide reste, aujourd'hui encore, insaisissable, multiple et paradoxale : elle produit le même effet sur les lecteurs du XX^e siècle, celui d'une audace, à travers une esthétique nouvelle.

D'un côté, l'écrivain est pendant plus d'un demi-siècle le "contemporain capital", selon le mot d'André Rouveyre, au centre de tous les enjeux politiques et moraux, esthétiques et culturels, littéraires et sociaux de son époque, occupant passionnément la scène intellectuelle du XX^e siècle. Et pourtant, d'un autre côté, par une œuvre multiforme, par une inspiration chaque fois renouvelée, Gide reste un révolté, défendant souvent des positions marginales et minoritaires, maître de l'inattendu, en mouvement perpétuel : écrivain nomade et solitaire, même au moment de sa pleine gloire.

Cette gloire rayonne encore pleinement aujourd'hui. Pour en prendre la mesure, faut-il rappeler combien Gide est lu, étudié, commenté en France ? En 2011-2012, un nouveau souffle gidien parcourt les études françaises, comme en témoignent les nombreuses publications récentes : la biographie consacrée à André Gide par Frank Lestringant, les études sur l'écriture de l'écrivain, réunies par Martine Sagaert et Peter Schnyder, le dictionnaire Gide dirigé par Pierre Masson

NOTICE

Un système de circulation entre fiches est proposé en cours de texte.

Exemple : (v. Repères).

Les renvois à la bibliographie sont indiqués entre crochets.

Exemple : [GOURT, 1994] renvoie à l'ouvrage d'A. Goulet de 1994 cité dans la bibliographie.

Les lettres suivant éventuellement la date (a, b, c) permettent de différencier les ouvrages ou articles publiés par l'auteur la même année : [DERIDA, 1991b]. Quand il s'agit d'œuvres de l'auteur du programme et que celles-ci figurent dans la bibliographie, c'est le titre de l'œuvre qui est indiqué entre crochets, afin de faciliter la mémorisation des lecteurs.

Exemple : [Les Caves du Vatican]. Dans le cours du texte, les références qui ne sont pas reprises en bibliographie sont indiquées entre parenthèses.

L* placé avant un mot, selon l'usage, signale qu'il s'agit d'un terme restitué. Le signe ° placé après un mot signale qu'il figure dans le glossaire.

Nous avons conservé le choix de l'édition au programme concernant les majuscules du titre : *Les faux-monnayeurs*. Cependant, quand l'article du titre d'origine disparaît dans la syntaxe de la phrase – le texte renvoyant par exemple "aux *Faux-monnayeurs*", une majuscule sur le premier terme signale l'œuvre. *Les Faux-Monnayeurs* apparaît tout en majuscules lorsqu'il est question de l'œuvre fictive d'Edouard, telle qu'elle est orthographiée dans le roman. Le choix des majuscules effectué par les commentateurs a été respecté dans les citations et la bibliographie. Pour la couverture du présent volume, nous avons adopté l'usage universitaire et écrit *Les Faux-Monnayeurs*.

Dans la partie "Le travail du texte", la référence bibliographique "Romans" renvoie à la première édition de la Pléiade : *André Gide, Romans, Récits et soies. Œuvres lyriques*, introd. de M. Nadeau, notice de Y. Davet et J.J. Thierry, 1958.

Abréviations utilisées :

FM : *Les faux-monnayeurs*

JFM : *Le Journal des faux-monnayeurs*

BAAG : *Bulletin des Amis d'André Gide*

a sa part) ou éthique (l'apprentissage et la découverte de soi) ? Chacun des éléments – personnages, événements, idées, thèmes, procédés – ne prend sa pleine signification qu'en rapport avec les autres, formant un ensemble où tout se tient.

Dans ce panorama, fait de micro-événements et de récits minuscules, Gide met en relief le devenir créatif d'une œuvre : ce qui doit retentir l'attention du lecteur, c'est la quête de l'écriture, son laboratoire, le chantier de la fabrication. Gide compose un roman dont le sujet principal est la genèse d'une fiction : le romancier Edouard prépare un roman *Les Faux-Monnayeurs* et en développe le projet dans ses journaux, notes, carnets, conversations.

Dans son séminaire à l'École pratique des hautes études (1968-1969), Roland BARTHES propose une définition de l'œuvre d'un point de vue commercial, à la fois comme produit et production :

Le Récit : monnaie-d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot *mercandisé*, dont la transaction peut aller jusqu'au véritable marchandage...

[1970, p. 95]

De la monnaie d'échange à la fausse monnaie, Gide a lancé un défi au réalisme comme au symbolisme. Son "roman-carrefour", qui profère comme une "nouvelle" [*Journal des faux-monnayeurs*, 21 novembre 1920], est une combinaison subtile du hasard, de l'aléatoire et de l'artifice. Le montage démiurgique et le découpage du récit opérés par Gide interrogent l'illusion romanesque, celle des personnages ou du narrateur, sous trois angles : l'autonomie, la transparence et l'authenticité.

L'habitude de l'écrivain dans la subversion des positions classiques de l'auteur et du lecteur, de la relation critique et de l'élan créateur, bouscule le statut de l'œuvre d'art. Avec *Les faux-monnayeurs*, le roman entre dans l'ère de la dissémination, comme processus anatomique et cartographique qui fait du soupçon, du questionnement et de la digression une esthétique nouvelle.

En faisant de la fausse monnaie un thème essentiel, l'auteur remet aussi en question la binarité littéraire objective/subjective, réalité/illusion, sincérité/croyance et conduit à une relativité généralisée des points de vue, des faits et des valeurs. Il anticipe, à sa manière, la définition donnée par Derrida de la fiction théorique :

Le texte est un écrit – un passé –, que, dans une fausse apparence de présent, un auteur cache et tout-puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir.

et Jean-Michel Wittmann, ou encore un volume consacré aux liens entre Gide et François Mauriac. Parmi les travaux, *Les faux-monnayeurs* d'ouvrages spécifiques, ceux d'Alain Goulet (la vie et l'écriture), Frank Lestrimgant (lectures croisées), Pierre Masson (la morale), Daniel Moutore (l'esthétique), Jean-Michel Wittmann (la politique)...

Pourquoi *Les faux-monnayeurs* apparaît-il comme l'archétype du roman moderne, le chef-d'œuvre de l'écrivain, sa création la plus aboutie ? John Steinbeck (1902-1968), l'auteur des *Soucis et des hommes* (1937) et des *Raisins de la colère* (1939), prix Nobel de littérature en 1962, a très tôt saisi le caractère exceptionnel du roman de Gide :

[*La NRF*, nov. 1951, p. 165]

Référence fondamentale dans l'histoire du roman, *Les faux-monnayeurs* est d'abord le résultat de vingt années de recherche et de création que Gide consacre à ce qu'il considère comme son seul et unique roman. La complication de l'intrigue, la multiplication des points de vue, la profération polyphonique des discours, la composante métanarrative, les interventions du narrateur, de l'auteur et du personnage d'Edouard le romancier, caractérisent la modernité d'un roman qui s'interroge en permanence sur la marche à suivre et le déroulement du récit. Entre diction et fiction, discours et récit, distance et participation, l'écriture transgressive et réflexive des *Faux-monnayeurs* questionne les limites formelles du canon littéraire, bouscule les fonctions référentielles du roman.

Par sa mise en cause des genres, par le soupçon qu'elle porte sur la totalité du discours, l'instance narrative du roman conduit Gide à jeter les fondements d'une nouvelle réflexion sur les rapports entre subjective, langage et réalité. *Les faux-monnayeurs* interroge la place de l'homme dans le monde et ses repères : la naissance de l'individu moderne, sa construction, la découverte des autres à travers son expérience, sa sensibilité, le jeu foisonnant des rencontres.

Face à ce foisonnement, il est impossible de réduire l'intrigue des *Faux-monnayeurs* à l'un ou l'autre de ses aspects : roman d'amour ou d'éducation ? Roman familial ou social ? Roman d'aventure ou "aventure du roman" ? Faut-il privilégier le point de vue esthétique (la mise en abyme par le journal intime), mythologique (un monde où le diable

À contre-courant des modes

Le 13 novembre 1947, à l'âge de soixante-dix-huit ans, quelques mois après avoir été nommé docteur *honoris causa* de l'université d'Oxford, André Gide reçoit la consécration suprême, le prix Nobel de littérature. Son état de santé lui interdit le voyage et le retient en France. Il publie alors une lettre de remerciement au comité académique, dans un journal suédois (la *Svenska Dagbladet* de Stockholm), puis dans *Le Figaro*. Ce texte, comme un bilan et un retour sur soi, est l'occasion pour Gide de rappeler ce que représentent, pour lui, la littérature et son rôle dans la vie de l'écrivain :

Je n'ai jamais recherché les hommages ; et pourtant, dès mon plus jeune âge, j'ai eu grand souci de la gloire. Mes livres, durant longtemps, n'eurent aucun succès et je ne m'en affectais guère. La gloire que je rêvais, c'était celle de Keats, de Baudelaire, de Nietzsche, de Kierkegaard, de tant d'autres dont la voix ne fut écoutée que plus ou moins longtemps après leur mort.

(Gide, "Reconnaissance", 21 novembre 1947. Cité dans BAAG,

n° 156, octobre 2007, p. 531)

Defendant ici la valeur de l'inactualité de l'artiste, revendiquant l'indifférence de l'époque à l'égard de son œuvre, Gide est une sentinelle qui voit venir la littérature de demain, au-delà des modes et des conformismes. Selon lui, il en est de l'écrivain, de l'artiste et des poètes "comme de ces très distantes étoiles dont la lumière ne nous atteint que longtemps après que l'étoile est morte" [article "Rimbaud" de 1941, *Essais critiques*, p. 314]. Gide livre à ses lecteurs la vision moderne du devenir-artiste, faite de décalages temporels et d'écart entre l'identité, immédiate et éphémère, et l'appartenance, historique et durable. Gide appartient à une lignée, celle des artistes inactuels :

J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas [...]. Ce qui fait que le premier des renoncements à obtenir de soi, c'est celui d'étonner ses contemporains. Baudelaire, Blake, Keats, Browning, Stendhal n'ont écrit que pour les générations à venir.

[«Billie's à Angèle», mars 1921, *Essais critiques*, p. 281]

Gide postule, pour l'artiste, un avenir qui répare les silences du présent, qui accomplit les attentes en maturation joyeuse et positive. Il expose ici sa conception de la liberté, à la fois insouciance et inquiète.

Il est à considérer que nos plus grands artistes sont le plus souvent des produits d'hybridations et le résultat de détachements, de trans-plantations vœux-je dire.

["Nationalisme et littérature", juin 1909, *Essais critiques*, p. 179]

Jamais satisfait, en alerte et en avant de soi, il multiplie les expériences et les activités. Individu singulier, dont l'être est fait de délai et d'impatience, d'attente et de recommencement, Gide est l'homme de l'actuel. Il évite la posture réactionnaire, qui entretient le sentiment de nostalgie, revendiquée par la tradition, et, en même temps, résiste aux appels de radicalité de l'avant-garde, qui fait du moment présent un étendard absolu.

Dans la "Lettre à Angèle" VIII, le 10 mai 1899, Gide s'enthousiasme :

J'ai trouvé, chère amie, une belle définition du génie : le génie, c'est le sentiment de la ressource.

[*Essais critiques*, p. 52]

La caractéristique du geste gidien est de rester ouvert et à l'écoute, de garder, par la distance et l'écart, une relation personnelle, tendue, exaltée, à la littérature.

Un nomade moderne au cœur de la culture

André Gide est né le 22 novembre 1869 à Paris. Son père, Paul Gide, juriste et titulaire d'une chaire de droit romain, enseigne à la faculté. Il meurt de la tuberculose, onze ans plus tard, à l'âge de quarante-huit ans. L'oncle de l'écrivain, Charles Gide, est un célèbre économiste, représentant du christianisme social et théoricien du coopératisme. D'un point de vue familial, il est le tuteur de son jeune neveu. D'un point de vue intellectuel, son livre *Histoire des doctrines économiques depuis les physiocrates jusqu'à nos jours* (1909) inspire au romancier les références aux analyses de Ricardo et de Carey dans *Les faux-monnayeurs* sur les idées de change, de dévalorisation et d'inflation (v. Problématiques, Cinq thèmes, L'économie et le personnage du comte Robert de Passavant).

Son amitié de jeunesse avec Pierre Louÿs, poète, auteur d'*Aphrodite* (1896) et camarade de classe à l'École alsacienne, d'où André Gide est régulièrement renvoyé, pour "mauvaises habitudes", le conduit à fréquenter les milieux littéraires. C'est la naissance d'une génération, où de jeunes artistes, poètes et musiciens se fréquentent régulièrement : le poète Maurice Quillior, à qui Gide dédie *Les Nourritures terrestres*; Marcel Drouin, beau-frère de Gide, qui l'initie à la littérature allemande ; le romancier et poète Camille Mauclair ; le compositeur Claude Debussy. Confidences, amitiés, soirées ou voyages se multiplient.

À la fin de sa lettre de remerciements à Stockholm, Gide termine sur le sens de son engagement d'écrivain :

Très jeune encore, j'écrivais : "Nous vivons pour représenter." Si vraiment j'ai représenté quelque chose, je crois que c'est l'esprit de libre examen, d'indépendance et même d'insubordination, de protestation contre ce que le cœur et la raison se refusent à approuver. Je crois fermement que cet esprit d'examen est à l'origine de notre culture.

(BAAG, n° 156, *op. cit.*, p. 532)

Tout sa vie, Gide médite sur la place singulière de la culture et de la littérature, au cours de l'histoire et dans le fil de son époque. Présent sur tous les fronts de la modernité de son temps (art, théâtre et poésie, musique et politique, voyages et découvertes, récits et souvenirs, essais et critique, roman et journal), Gide n'en reste pas moins un humaniste présent, un gueur vigilant et distant, qui se dissimule autant qu'il se montre, qui détoute autant qu'il rassure.

Écrivain subtil et complexe, Gide offre aujourd'hui ces multiples figures de l'artiste, où se lisent les télescopes et les paradoxes : cultivant le goût du passé, mais soucieux du désir d'avenir, mêlant le geste de rupture à celui de l'accomplissement, Gide paraît insaisissable et proche. Refusant les honneurs et cherchant la gloire, toujours en marge et pourtant au centre de la scène littéraire, au cœur des débats politiques, éthiques, sociaux et religieux, Gide est à la fois un passeur, un expérimentateur, un sourcier et un inquisiteur. "Belle fonction à assumer : celle d'inquisiteur" [*Journal II*, 1926-1950, p. 490], écrit Gide le 28 mars 1935 dans son journal et il ajoute, quelques pages plus loin :

Où que j'aille et quoi que je fasse, c'est toujours à contre-saison. Mais il me plaît ainsi.

[31 mai 1935, *Journal II*, p. 495]

Faisant du souci de soi une quête impossible et nécessaire, Gide brise les carcans et les codes, toujours tourné vers le nouveau et l'inédit, cherchant l'insolite et l'étrange, la surprise et la joie.

L'œuvre d'André Gide déstabilise les attentes et encourage le mélange et le métissage. Son esprit déterritorialisé et sa sensibilité composite font de Gide un écrivain déjà post-moderne, post-colonial ou post-sexuel. Dans son œuvre, il esquisse en effet les contours d'une identité "post-sexuelle", où les déterminations traditionnelles du masculin et du féminin perdurent de leur spécificité, au profit de nouvelles catégories, dites aujourd'hui de "genre". Avec près d'un siècle d'avance, il constate :

absolu de se hisser au niveau de l'idéal et du symbole pur ; sur le plan spirituel, une quête de l'immortalité de l'artiste et le culte de la vie éternelle ; sur le plan personnel, la recherche du bonheur terrestre ; et, sur le plan intime, le trouble dichotomique entre l'âme et la chair, qui mène à une vie retirée et monastique. Traille entre ciel et enfer, le personnage d'André Walter finit par devenir fou.

À la mort de Mallarmé, en 1898, Gide rend hommage à la figure du maître et rappelle combien Mallarmé incarne exemplairement le dégage-ment à l'égard de l'histoire et l'éternité de la gloire :

L'opportunité même de son œuvre fera qu'elle ne sera pas passée inaperçue. Déjà d'avance hors du présent, elle apparaissait bien comme une œuvre lointaine, éprouvée déjà par le temps, sur quoi le temps n'a pas de prise. Et je crois fermement que l'œuvre de Mallarmé durera presque tout entière.

La rupture avec le symbolisme a lieu lors du premier voyage de Gide en Afrique du Nord, accompagné par le peintre Paul-Albert Laurens, d'octobre 1893 à février 1894. La quête angoussante et métaphysique disparait au profit des plaisirs et de la sensualité : c'est la découverte de l'homosexualité, de l'émerveillement et de l'instant. Gide exprime la ferveur d'un culte paten à la gloire des sensations, de la nature et de la vie. En son âme et en son corps, Gide assiste à la révélation de la force vitale et des désirs, de la joie immanente et des disponibilités.

À partir de l'expérience africaine de l'éblouissement des sens et de la liberté face aux valeurs morales chrétiennes et bourgeoises, Gide pose les problèmes avec urgence, profondeur et densité. Aux antipodes de Maurice Barres et des écrivains dont la création littéraire "sentait finement le factice et le renfermé" [*Les Nourritures terrestres*, "preface de l'édition de 1927", juillet 1926, *Romans et récits*, tome I, p. 443], Gide prône le déracinement de l'âme, "auberge ouverte au carrefour", le nomadisme et l'évasion, la délivrance et l'authenticité.

L'aventure algérienne conduit Gide à la naissance de soi, à la découverte du monde, à la révélation du mythe libérateur de l'Orient, clef de toute son œuvre. La joie de l'existence, la générosité de l'échange et la force du soleil sont les trois dimensions de l'écriture gidiennne, devenue une illumina-

Surtout, Gide rencontre Paul Valéry en décembre 1890, à Montpellier. Les deux écrivains ont en commun de partager une exaltation intense et spontanée pour Verlaine, Rimbaud et Huysmans. Gide accompagne avec enthousiasme les différents écrits de son ami, et ne manque pas de lui dire son admiration pour *La Soirée de Monsieur Teste*, *Charmes* ou *La Jeune Parque*. Dès le début de leur carrière, cette amitié durable renforce les liens entre les deux hommes.

Leur échange épistolaire, entre 1890 et 1942, témoigne de cette estime indéfectible et réciproque. Dans son *Journal*, Gide esquisse avec émotion le portrait de son ami :

Ceux qui ne l'auront pas connu ne peuvent imaginer l'amenité exquise de son regard, de son sourire, de sa voix, sa bonne grâce, la foisonnante ressource de son intelligence, l'amusement de ses saillies, la netteté de ses vues.

[21 février 1932, *Journal II*, p. 351]

L'intensité de la relation entre Gide et Paul Valéry est d'autant plus forte qu'elle unit des êtres que tout oppose : Paul Valéry est intrigué par la mort, Gide par la vie. L'un privilégie l'intellect, l'autre est attiré par les sens et la sensualité. L'un est fasciné par la lucidité, l'autre par l'authenticité. Lorsque Valéry analyse la mécanique de leur relation, Gide admire "l'étrange de ce dialogue incessant".

Ensemble, les deux amis découvrent Stéphane Mallarmé et assistent aux martins de la rue de Rome, haut lieu du symbolisme, où se retrouvent José Maria de Heredia, Teodor de Wyzewa (directeur de *La revue wagnérienne*), l'auteur dramatique Ferdinand Hérold, Albert Mockel (poète liégeois et animateur de *La Wallonie*), le conteur et romancier Henri de Régnier, le poète Francis Vilele-Griffin, auteur de *Jokes* en 1889 et de *Diplyque* en 1891. Le poète Mallarmé prône une esthétique d'avant-garde et imprime de sa marque la jeunesse poétique et symboliste de Gide. De 1890 à 1894, les "Cours du soir" (selon l'expression de Paul Claudel dans *Positions et Propositions*, en 1928) attirent autour de Mallarmé élèves studieux et jeunes gens exaltés, stimulés par l'enseignement du Maître. Gide rencontre alors Marcel Schwob et Paul Claudel, intrigué par la spiritualité tourmentée de Gide.

Emerveillement, enthousiasme, Gide commence en 1890 *Le Traité de Narcisse* : dans cette théorie du symbole, Gide expose la mission du poète. Tourné vers "l'archétype des choses" et l'unité du monde, qu'il saisit à travers "une forêt de symboles", l'artiste fait de l'œuvre un pur "cristal". La même année, Gide publie *Les Cahiers d'André Walter*, qui marque quatre directions dans l'écriture gidiennne : sur le plan esthétique, un désir

En 1894, Gide écrit *Paludes*, une satire morale du symbolisme. Pour désigner son récit, l'écrivain choisit le terme de *soûte*, en référence à un genre dramatique de l'époque médiévale. Cette œuvre originale et singulière est marquée par l'importance que l'auteur accorde à l'appareil paratextuel : on remarquera le titre et le sous-titre, *Le Traité de la continence [Romans et récits]*, tome I, p. 257], la dédicace ("Pour mon ami Eugène Rouart / j'écris cette satire de quoi ?"), l'épigraphie ("*Dic cur hic ?*", qui peut se traduire aussi bien par "Dis pourquoi celui-ci ?" que par "Dis pourquoi dans ce lieu-ci ?"), l'auto-référence ("Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent"), *ibid.*, p. 259], l'envoi *ibid.*, p. 314-315], l'alternance *ibid.*, p. 316], et, en guise de conclusion, la "table des phrases les plus remarquables de *Paludes*" *ibid.*, p. 317], où Gide précise : "nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille."

La *soûte* se compose de six courts chapitres, "Mardi, Hubert", "Mercredi, Angèle", "Jeudi, Le banquet", "Vendredi, Hubert ou la chasse au canard", "Samedi, Angèle ou le petit voyage" et "Dimanche", *Paludes* désigne à la fois le texte énoncé par le narrateur sous le titre "Journal de l'Hyre" et le récit encadrant le projet d'écriture. Le véritable sujet du livre, c'est l'écriture. Dans *Paludes*, Gide livre au lecteur le processus de fabrication et lui expose la genèse de la narration. L'énonciateur est présent comme sujet d'écriture, parle de ce qu'il fait, se met directement en scène. L'œuvre écrite et l'œuvre en train de s'écrire se croisent, se mêlent et s'interpellent : le lecteur est plongé dans le laboratoire de l'œuvre. Dans le domaine littéraire, Gide participe ainsi à la recherche de la représentation du mouvement dans l'œuvre. Avec *Paludes*, l'esprit se perd dans un labyrinthe ; l'écrivain donne l'impression de créer de la mobilité, ce qui deviendra bien-tôt une préoccupation caractéristique des avant-gardes : les futuristes dans leur manifeste des 1910 prétendent explicitement rendre le mouvement, Marcel Duchamp introduit le mouvement dès le *Nu descendant l'escalier* (1912). Le poète Blaise Cendrars (1887-1961), chanteur moderne de la vitesse et grand voyageur, passionné très tôt de cinéma, fait lui aussi du mouvement l'objet de ses créations et de ses réflexions, dans l'écriture des poèmes d'avant-guerre comme dans les articles de *La Rose rouge* en 1919.

Ce livre pluriel et ouvert, à multiples pistes et excursions, évoque déjà, à sa façon, la pensée de la déconstruction du récit (v. Képères, La postérité critique, Jacques Derrida, "J'ai lu tout Gide"). *Paludes* renvoie, La réduction à une simple lecture univoque est interdite. Seul compte l'uni-vers mobile et modulable auquel le lecteur participe.

mise en abyme, la volonté d'écrire une œuvre subversive et la grande plasticité des signifiés font de *Paludes* le point de départ d'une profonde recherche esthétique qui continuera de préoccuper Gide dans toutes ses productions à venir. Toujours soucieux de se renouveler et de se mettre en question, il cherche constamment à se tourner vers l'avenir, sans retour en arrière. Il lui faut savoir recommencer et trouver sans cesse un autre souffle. Le propre du génie créateur n'est-il pas de s'engager dans un élan nouveau ? Contre la satisfaction des acquis ou le danger de tarissement, Gide renonce à la simple contemplation et exhorte à reprendre sans cesse son ouvrage, comme il le dira des années plus tard :

Ce qui se fige pour se parfaire renonce à se développer. Nulle renaissance qui ne fasse d'abord éclater des gaines. La perfection d'hier gêne l'éclosion de demain...

["Confiance en le deux cent unième", *Interviews imaginaires*, V, 6 décembre 1941, *Essais critiques*, p. 335]

En 1897, Gide publie *Les Nouritures terrestres*, récit mosaïque qui mêle le roman d'initiation, le récit de voyage, l'évocation de multiples expériences et de divers rêves. Gide invente un nouveau type d'écriture par lequel il exprime l'instantanéité immédiate des images et en dégage l'intensité. Son écriture vise la force de la passion secrète et clandestine, l'homosexualité. La composition des chapitres répond à un souci esthétique et éthique. Chaque partie du livre est une structure autonome dans laquelle le lecteur peut circuler librement, aléatoirement. Associant dans son livre les expériences sensibles et le questionnement théorique, Gide multiplie les commentaires sur son projet, qui mêle la passion du corps, le désir d'écrire et l'envie d'aimer :

Je voudrais écrire tel livre d'où toute pensée, toute émotion personnelle te semblerait absente, où tu croirais ne voir que la projection de ta propre ferveur. Je voudrais m'approcher de toi et que tu m'aimes [...] Nathanaël, je t'enseignerais la ferveur. Nos actes s'attachent à nous comme sa lueur au phosphore. Ils nous consomment, il est vrai, mais ils nous font splendideur.

[*Les Nouritures terrestres, Romans et récits*, tome I, p. 354]

Annonçant une nouvelle esthétique et la naissance d'une parole libre, le récit de Ménaïque contient de nombreuses références à l'histoire littéraire : Bocace, Virgile, Goethe, Verlain et Whitman. Dans ses livres, Gide dissimule ou affiche de nombreuses allusions aux grands auteurs de la littérature, autant classique que moderne (v. Problématiques, L'origine des *FM*, Les références à l'histoire littéraire dans *Les faux-monnayeurs*).

Après *Les Caves du Vatican*, en 1914, Gide livre à la fois une farce et une satire, une sorte, ce petit genre médiéval proche de la Moralté, et une sorte de comédie baroque. Œuvre hybridé et parodique, qui tourne en dérision tout le système de valeurs et de croyances de la société, l'esthétique des *Caves du Vatican* subvertit autant le roman balzacien que le roman noir et le roman-feuilleton. Mêlant réalisme et fantastique, logique et non-sens, Gide promène son lecteur entre distance romique et adhésion ludique, à travers une série de personnages (Anahne Armand-Dubois, Amédée Fleurissoire, Julius de Baraglioul et Laccadio Wilki) mêlés à l'usurpation du Saint-Siège et à une intrigue rocambolique autour du pape. Utilisant tout à tour, la facétie insolente, le rire insolite, la laideur difforme et la raiillerie iconoclaste, Gide s'attaque à toutes les formes de fanatisme et d'obscurantisme.

Avec *Les faux-monnayeurs* (1925) et *Le Journal des faux-monnayeurs* (1927), la recherche sur le roman et l'expérimentation littéraire conduit à la création par Gide d'un espace ouvert et virtuel qui déborde le cadre strict du récit. Champ d'écriture à vocations multiples, le roman gideien devient ici un lieu fictif et recomposé, un domaine en chantier et en construction permanente. Roman kaléidoscopique à plusieurs foyers, passionnant récit d'aventures et d'apprentissage, œuvre théorique et objet total, polyphonique. *Les faux-monnayeurs* illustre parfaitement cette idée de modernité à laquelle Gide aboutit : avec talent, l'écrivain conjugue l'influence scientifique d'Albert Einstein sur la relativité de l'espace-temps, le découpage cinématographique et l'inspiration littéraire anglo-saxonne (*L'Anneau et le livre* de Robert Browning, *Lord Jim* et *L'Agent secret* de Joseph Conrad). La stylisation de la subjectivité, la présentation indirecte des faits, la focalisation démultipliée, la mise en abyme ou la reconstitution du récit par le lecteur-voyeur sont les cinq principales caractéristiques des *Faux-monnayeurs*, comme le remarque Roger Martin

du Gard, premier lecteur :

« Le roman est, d'un bout à l'autre, comme un tourbillon, une tornade, un de ces coups de vent en spirale qui semblent brusquement creuser un entonnoir, s'y engouffrer en tournoyant, et disparaître, s'évanouir dans l'espace. »

[Lettre à Gide, 10 octobre 1925, *Correspondance avec Roger Martin du Gard*, 1968, p. 274-275]

Deux autres textes d'importance encadrent *Les faux-monnayeurs* : *Corydon* (1924) et *Si le grain ne meurt* (1926). Courgeuse défense de l'homosexualité, *Corydon* se présente sous la forme de "quatre dialogues sociaux" entre un médecin homosexuel nommé Corydon, dont le nom est celui d'un berger des *Bucoliques* de Virgile, amoureux du jeune Alexis, et le narrateur.

L'idéologie fasciste, à qui Paulhan et Gallimard pensent habile de laisser la direction de la revue, pour préserver les activités éditoriales de Gallimard. André Gide, qui a fini par accepter de rester au somnair du premier numéro sorti en janvier 1941 sous la direction de Drieu, donne un fragment des "Feuilles" – où il s'en prend comme le rappelle Alban CERSIERS [2009, p. 433-434] au pétainisme "retour à la terre". Après une autre contribution en février, il rompt sa collaboration lorsqu'il lit la *Chronique privée de l'an 1940* de Charbonne, et publie dans *Le Figaro* en avril 1941 une critique de ce texte pro-allemand à la fin duquel il confirme son retrait de la revue.

De *La Porte étroite* (1909) à *Si le grain ne meurt* (1926)

Après *L'immoraliste* (1902), Gide a poursuivi ses différentes expériences narratives avant d'aboutir au roman dont il rêve. Une des étapes est *La Porte étroite* (1909), un récit plein d'ironie qui associe au drame amoureux la peinture familiale.

Entre l'ambiguïté des sentiments, et le trouble des consciences, le roman se présente comme une aventure sentimentale. *La Porte étroite* décrit le jeu amoureux entre Jérôme et Aïssa, la jeune fille qu'il aime. Gide se plaît à monter une technique narrative complexe, où se mêlent la narration à la première personne (Jérôme) et le journal intime (Aïssa) commun-mingue à la fin du récit. L'interprétation du héros est court-circuitée par les lettres de la jeune fille.

Dans ses courts récits, Gide expérimente plusieurs formes de subjectivité et étudie différentes techniques d'éclairage, jouant avec les différents possibles fictionnels. L'acte de raconter est mis à l'épreuve. Dans *La Part du feu*, Maurice Blanchot évoque le geste créateur chez Gide :

« On reconnaît le souci de faire servir la littérature à une expérience véritable : expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les garder et les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les "essayer" en les confiant à une existence autre, c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort. »

[BLANCHOT, 1949, p. 210]

Faisant de la littérature une expérience vitale, un instrument de découverte et un moyen de s'éprouver, Gide avance dans la constitution d'une œuvre soumise à une diversité de points de vue et de personnages. Son ambition ? Créer un "microcosme complet, étrange tout entier, où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve." [Lettre à Angèle, XIII, 1900, *Essais critiques*, p. 109].

La défense des minorités et la lutte anticolonialiste

Des la fin de la rédaction des *Faux-monnayeurs*, Gide s'embarque le 19 juillet 1925 pour l'Afrique équatoriale française et s'enfonce dans le continent africain avec Marc Allégret, qui est à la fois amant, intendant, secrétaire, photographe, cinéaste et chasseur. C'est le début d'une aventure humaine, littéraire et politique, à travers le Moyen-Congo, le Gabon, l'Oubangui-Chari et le Tchad. Le 14 août, ils sont à Brazzaville et remontent en bateau le fleuve Congo. C'est le choc, la découverte de l'horreur, travaux forcés et exploitation des hommes par les compagnies concessionnaires. Gide constate aussi la brutalité économique, en particulier le scandale du prix payé aux Africains pour la récolte du caoutchouc.

Cette prise de conscience marque le début du rôle politique de Gide, de son action citoyenne et d'un travail d'engagement : il témoigne et dénonce les atrocités du colonialisme. Mêlant la révolte à l'indignation, Gide prend position pour différentes causes, en homme de progrès et défenseur des différences. Après son *Voyage au Congo* (juin 1927), « La détresse de notre Afrique équatoriale » (*La Revue de Paris*, octobre 1927) et *Le Retour du Tchad*, Gide obtient du ministre des Colonies, Léon Perrier, la fermeture de certaines concessions, ce qui conduit 120 000 hommes à la libération de l'esclavage. Gide dénonce le rôle et les responsabilités des puissances financières et des actionnaires, provoquant un scandale dans le milieu des grandes fortunes.

Son action s'exerce aussi sur le territoire français, aux lieux mêmes où la liberté des plus fragiles se trouve menacée. De l'Afrique coloniale à la politique en France, ce sont deux volets d'une même volonté d'agir contre l'injustice, chez Gide, qui ne veut pas rester un intellectuel en chambre ou de salon. Déjà, du 13 au 25 mai 1912, nommé juré au palais de Justice de Rouen, Gide assiste à des procès et publie en 1914 son expérience du système judiciaire dans *Souvenirs de la cour d'Assises*. Il donne à un texte engagé, non seulement comme une réflexion sur la complexité de l'âme humaine, mais aussi comme une critique virulente de la bourgeoisie bien-pensante et de la justice destinée à la conforter.

Prenant la défense des femmes, l'auteur crée le personnage emblématique de Geneviève dans la trilogie *L'École des femmes*, *Robert et Geneviève* (1929). Il cherche à faire rouvrir le procès de Mélanie Bastian et à obtenir la réhabilitation : enfermée par sa famille pendant vingt-cinq ans, dans des conditions affreuses, pour avoir aimé hors mariage, elle avait été reconnue folle et déséquilibrée, dans la mascarade d'un procès qui

Commencé dès les années 1900, le traité de Gide s'inscrit dans un contexte compliqué, à la suite de plusieurs suicides (son ami Emile Ambresin, le général britannique Mac Donald) et de nombreux procès condamnant l'homosexualité (Eulenburg et Moltke en Allemagne, Wilde en Angleterre, Renard en France). La situation historique et politique est déterminante pour comprendre l'importance de cet ouvrage, explique Monique NEMER dans *Corydon citoyen. Essai sur André Gide et l'homosexualité* [2006].

Face à l'injustice et à la violence des procès, Gide rassemble une documentation considérable pour prendre la défense des victimes et rédiger un plaidoyer en faveur de l'homosexualité. Dans son livre, il intègre l'art, l'histoire, la littérature, la sociologie, tous les domaines de la culture et de la nature, pour montrer le rôle et la place de l'homosexualité à différentes époques. Que seraient les arts, en Grèce ou à la Renaissance, sans l'homosexualité ? Dans *Corydon*, inspiré à la fois du *Banquet* de Platon, de *Sodome et Gomorrhe* de Proust et de ses lectures de Freud, Gide se fait tout à tour naturaliste et scientifique, logicien, protestant, pédagogue et moraliste.

Comme un diplyque, *Corydon* est le volet théorique de la défense de l'homosexualité, et *Si le grain ne meurt* en présente l'illustration personnelle : à travers ses mémoires et la rédaction de ses souvenirs, Gide dévoile son parcours intime. Pour lui, la découverte de l'homosexualité s'apparente à une conversion sincère. Dans ce récit d'apprentissage, Gide revient sur l'affirmation de la sensibilité adolescente, la découverte de la musique et de la littérature, les plaisirs de jeunesse – promenade familiale à la campagne, premiers voyages et découverte de l'Algérie, aventures sexuelles. Gide met en avant les événements marquants de sa vie, et s'exprime avec franchise et authenticité.

Cet avènement public est d'autant plus risqué que l'écrivain est devenu un acteur déterminant de la vie littéraire des années 1920, notamment par son rôle privilégié au sein de *La NRF*, jusqu'à la rupture politique avec la revue en avril 1941.

Ce que l'admire en URSS, c'est l'égalité de départ, des chances égales – et l'abolition de cette abominable formule : "Tu gagnes MON pain à la sueur de TON front."

D'autre part, son engagement militant est inséparable de son antifascisme. Gide signe l'Appel contre la guerre lancée le 4 juin 1932 par Romain Rolland et Henri Barbusse. Il adhère au mouvement du comité Amsterdamp-Pleyel qui défend la paix et soutient l'Union soviétique. Puis, Gide participe au "Comité de vigilance antifasciste", créé par *La NRF* en 1934. Le 4 janvier 1934, Gide et André Malraux se rendent ensemble à Berlin, défendre les communistes bulgares Dimitrov, Tanev et Popov, injustement accusés de sabotage par Hitler. La même année, en octobre, les deux intellectuels français président le congrès "Les écrivains soviétiques", avec Ilya Ehrenbourg, Paul Vaillant-Couturier, Jef Last et Pierre Bochof, au palais de la Mutualité de Paris.

De nouveau, à la Mutualité, du 21 au 25 juin 1935, Gide préside le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture. Organisé par l'Internationale communiste, il rassemble trente-huit pays. De nombreux écrivains français sont présents, aux côtés de Gide et de Malraux : Louis Aragon, Henri Barbusse, Romain Rolland, Paul Nizan, Paul Vaillant-Couturier, Louis Guilloux et Jean Giono. Parmi les intervenants, on compte aussi de célèbres et prestigieux auteurs du monde entier, comme Aldous Huxley, Robert Musil ou Bertold Brecht. Le succès de cette réunion est réel, même si le meeting est marqué par l'éviction de l'intervention des surréalistes finalement repoussée tard dans la soirée, grâce à l'entremise de Crevel, et assombrie par le suicide de ce dernier le lendemain.

Dans le but de concilier marxisme et individualisme, Gide poursuit et maintient son soutien au Parti communiste, malgré ses réserves, ses critiques et l'aide qu'il apporte en 1935 au trotskiste Victor Serge, écrivain belge accusé par Moscou d'être un "opposant de gauche". Le 16 juin 1936 a lieu le départ de Gide pour son voyage officiel en URSS. Pour ce déplacement, Gide est entouré d'amis et de proches : l'écrivain Eugène Dabit, auteur d'*Hôtel du Nord* (prix du roman populaire 1931), le romancier Louis Guilloux (*Sang noir*, en 1935), l'ancien ouvrier socialiste et poète Jef Last, à la tête du principal réseau de résistance néerlandais, pendant la Seconde Guerre mondiale, le journaliste Pierre Herbert et Jacques Gallimard, fondateur et directeur de la "Bibliothèque de la Pléiade" chez Gallimard. Quatre jours après son arrivée à Moscou, Gide prononce l'oraison funèbre de Gorki, "Discours pour les funérailles de Maxime Gorki", sur la place Rouge, aux côtés de Staline, Dimitrov, Jdanov, Boulganine, Molotov,

préférait sauvegarder l'honneur de la famille. Avec son ami l'avocat Charles Chanvin, Gide rassemble de nombreux documents et pièces justificatives qu'il publie en 1930 dans *La Séquestre de Poitiers*.

Gide s'intéresse ensuite à la psychologie enfantine. Devant les ambiguïtés de la procédure pénale, lors des procès ou dans les tribunaux pour enfants, Gide écrit *L'affaire Redureau*.

Cette période de la vie de l'auteur est presque exclusivement consacrée aux témoignages, aux réflexions et à l'analyse de faits divers. Il multiplie les lettres, les articles et les essais. Même au théâtre, où il écrit trois drames (*Saül*, *Le roi Candale* et *Edipe*), une comédie (*Le troisième arbre*), une pièce sociale (*Robert ou l'intérêt général*), et divers traités ou adaptations, les préoccupations morales et esthétiques sont accompagnées d'analyses politiques. Ce qui compte alors principalement pour Gide, c'est le débat d'idées.

Compagnonnage communiste et indépendance critique

Commence alors l'aventure politique. De 1932 à 1936, Gide apporte son soutien au communisme français et devient un compagnon de route du Parti.

Des relations chaleureuses et régulières s'installent entre Gide et Louis Aragon qui a quitté le surréalisme et fait son éloge dans *L'Humanité*. De son côté, Breton a rompu avec pertes et fracas avec le PCF en 1933 et exprime dès 1931-32 de fortes réserves contre la "morale prolétarienne". Il dénonce les premiers procès de Moscou avec véhémence. Breton reste cependant proche de Gide, à qui il envoie un exemplaire dédié de *L'Amour fou* en 1937. André Breton rencontre Trotsky au Mexique en 1939 et signe avec lui une proclamation visant à préserver l'indépendance de l'art.

Le militantisme et l'engagement de Gide ne l'empêchent pas de garder sa liberté et son indépendance critique : Gide n'entre pas au Parti communiste et n'adhère pas à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, fondée en mars 1932 par Aragon, Léon Moussinac et Paul Vaillant-Couturier, dirigée par le PCF et l'Union internationale des écrivains soviétiques. Son adhésion au marxisme, à titre individuel, relève d'un double mouvement : d'une part, scandaλισé par les privilèges et les faveurs des héritages, Gide soutient le camp des ouvriers et des travailleurs, apporte son aide aux classes laborieuses et défavorisées. Gide écrit dans ses "Feuillets" :

Cinq ans avant cette conférence, du 1^{er} novembre au 5 décembre 1895, Gide séjourne non loin de Sîls-Maria, en Suisse. C'est dans ce canton des Grisons, dans l'Engadine, que Nietzsche est venu presque chaque été, de 1881 à 1888. Dès sa première visite, aussitôt inspiré par ce sommet montagneux et isolé, Nietzsche a la révélation du projet d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Bercé par l'ombre nietzschéenne, Gide entre en affinité singulière avec le philosophe, presque sans le chercher : "Je l'attendais avant de le connaître." Il y a parenté d'esprit, non pas descendance, précise Gide qui évoque la soudaine proximité révélée :

Mon émotion, lorsque je lus Nietzsche sur cette route où je pensais être seul à m'aventurer, où tout à coup je vis se dresser devant moi son ombre immense.

[Préface à la traduction allemande des *Nouritures terrestres*, mars 1930, *Romans et récits*, tome I, p. 1325]

La figure de Nietzsche est présente dans la "Lettre à Angèle" du 10 décembre 1898, la sixième des chroniques du même nom que Gide tient régulièrement dans la revue *L'Ermitage*, où il traite de manière électorale Nietzsche, peinture et musique. Il fait l'éloge de "la joie joyeuse" chez Nietzsche, salue "sa splendeur et enthousiasmante vigueur", loue la force de sa pensée, lui qui "fit au milieu des décombres". Dans sa chronique, il exprime l'enthousiasme profond d'un lecteur admiratif :

Chaque page de Nietzsche est saturée d'une énergie créatrice; d'in-distinctes nouveautés s'y agitent; il prévoit, il pressent, il appelle – et il rit.

["Lettre à Angèle", VI, *Essais critiques*, p. 36]

L'originalité du philosophe repose sur la constance de son génie : Dès le premier ouvrage (*La Naissance de la tragédie*), l'un des plus beaux, Nietzsche s'affirme et se montre tel qu'il sera : tous ses futurs écrits sont là en germe. Dès lors une ferveur l'habite qui va toucher à tout en lui, réduire en cendres ou vitrifier tout ce qui ne supporte pas tant de chaleur.

["Lettre à Angèle", VI, p. 37]

Aux yeux de Gide, Nietzsche est inséparable de toute pensée de l'art, du génie créateur. C'est à partir de la pensée de Nietzsche que la création désormais doit se déterminer : il considère "l'œuvre entière de Nietzsche comme une préface à toute dramaturgie future" ["Lettre à Angèle", VI, p. 41].

Capitale pour la création, l'influence passe autant par les livres que par les voyages (Delacroix au Maroc, Dante en France) et s'élargit dans la plénitude d'un moment culturel, qui constitue un climat favorable à l'échange et à la créativité. Pour Gide, les époques artistiques les plus fécondes sont celles qui ont été les plus profondément influencées. C'est le cas de la Renaissance, anglaise, italienne et française, baignée par l'éclat et la lumière de l'Antiquité :

Ce qui fait, dans sa plantureuse diversité, l'unité malgré tout d'une grande époque, c'est que tous les esprits qui la composent se viennent abreuver aux mêmes eaux...

[*Ibid.*, p. 412]

L'influence ne crée rien, dit encore l'auteur pendant cette conférence, mais elle engage l'expérimentation et favorise la création. Ainsi de celle qu'exerce *La Poétique* d'Aristote sur le XVII^e siècle français. Dans sa conclusion, la conférence de Bruxelles évoque d'une part Michel-Ange, dont les œuvres imitent si parfaitement les statues antiques qu'elles furent parfois confondues avec la découverte de l'authentique marbre grec, lors de fouilles archéologiques, et d'autre part Montaigne, qui, dans sa fréquentation des Anciens, se compare aux abeilles qui "pilloient de çà et là les fleurs", mais qui en font après le miel, "qui est tout leur".

Gide invite, lui aussi, son lecteur à montrer une liberté absolue dans cette ouverture à l'influence et cette réceptivité. En témoigne la préface à l'édition définitive des *Cahiers d'André Walter* :

C'est pour avertir que j'écris, pour exalter ou pour instruire et j'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur.

["Préface", *Cahiers d'André Walter, Romans et récits*, tome I, p. 4]

Comme le montre la place importante qu'occupent les références de Gide aux auteurs classiques et modernes dans *Les faux-monnayeurs* (v. Problématiques, L'origine des *FM*, Les références à l'histoire littéraire dans *Les faux-monnayeurs*), l'écrivain fait de son roman une œuvre située au croisement de l'héritage et de la tension entre l'influence et l'émancipaton. Dans un débat intertextuel avec la tradition et la modernité, il dévolope une conception personnelle de l'originalité, qui ne consiste pas à refuser les héritages mais à les intégrer, tout en prenant certaines distances ou certaines libertés.

Avec ou avant Nietzsche, le nietzschiisme présente, selon Gide, deux caractéristiques : comme puissance de création et comme manifestation d'une vie surabondante, cette vitalité philosophique s'exprimant dans l'œuvre des grands artistes. Dans son texte, Gide précise en effet que "le nietzschiisme a commencé bien avant Nietzsche" [*Ibid.*, p. 40] et parmi les représentants de ce courant qu'il invente de toutes pièces, il cite Shakespeare, Beethoven et Michel-Ange, qui témoignent selon lui de cette évidence : Nietzsche est une figure présente dans toute création de génie : "Tout grand créateur, tout grand affirmateur de Vie est forcément un nietzschienn". [*Ibid.*, p. 40]. Cette analyse du nietzschiisme, comme élan d'une liberté créatrice, est au cœur d'une remarque d'Edouard dans *Les faux-monnayeurs*, sur l'évolution et l'avenir du roman :

Il n'a jamais connu, le roman, cette "formidable érosion des contours", dont parle Nietzsche, et ce volontairement écartement de la vie, qui permettent le style, aux œuvres des dramaturges grecs par exemple, ou aux tragédies du XVII^e siècle français. (p. 183)

Gide découvre ou redécouvre avec Nietzsche la jouissance, le style, l'intensité, la sensualité, le paganisme. Dans son *Journal*, il mentionne le nom de Nietzsche, pour la première fois, le 4 décembre 1896 : "Tu du Rimbaud - du Nietzsche" [*Journal I*, p. 242]. Mais le nietzschiisme de Gide est déjà présent avant même la première lecture. Cette présence diffuse par affinité et par d'autres médiations antérieures à la découverte des travaux de l'écrivain et psychanalyste Pierre Bayard [voir WALD LASOWSKI, 2010, p. 197-211]. Si l'on applique l'hypothèse de Pierre Bayard, il peut donc y avoir une présence de Nietzsche avant la découverte de son œuvre. C'est, dans le cas de Gide, par exemple, son éloge de la Renaissance dont il découvre à Florence, en 1895, le paganisme sensuel, la vitalité, le prim-

Au milieu des cyprès florentins, après avoir contemplant les fresques de Ghirlandajo à Santa Maria Novella ou celles de Filippino Lippi à Carmine, après avoir dîné en compagnie de Gabriele D'Annunzio, soudain, Gide associe la culture grecque à la découverte bouleversante de l'Orient, en Algérie. Romain et païen, chancel héritier de la culture antique, Gide écrit par profusion sensuelle et sollicitation de la chair :

[*Feuilles de route*, le 13 janvier 1895, *Journal I*, p. 211]

Vertus sensuelles des eaux d'Europe et d'Afrique ? Au milieu du voyage italien, qui le mène de Milan à Naples, en passant par Florence et Rome, Gide rêve une Algérie florentine, entre hospitalité nomade et éternité du désert : "Obsessions d'Orient, du désert, de son ardeur et de son vide - observations où les sens s'affoient" [*Journal I*, p. 211]. De la cité italienne et dionysienne, il s'oriente vers la fierté kabyle et berbère, suivant le sens nietzschienn de la liberté.

Nietzsche a une double présence chez Gide : il inspire l'œuvre romanesque, poétique, comme *Les Nourritures terrestres*, mêlé à d'autres influences, celle d'Oscar Wilde par exemple. Le souffle nouveau, individuel et passionné, repose alors sur quatre éléments principaux : liberté, disponibilité, ferveur et plaisir. Mais Nietzsche est aussi la source où s'élabore l'éthique gidiennne, celle du désir libéré, contre le puritanisme oppresseur. Contre la raison occidentale, un Zarathoustra, venu de l'Algérie gidiennne, offre une légèreté alliée à la profondeur, libère les sens et les pulsions vitales.

Les participants du célèbre colloque "Nietzsche aujourd'hui", à Certisy en juillet 1972, auraient pu avoir en tête la "Lettre à Angèle" du 10 décembre 1898, écrite par Gide, date fondamentale dans la réception de Nietzsche en France. N'est-ce pas Gide qui inspire secrètement les lectures de Deleuze, Lyotard ou Derrida, lectures subversives de Nietzsche, à la fois stylistiques, philosophiques et politiques, loin de tout académisme ? (V. Repères, La postérité critique, Jacques Derrida, "J'ai lu tout Gide"). Le colloque de Certisy rouvre le chantier intellectuel qui occupera les années à venir, qu'inaugurait la découverte de Nietzsche par Gide : l'intensité libidinale, le complet, le masque, la mise en question radicale de tout humanisme, qui ne serait d'abord que béance et parodie, la crucifixion de Dionysos dans l'extase impossible d'un monde transfiguré...

Avant les années 1970, Jean-Paul Sartre marquait déjà l'influence de premier plan qu'exerce Gide sur la scène philosophique contemporaine. Après la mort de ce dernier, il écrit en hommage dans *Les Temps modernes* au numéro 65 :

"faux monnayeur" à propos de Saint-Paul dans *L'Antéchrist*, ou aux "faux monnayeurs inconscients", dans l'attaque que Nietzsche livre aux penseurs classiques allemands dans *Ecce Homo? De L'Immoraliste aux Faux-monnayeurs*, l'aventure esthétique et romanesque de Gide associe les caractères tragique et ludique de la philosophie nietzschéenne : une gravité masquée, un jeu profond sur le sens dionysiaque de l'existence. Contre la morale étouffante et la métaphysique écrasante, *Les faux-monnayeurs* mettent en avant la "déchristianisation" (p. 77) et la "dépersonnalisation" (p. 102) des valeurs. Face à l'opportunité inauthentique de l'art, incarnée dans le roman par Passavant, auteur de *La Barte fixe*, seul compte l'élan dionysiaque et solidaire véhiculé par Edouard. Le masque – dissimuler, c'est dire le vrai – s'inscrit contre le sujet et ses fausses certitudes : "Je [...] ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même", écrit Edouard le 18 octobre dans son journal (p. 76).

Les faux-monnayeurs véhiculent une philosophie du devenir, qui s'oppose à la falsification des valeurs. L'éthique du roman se déploie contre les valeurs archétypales de l'occident (morale, religion, éducation) qui conduisent au faux-monnayage intellectuel et au simulacre des conduites. L'œuvre de Gide est porteuse du message de la jeunesse, du destin créateur mais aussi tragique de l'humanité.

Deux ans après *Les faux-monnayeurs*, Gide projette d'aller à Berlin pour donner une conférence. Il a l'intention de montrer à quel point les pensées de chacun de nous dépendent de notre langue : "Chaque écrivain forme sa langue, mais c'est après avoir été formé lui-même par elle." [Projet de conférence pour Berlin, décembre 1927, *Essais critiques*, p. 660]. Gide se souvient alors de son ravissement, lors de la découverte de Nietzsche, ravissement, mêlé de reconnaissance et d'amour, "comme le sentiment d'une parenté retrouvée". La recherche de la parenté nietzschéenne, la conscience des possibles qu'elle a ouverts, n'est pas l'identité-souffrance la puissance de rétrospection, lui qui a été touché, influencé, ébloui par son aîné. C'est un jeu à rebours : l'influenceur est à l'inverse du géniteur, puisque le temps littéraire est délinéarisé. La vertu temporelle de souverain et exigeant envers soi, l'homme issu des lectures de *Par-delà le bien et le mal* et de *Crime et châtiment* incarne la jeunesse perpétuelle et un poète et artiste de l'immédiate, il met tout son génie au service d'une vie fervente. On retrouve certains traits de cet individualisme gide en les personnages des *Faux-monnayeurs* qui en sont l'incarnation littéraire.

La grande reconnaissance que je lui garde, c'est d'avoir ouvert une route royale où je n'eusse, peut-être, tracé qu'un sentier, d'avoir déblayé la besogne où peut-être mes forces se fussent usées, d'avoir désencombré mes propres livres.

["Lettre à Angèle", vi, *op. cit.*, p. 41]

Une éthique nietzschéenne

Sa clarté, sa lucidité, son rationalisme, son refus du pathétique dominent permission à d'autres de risquer sa pensée dans des tentatives plus troubles, plus incertaines : on savait que dans le même temps une intelligence lumineuse maintenait les droits de l'analyse, de la pureté, d'une certaine tradition : est-on sombré dans un voyage de découverte, on n'entraînait pas l'esprit dans le naufrage. Toute la pensée française de ces trente dernières années, qu'elle le voulait ou non, qu'elle que fussent par ailleurs ses autres coordonnées, Marx, Hegel, Kierkegaard, devait se définir aussi par rapport à Gide.

["Gide vivant", mars 1951, repris dans *Situations IV Portraits*, p. 85-86]

Avec Dostoïevski, que Gide introduit aussi en France, Nietzsche est donc l'une de ses quatre grandes influences philosophiques et littéraires. "Oui, Nietzsche, Dostoïevski, Browning et Blake sont bien quatre étoiles de la même constellation", précise Gide au cours de l'une des six conférences qu'il consacre en janvier et février 1923 à l'auteur des *Frères Karamazov*, V", *Essais critiques*, p. 632]. Lors d'une passionnante discussion pendant le séjour à Saas-Fée, Edouard imagine l'intérêt que pourrait susciter le journal ou carnet qu'aurait tenu Dostoïevski sur l'écriture de son roman : "l'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant..." (p. 186). Plus loin, dans un discours d'une certaine gravité, Bernard médite sur l'acte du suicide :

Oh ! Je sais bien que je ne me tuerai pas ; mais je comprends admirablement Dmitri Karamazov, lorsqu'il demande à son frère s'il comprend qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie... par éclatement. (p. 265)

De Nietzsche à Dostoïevski, Gide bâtit sa vision de l'homme. Libre, souverain et exigeant envers soi, l'homme issu des lectures de *Par-delà le bien et le mal* et de *Crime et châtiment* incarne la jeunesse perpétuelle et un poète et artiste de l'immédiate, il met tout son génie au service d'une vie fervente. On retrouve certains traits de cet individualisme gide en les personnages des *Faux-monnayeurs* qui en sont l'incarnation littéraire.

L'influence de Nietzsche sur *Les faux-monnayeurs* apparaît dès le titre : comment ne pas songer au qualificatif de "faux monnayeur pessimiste", que Nietzsche attribue à Schopenhauer dans *Le Cas Wagner*, à celui de

La création littéraire préfigure-t-elle la vie de l'écrivain ou lui donne-t-elle forme ? L'œuvre est inséparable de la vie intime, elles agissent l'une sur l'autre comme des influences réciproques. Dans *Les faux-monnayeurs*, le personnage de l'écrivain, Edouard, plongé dans l'étude préparatoire de son roman, l'affirme :

Ce qui m'inquiète, c'est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre, mon œuvre s'écarter de ma vie. [...] Jusqu'à présent, comme il sied, mes goûts, mes sentiments, mes expériences personnelles, alimentaient tous mes écrits ; dans mes phrases les mieux construites, encore sentais-je battre mon cœur. Désormais, entre ce que je pense et ce que je sens, le lien est rompu.

(Journal d'Edouard du 1^{er} novembre, p. 95)

La connaissance de soi et du monde est modifiée par l'œuvre, lue ou écrite. Et l'expérience personnelle, le cœur et le sentiment sont tout entiers mis en phrases. De la nature extérieure au monde intérieur de l'artiste, cela ne fait qu'un. Gide se rétere à cette leçon d'Oscar Wilde dans le *Journal des faux-monnayeurs* :

J'en tiens pour le paradoxe de Wilde : la nature imite l'art ; et la règle de l'artiste doit être non point de s'en tenir aux propositions de la nature, mais de ne lui proposer rien qu'elle ne puisse, qu'elle ne doive bientôt imiter.

[JFM, 1^{er} janvier 1921, p. 33]

Aux yeux de Gide, Oscar Wilde après Nietzsche signe le tragique de l'existence, qui devient le cœur de toute création. Dans *Les faux-monnayeurs*, l'écrivain Edouard en fera le thème privilégié de son récit (v. Problématiques, L'esthétique du roman) :

Une sorte de tragique a jusqu'à présent, me semble-t-il, échappé presque à la littérature. Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence même de l'être.

(Journal d'Edouard, 9 novembre, p. 125)

Edouard l'affirme encore en réponse à une question de Bernard :

"Chacun de nous assume un drame à sa taille, et reçoit son contingent de tragique. Qu'y pouvons-nous ?" (p. 303).

Présentés l'un à l'autre par l'intermédiaire de Pierre Louÿs, Gide et Oscar Wilde se rencontrent à Paris, puis se retrouvent, en plusieurs lieux, à différentes reprises : leur première discussion a lieu le 29 novembre 1891, au café d'Harcourt. Puis Gide revoit Wilde, en mai 1894, à Florence.

près d'Alger, le 27 janvier 1895. Deux ans plus tard, une fois libéré de prison en Angleterre où il fut condamné aux travaux forcés, Oscar Wilde s'installe en Normandie, à Berneval, où Gide lui rend visite le 19 juin 1897. Le 20 novembre 1900, il revoit Wilde à Paris, l'aide financièrement, mais ne peut lui éviter une mort misérable, en décembre 1900. Cette série de rencontres et de retrouvailles, de l'ascension et de la gloire du romancier écossais jusqu'à sa perte et sa déchéance, Gide la raconte en une suite de tableaux, dans son hommage à Oscar Wilde paru dans *L'Ermitage* en juin 1902. Dès leur première rencontre, Gide est bouleversé par Oscar Wilde et s'exalte auprès de Paul Valéry : "L'esthète Oscar Wilde, ô admirable, admirable celui-là." [Lettre à Paul Valéry, 27 novembre 1891, *Correspondance avec Paul Valéry, 1890-1942*, p. 186]. La gloire de cet Apollon moderne suscite l'admiration. Wilde rencontre rapidement le succès dans le milieu littéraire parisien. Gide rappelle ce souvenir : "J'en entendis parler chez Mallarmé : on le peignit brillant causeur, et je souhaitai le connaître, tout en désespérant d'y arriver." ["Oscar Wilde", 1902, *Essais critiques*, p. 838]. Wilde est un "être prodigieux" qui "rayonnait", écrit Gide dans son hommage de 1902 :

Grand *vivier*, pareil aux philosophes de la Grèce, Wilde vivait sa sagesse, la confiant imprudemment à la mémoire fluide des hommes, et comme l'écrivain sur de l'eau.

[*Essais critiques*, p. 837]

Le plaisir, de Wilde à Gide

Quels thèmes Oscar Wilde transmet-il à Gide ? L'art de la feinte et du masque, le plaisir paten et la volupté des corps, une façon originale de vivre avec un maximum d'intensité. "Il allait au plaisir comme on marche au devoir", écrit Gide en 1902. Face aux valeurs sociales, Wilde conseille à son ami de vivre dissimulé, sans se soumettre aux contraintes bourgeoises.

L'influence d'Oscar Wilde, qui fait du paganisme et de la jouissance un idéal spirituel, conduit Gide à s'éloigner du symboïsme. L'idéal esthétique et le libertinage homosexuel de l'Anglais ont tout pour séduire le jeune Gide, en quête de doctrine libératoire et d'un autre mode de vie. La courageuse défense de l'homosexualité dans *Corydon* (1924) sera comme une réponse de Gide au *De profundis* d'Oscar Wilde, texte étonnant auquel Gide consacre un article en août 1905, dans lequel il rappelle la fin tragique de celui qui "voulut s'adresser à la vie" :

Le roman de Wilde, qui dénonce la mortification de la chair, la condamnation des instincts et la pensée anti-hédoniste, ne contient-il pas une peinture de Gide, dans le personnage imaginé par Lord Henry Wotton ?

Un jeune Parisien qui consacrait l'effort de sa vie à s'imprégner, en plein XIX^e siècle, de toutes les passions, de tous les modes de pensée des âges antérieurs, et cherchait en quelque sorte à résumer en lui-même les diverses mentalités par où était passé l'esprit humain, aimant, pour leur artificialité même, ces renoncements que des sots ont appelés vertus, aussi bien que ces révoltes instinctives que des sages appellent encore péchés.

Profondément déterminé par cette rencontre, Gide conçoit, dans son œuvre, différents personnages en référence à Oscar Wilde : Ménaïque, figure centrale du livre IV des *Nouritures terrestres*, et personnage décisif dans la partie principale de *L'Immoraliste*, est un double inquietant d'Oscar Wilde, construit comme en écho avec lui. Dans *Prométhée mal enchaîné*, on devine Wilde dans le personnage mi-diable mi-déivin, du *Migilonaire*. On peut aussi deviner des apparitions de Wilde dans *Les Caves du Vatican*, à travers les deux oncles, initiateurs explicites de Lafcadio à l'homosexualité, l'Anglais Lord Fabian et le Russe Bielkowski. Enfin, dans la dernière partie de *Si le grain ne meurt*, Gide complète son portrait d'Oscar Wilde, en revenant sur leur nuit algérienne : "Depuis, chaque fois que j'ai cherché le plaisir, ce fut court après le souvenir de cette nuit." Scène musicale et minérale, où l'existence semble emportée dans un tourbillon cristallin, où seul résonne encore le rire d'Oscar Wilde, conclut Gide, "un rire éclatant, non tant joyeux que triomphant, interminable, immatrizable, insolent".

L'ÉCRITURE AU FIL DES JOURS : LE JOURNAL

L'art solitaire du vagabondage et de la dissimulation

L'écriture diariste et réflexive du *Journal* occupe une place privilégiée publiant, à part, le journal qui accompagne *Les faux-monnayeurs* et qui dans l'œuvre de Gide. Il renouvelle l'exercice à propos du roman en Passavant sur Vincent dans *Les faux-monnayeurs* de Gide et les encouragements diaboliques et immoraux prodigués par Lord Henry Wotton à Doran, dans *Le portrait de Doran Gray* d'Oscar Wilde. L'influence s'opère dans les deux romans à travers trois domaines principaux, le domaine moral, le domaine esthétique et le domaine sexuel. L'influence excessive de la quête d'une existence intense et personnelle peut aller jusqu'au sadisme et à la perversion, puis conduire à une sorte de descente aux Enfers.

C'est le sanglot d'un blessé qui se débat. Je n'ai pu le lire sans larmes : je voudrais pourtant en parler sans un tremblement dans ma voix.

[*"Le De profunds"* d'Oscar Wilde, 15 août 1905, *Essais critiques*, p. 142]

Dans "Propositions", article publié en décembre 1911, Gide évoque l'œuvre d'Oscar Wilde, sur le double thème de l'authenticité et de la sincérité. Quelle fut la leçon esthétique d'Oscar Wilde ? L'art est toujours personnel, mais ne peut l'être qu'indirectement. La contrainte des mœurs oblige à se dissimuler et à se tenir caché dans l'œuvre. Gide l'affirme :

Il n'est pas un littérateur dont l'œuvre soit plus constamment confidentielle que celle de Wilde ; de *Doran Gray* au *Mari idéal*, des *Poèmes en prose* à *La Femme de peu d'importance*, la qualité de ses contes et de ses comédies est presque toujours en raison directe de la quantité de secret qu'il y a pu faire tenir.

[*Essais critiques*, p. 148]

Mais si, pour Oscar Wilde, l'art est né du besoin de se cacher, aux yeux de Gide, l'œuvre de l'artiste doit être non seulement en relation intime et secrète avec son auteur, mais aussi en relation directe et sincère avec le monde extérieur. Seule la réunion de ces deux conditions par l'écrivain peut toucher un lecteur, conclut Gide, qui garde un attachement sensible au souvenir de son ami : "Les paroles de Wilde sont présentes à mon esprit, et j'allais dire à mon oreille."

Gide et Oscar Wilde s'intéressent tous les deux aux agissements d'une instance démoniaque dans l'esprit humain. Tous deux associent un questionnement littéraire sur le mal à une conception de la personnalité diabolique. On retrouve ce questionnement dans *Les faux-monnayeurs*. Du fait de ses fréquentations avec Lady Griffith et Robert de Passavant, Vincent Moïnier est en proie au démon, à la tentation d'une vie grisante et euphorique. Or le conduira cette évolution ? Cette "nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa conduite" est une habileté du diable ou du démon. Gide la résume en quelques mots : "Théorie de l'immanence, de la totalité dans l'instant ; de la joie gratuite, immédiate et immotivée." (p. 143)

Sorte de journal, somme toute, journal de bord, mers libres, tempêtes, rencontres d'épaves, îles et continents, rencontres et visites. Dialogues des fous. Monologue avec Dieu.

Le *Journal* de Gide se compose de deux périodes : de 1887 à 1914, Gide engage un monologue métaphysique et moral sur la question du moi ; drame de la liberté, charme des tentations, portée poétique de la puissance ou du renoncement. La Grande Guerre constitue une épreuve radicale, qui bouleverse profondément l'écrivain. Son orientation intellectuelle s'inverse, de 1914 à 1950, par le refus de la métaphysique et par l'attachement définitif aux valeurs humaines concrètes (liberté des mœurs et de pensée, rôle de la justice et de la politique). La première partie du *Journal* est celle du questionnement éthique et esthétique ; la seconde partie devient celle de l'affirmation individuelle et de la révolte.

En sa totalité, le *Journal* est l'aventure d'une émancipation critique et créatrice, l'odyssée de l'homme moderne. Vision des réalités psychologiques du monde et roman sans intrigue, le *Journal* de Gide expose les appels de la culture, du désir ou de la création et marque combien l'écrivain est enchanté par les harmonies, les êtres et les choses. Symphonie inachevée de la parole intérieure, le *Journal* est l'étrange aventure d'un être qui accepte de se dire dans le langage qu'il choisit pour se révéler, suivant un art intime du temps.

Quête d'une parole intérieure, authentique et immédiate

Pour Gide, la vérité de l'écriture s'inscrit dans l'éthique du *Journal* et dans la quête d'une parole intérieure, traduction immédiate de l'authentique. Toutes les facettes de sa personnalité s'y trouvent, à tour de rôle ou simultanément : son sens de l'engagement ; une éthique de l'individualisme marquée par la responsabilité et la lucidité ; l'affirmation du souf de soi et de l'usage des plaisirs ; son appartenance à la minorité et son statut minoritaire ; une culture de la résistance et de la dissimulation ; l'art d'un isolé, un solitaire ; sa conscience libre ; l'inauguration d'un humanisme nouveau, radical, transgressif et libertaire. Engageant un va-et-vient entre son *Journal* et ses fictions, sondes, romans, apologues, essais et mémoires, Gide est aussi l'acteur majeur de la vie intellectuelle et littéraire. En 1927, le dessinateur et écrivain André Rouveyre publie une étude, *Le Reclus et le Retour. Goumon et Gide*, après avoir donné, dans *Les Nouvelles littéraires* de 1924, le 25 octobre, les 8 et 22 novembre, une série d'articles intitulée "Le contemporain capital : André Gide" (v. Repères, La postérité critique et la réception de l'œuvre).

De la première page du *Journal*, le 4 octobre 1887, où Gide rapporte une scène vue au Louvre, une femme faisant essayer à un gardien un vêtement acheté pour son mari, jusqu'à la dernière page, le 21 novembre 1950, où Gide, fatigué par les répétitions théâtrales des *Caves du Vatican*, note : "Je ne tiendrai pas le coup jusqu'à la première", on retrouve, en permanence, le désir quotidien d'écrire. Du phénomène le plus banal à la réflexion la plus complexe, il s'agit de laisser une trace. Par une attention critique sans défaillance, Gide a le souf permanent, pendant soixante-trois ans, de noter les événements avec une régularité métromonique dans ce *Journal*, base de sa vie réflexive, ce qui donne à l'exercice à la fois sa contrainte et sa souplesse. Même s'il est basé sur la répétition, le *Journal* de Gide est une œuvre dont l'élasticité est la caractéristique majeure.

Dès son plus jeune âge, Gide est poussé par son oncle à une pratique morale personnelle et à l'exercice de l'examen de conscience. C'est le début du journal intime de Gide : tout au long de son développement, le moi doit se définir par son passé, son expérience présente et son projet immédiat. Cette application autoréflexive du sujet individuel conditionne une originalité éthique – la critique de soi – et une recherche esthétique – le miroir de soi.

Encore jeune homme, Gide se plie à l'exercice et enregistre ses lectures sur des cahiers : le premier cahier, intitulé "subjectif", énumère la liste des livres lus, avec des commentaires personnels ; le second, "objectif", est consacré à l'histoire de la littérature. Pendant sa vie d'écrivain, Gide ne cesse de se raconter. S'il se dessine quotidiennement dans les pages de son *Journal*, Gide constitue, dans ses écrits, de véritables mémoires : *Si le grain ne meurt, Feuilles d'automne* et *Et nunc manet in te*. Il se livre dans *Les Nouvelles terres*, se peint dans *Corydon*, et plusieurs de ses personnages romanesques sont, à ses yeux, des transpositions de lui-même : Michel (*L'Immoraliste*), Latcadio (*Les Caves du Vatican*), Jérôme (*La Porte étroite*) et Edouard (*Les faux-monnayeurs*). Cette présence de l'écrivain ne doit pas faire disparaître la différence générique entre le personnage représentant de l'auteur et l'écriture de soi.

Parmi les œuvres de Gide, le *Journal* est un des textes les plus créatifs. Si le souvenir du *Journal* des Frères Goncourt reste une référence pour lui, Gide dépasse le genre de la chronique ou des mémoires, en mêlant à son *Journal* l'écriture du clandestin, de la solitude et de la sensualité. Mais plus que les faits anecdotiques, c'est l'expression littéraire qui marque le lecteur du *Journal* de Gide. Parmi les lecteurs, l'écrivain Jean Giono rappelle en 1951 son admiration : "Je suis bouleversé par la beauté, l'humanité intellectuelle, la bonté majuscule (diabolique peut-être) de ce qu'il a écrit." ["Lundi", *La NRF*, 1951, p. 134]. L'auteur du *Hussard sur le toit* (1951) donne ses impressions, à la lecture des écrits de Gide :

Le *Journal* d'André Gide donne de son auteur un portrait authentique, au-delà de la psychologie du moi et de la représentation mémorielle. Expérience radicale de la solitude, l'exercice presque quotidien de la narration intime constitue le tableau d'une singularité répétée, au jour le jour. Face à l'ironie du temps qui passe, devant l'insignifiance journalière du réel ou la banalité du moment, Gide déploie une autre logique d'écriture, dont la caractéristique principale est la régularité, le retour du même geste esthétique. Il donne ainsi à l'acte d'écriture le pouvoir d'arracher l'instant à l'éphémère et l'intensité de sa présence. Surmonter la fragilité du désirable et de l'ordinaire passe par la notation de la sensation éprouvée, puis formulée. Un réveil à l'aurore, à quatre heures du matin, en août 1903, est par exemple l'occasion d'une joie soudaine, partagée avec la nature : "Je deviens herbe entre les herbes et prends part à la communion du réveil." Le *Journal* ne cherche pas à tout dire de l'instant vécu. Au contraire, seule compte l'émotion particulière, saisie et notée immédiatement : "Cours lent des heures. Neige au dehors", écrit Gide un samedi de février 1916. Allusion furtive ? Mystère de l'anecdote ? Souci d'écriture ? C'est cela qui nous retient : il y a là sur le mode de la note sensible la suggestion d'une relation du moi au monde, le temps subjectif est comme égrené, mesuré – en tout cas en accord avec le phénomène existentiel.

L'empreinte que laisse le *Journal* apparaît ainsi comme une façon d'être là et d'absorber lentement l'être d'une situation, état intermédiaire entre l'actif et le passif. La récitation intérieure est un lent cheminement vers la matrice brute de l'existence, le dénuement de la vie alors ressentie. Ce dénuement, loin d'être un manque, est une condition d'un mode de présence à soi et au monde, dans ce mélange de visible et d'invisible, d'immanence du vécu et de transcendance de l'œuvre, de tactile et d'idéal, de sensible et d'intelligible. Entre l'objectivité des faits et le choc du récit, Gide marque donc son empreinte, mais une empreinte toujours suspendue, éloignée, détachée et lointaine. Au-delà de l'exigence, de l'effort et de la persévérance, qui font de l'écriture quotidienne un art toujours mêlé à la leçon, l'étude et l'instruction, c'est un retour au dépaysement poétique, une volonté de saisir une sensation pure, par une pratique de l'immédiat et de la confiance.

Cette écoute de l'intime met en avant les moments les plus étranges de l'existence, comme autant d'étapes pour se dire et se chercher. Gide montre les métamorphoses du corps, les humeurs. Il est attentif aux états passagers, de la fatigue à la jouissance, aux phénomènes qui touchent la peau ou l'esprit, comme la migraine ou l'envie de fumer. Lors des scènes insolites de causette intérieure s'opposent le corps domestique et le corps réel. Ainsi Gide note régulièrement ses nuits d'insomnie, où se manifeste l'écart entre

la discipline diurne et l'instabilité nocturne. "Moments de clair-obscur", selon l'expression d'Eric Marty, dans *L'Écriture du jour*. Le *Journal* d'André Gide [1985].

L'élasticité de l'autobiographie permet de suivre les expérimentations du corps et de la parole : comment exercer un contrôle conscient sur des fatigues de soi, malaises, exténuations ou mises à l'épreuve ? De cette confrontation avec son corps et avec soi résulte toujours la conscience de l'opacité du sujet :

D'incompréhensibles torpeurs, à toute heure du jour, donnent au sommeil plus d'attrait qu'à la lecture, qu'au travail, qu'à la vie. Je sombre dans des gouffres d'indolence, d'inconscience, de néant.

[3 juillet 1923, *Journal*, 1887-1925, p. 1222]

Sans inéarité déterminante, le *Journal* est le récit subjectif de la "constante vagabondance du désir" [janvier 1912, *Journal*, p. 704]. La liberté est le moteur des mystérieuses errances du sujet (fuites, voyages, découvertes, rencontres, comportements, désirs...), où, parfois, les scènes sont esquissées, à peine décrites, dans une écriture littéraire unique :

Le contact de l'eau est exquis. Nous relevons nos pantalons, et, pour réchauffer nos pieds, entrons dans la mer. Trouville est si loin qu'on n'en distingue plus les maisons. Tout détail disparaît dans un émerveillement d'argent et d'azur tendre ; la vague se gonfle autour de nous.

[23 août 1899, *ibid.*, p. 287-288]

Ici, la faculté créatrice de l'écrivain met en rapport une poétique sensuelle et le goût du fantastique. L'art de l'irréalisation et du surréel se rattache chez Gide au goût du clandestin, de la solitude et de la sensualité. Comme le montre Philippe Lejeune dans "Gide et l'espace autobiographique" [1975], l'écriture intime est la toile de fond sur laquelle se détaient les motifs, plus stylisés, des fictions.

L'attention de Gide est tout entière tournée vers la sensation. Loin de tout jugement, le corps s'exalte, le désir s'exprime, se perd et, parfois, s'abandonne. L'espace autobiographique est d'abord celui de l'écriture du secret, qui bâtit une éthique du désir. Gide écrit aussi des pages pleines d'ardeur et de passion, de plénitude et d'intensité :

Immense étourdissement de bonheur. Ma joie a quelque chose d'immompé, de fatouche, en rupture avec toute décence, toute convenance, toute loi.

[30 novembre 1917, *Journal*, 1887-1925, p. 1048-1049]

Entre confiance silencieuse et dissimulation intime se glisse un portrait paradoxal de l'authenticité. La saisie du vécu ouvre la subjectivité

vers le monde, sa sublimation et ses possibles. L'art de l'esquive, du fragment et de l'éparpillement est aussi celui de la découverte ou de l'émerveillement. À Paris, Rome ou Berlin, Gide a souvent le regard tourné vers l'Orient. Soudain, ressurgit dans son esprit la contemplation sensuelle des paysages du Nord. Son regard est comme accaparé par le souvenir de la terre algérienne, celle de l'oasis, du café mure, de l'homosexuel. Gide garde toujours en mémoire "les extraordinaires échantures des rochers, en amont de l'oasis" (19 décembre 1930). L'analyse du *Journal* – sa spécificité, sa singularité et son originalité – monte combien Gide est sensible à l'écoute du corps et à la notation sensuelle dans l'écriture. Edouard, dans le roman, témoigne de cette même sensibilité, tournée vers les autres : son journal s'écrit à mesure qu'il entre dans l'univers des jeunes hommes et femmes, qui constitue le cadre narratif des *Faux-monnayeurs* (v. Problématiques, Roman d'aventure, d'apprentissage, de formation).

LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE

Avec Chopin plus qu'avec aucun auteur

Dans l'hommage qu'il rend à Gide, depuis Washington, le 29 mai 1951, Saint-John Perse peint avec tendresse la figure intellectuelle de l'écrivain, marquant ainsi combien ils étaient attentifs l'un envers l'autre :

Sensibilité intellectuelle autant qu'intelligence du sensible ; stricte, distinct et de jugement ; délicatesse intuitive autant qu'analytique. Par-dessus tout, l'éminence du goût, la mesure et le tact ; et, par là liaison vivante du style, un sens harmonieux du tout dans l'équation des forces créatrices.

("André Gide, Face aux lettres françaises", Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, 1982, p. 482)

Ce témoignage souligne dans le portrait de Gide trois caractères principaux – lucidité, sobriété, subtilité –, avant de conclure sur la place qu'occupe chez lui la musique. Saint-John Perse écrit alors : "Je me demandais si la musique, sa plus chère confidente, n'était pas, après tout, sa loi la plus constante et sa meilleure chance d'unité." (*Ibid.*, p. 481). La musique apparaît ici comme le lien, le trait essentiel d'une vie, d'une pensée, d'une œuvre par ailleurs si fluide, si changeante et tellement insaisissable.

Une séquence du film de Marc ALLEGRET *Avec André Gide* [1951] montre l'écrivain au piano, conseillant une jeune fille, Annick Morice, sur l'interprétation d'un *Scherzo* de Chopin. Gide évoque d'abord le côté

fantastique, presque terrifiant, des *Scherzos* et définit la beauté de l'exécution, qui se situe, selon lui, du côté de la découverte spontanée, et non de l'exploit technique du virtuose : "Il faudrait, c'est curieux ça, une jeune élève comme vous, il faudrait qu'elle sente qu'elle est devant une chose unique." Gide poursuit son analyse :

La musique de Chopin a ceci de très perdue. C'est qu'il y a évidemment une partie prodigieusement brillante, pour le concert [...], mais il y a un Chopin intime qui est celui qui me paraît intéressant, qu'on ne connaît pas.

Et il conclut : "J'ai passé avec Chopin plus d'heures que je n'en ai passées avec personne d'autre, avec aucun auteur." Cette intimité de la relation avec la musique, mêlant rigueur, perfection et simplicité, semble, au final, définir l'art poétique chez Gide.

Il est en de même dans l'art du roman, à propos duquel s'opposent Roger Martin du Gard, partisan de la composition "architecturale", et Gide, défenseur de la composition "symphonique". Le personnage d'Edouard l'exprime nettement dans *Les faux-monnayeurs*, lors d'une conversation avec le jeune Bernard :

Cependant Edouard continuait : "Ce que je voudrais faire, comprendre- 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. 187)

Composer une série, et, au sein de cette répétition, introduire le décalage et le décentrement, n'est-ce pas là, par excellence, le projet romanesque de Gide ? La juxtaposition et le retour du même n'empêchent pas le contrepoint et la dissémination. Gide le précise dès le début du *Journal des faux-monnayeurs* :

Si toutfu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarasse 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 d'allegro.

[17 juin 1919, *Journal des faux-monnayeurs*, p. 13-14]

L'écrivain est un excellent pianiste, et l'instrument est présent tout au long du *Journal*. Régulièrement, il retrouve son piano, dans la quête d'une musique privée et intérieure. Le 22 juin 1907, il se réjouit : "Le piano est arrivé hier. Bonne étude des admirables *Preludes* de Chopin, que je repasse tous à la fois." En 1916, il s'inquiète :

à Biskra, il est attentif au corps percussif qui interiorise le rythme du dehors. La clandestinité se trouve dans l'écoute inhabituelle et insolite. L'écrivain, contre toute attente, n'est pas sensible à la mélodie. Au contraire, il ne prête l'oreille qu'aux irrégularités du rythme et à l'im-

prévisibilité du tempo :

Que de fois je l'entendis l'an passé ! Que de fois je me suis levé de mon travail pour l'entendre ! Pas de tons ; du rythme ; aucun instrument mélodique, rien que des tambours longs, des tam-tams et des crotales [...] ; rythme impar, bizarrement haché de syncopes, qui affole et provoque tous les bondissements de la chair.

[*Ibid.*, p. 232]

Gide au piano

Pendant toute sa vie, Gide n'a jamais cessé de pratiquer le piano. Enfant, déjà, lorsqu'il fait ses humanités à l'École alsacienne à Paris, il veut devenir musicien et travaille le piano avec acharnement et passion. Un jour, à travers la porte de l'appartement de son professeur, il entend un élève plus habile que lui jouer sans accroc une *Novelté* de Schumann. Le désespoir le prend de ne jamais parvenir à une telle perfection technique, et il pleure, dans l'escalier, assis sur une marche... À l'inverse, vers la fin de sa vie, à l'âge de soixante-dix ans, le 29 septembre 1949, il écrit à son ami éditeur Jacques Schiffrin, qui avait été l'époux de la grande pianiste Georgette, dite Yvona Guller, premier prix du Conservatoire de Paris en 1909, après de laquelle il eut l'occasion de se mettre devant l'instrument :

Un grand changement dans ma vie : je me suis remis au piano (ne fichant d'autre part rien qui vaille) après plus de vingt ans de bouderie et de rétude comme un gosse, à raison de trois et quatre heures par jour. Je crois, à présent, que je ne puis plus m'en passer : rapprends par cœur fugue et préludes de Bach, études de Chopin, ballades et barcarolle, ramenant des tisons mal éteints, avec délice et désespoir. Au-delà de l'exigence et de la persévérance, qui font de la musique un art pour lui toujours dépendant de l'instruction, c'est un retour au piano comme dépaysement poétique et acoustique, une volonté de saisir une œuvre pure, par une pratique de la musique, dans son intimité et sur le mode de la confidence.

Une rencontre amicale est à l'origine des *Notes sur Chopin*, seul livre que l'écrivain consacre exclusivement à la musique. En 1909, il est invité par dom Adalberto Gremitsch (bénédictin d'origine hollandaise) au Mont-

Le piano est arrivé, un piano droit, par économie, et nous n'aurions pas ici les hommes qu'il faudrait pour porter l'autre. Je m'exerce à jouer les yeux fermés, car les yeux me font mal ; je doute que j'y parviens, et crois que j'abandonnerais, si je devais ne plus y voir.

[8 mars 1916, *Journal*, t. I, p. 937]

Comment lier ensemble, d'un côté, le renoncement physique à la vue nette des choses et, d'un autre côté, la quête de la contemplation esthétique ? Mal voir conduit à une subtile adaptation à l'art d'exercer son talent musical. Le portrait d'André Gide, peint par Valerio Adami en 1993, met en valeur un symbole du mélomane mal voyant, la monture posée en principe sur le nez. Sûr à la frontière entre deux courants, la Figureation libre et la Figureation narrative, le peintre italien, connu pour ses célestes aplats aux couleurs acidulées et ses formes cernées par un contour noir, réalise cette œuvre qui représente l'écrivain libre, affranchi, ayant fait tomber ses lunettes, seul objet du tableau, puisque le buste est coupé. La par de lunettes occupe une part importante de ce tableau, insistant alors sur la vision intérieure de l'écrivain amateur de musique. Valerio Adami lui-même, dans son atelier de Monaco, possède un *piano forte*. Mais cette joie pièce ancienne est inutilisable et muette : un accordeur l'a définitivement mis hors d'usage. Le piano reste silencieux, dans un recoin de l'atelier, comme un hommage au pur toucher.

En Algérie, en octobre 1903, entre Bou-Saada et M'Silah, Gide note dans son *Journal* : "Impossible d'écrire ce matin ; l'air est glacé. De 5 heures du matin à 8, encoconné dans mes couvertures, je m'efforce d'être hermétique." Face au ciel d'Algérie, dans la solitude et le secret de ce *Renoncement au voyage*, il construit l'espace d'une présence qu'il déshabite sans conflit ni déchirement. C'est justement dans l'immobilité lancinante de la contemplation que la musique prend toute sa place :

Ce matin je me sens, contre ce pays, plein de haine, et je déshabite Schumann. Je m'écoute me rappeler la *Troisième Symphonie* de minour ; mais la partie de violon m'échappe par endroits.

[*Journal*, t. I, p. 378]

Il faut bien en effet qu'une partie échappe par endroits pour qu'elle puisse pénétrer l'espace intérieur et laisser son empreinte dans l'âme. La récitation intérieure de Schumann ou Beethoven est un lent cheminement vers la matière brute de l'existence, l'accord avec le dénuement de la vie alors ressenti grâce à la musique. Entre l'objectivité de l'interprète et le choc de la composition, Gide est sensible à l'écoute, une écoute clandestine. Mais le clandestin n'est-il pas l'un des motifs fondamentaux de l'œuvre ? Comme lorsqu'il est à l'écoute du tambour oriental en mars 1896

de La Pérouse). Entre les deux artistes, explique déjà Gide dans ses *Notes sur Chopin*, réside une différence : le premier est un poète, le second est un artiste ; le premier exprime la gaieté, un peu somnolente, le second même à la joie grâce à la simplicité. Chopin est ce génie qui, par un insensible et imperceptible glissement, fait entendre la discordance de l'intime, tandis que Schumann, lui, impose trop de significations lyriques ou d'adéquations prestigiennes.

Nés à quelques mois d'intervalle en 1810 (Frédéric Chopin le 1^{er} mars, en Pologne ; Robert Schumann le 8 juin, en Allemagne), les deux compositeurs se sont rencontrés, la première fois, à l'automne 1835 à Leipzig, au cœur du mouvement romantique qui vit naître aussi Hector Berlioz en 1803 et Franz Liszt en 1811. Si la quasi-totalité de la production de Chopin est pour piano seul (on y compte quelque deux cents pièces), Schumann laisse un catalogue plus diversifié. Il faut rappeler la grande admiration de Schumann pour Chopin. Critique musical, il lui consacre en 1831 un article élogieux : "Chapeaux bas, Messieurs, un génie !" En 1838, il dédie ses *Kreisleriana* (Scènes pour enfants tirées des œuvres d'E. T. A. Hoffmann) au compositeur polonais. Et Chopin le remercie en lui dédiant sa deuxième *Ballade en fa majeur*. L'œuvre de Chopin apparaît comme l'épopée sensible et intime d'une immense victoire sur soi, dans un rapport intime et suave, tactile et sonore, entre soi et le monde, c'est l'écho plaintif ou réclatif dans l'écriture musicale de Schumann, c'est l'écho plaintif ou réclatif, et le manque de simplicité dans l'expression des sentiments.

Dans son *Journal*, Gide donne un précieux complément aux *Notes sur Chopin* :

Bonne étude de piano ces derniers jours. Ai pu quotidiennement y consacrer trois heures. Repris la *Barcarolle* de Chopin, qu'il n'est pas si malaisé que je croyais de jouer plus vite ; et j'y parviens (je me laisse beaucoup trop vite intimider par le brio des autres) – mais elle perd ainsi tout caractère, toute émotion, toute langueur ; et c'est cela surtout qu'exprime cet admirable morceau : la langueur dans l'excès-sive joie. Il semble qu'il y ait trop de son, trop de notes aussitôt que l'on ne comprend plus la parfaite signification de chacune. Toute bonne exécution doit être une explication du morceau. Ce que je souhate, c'est de comprendre.

Jeune homme. Gide envoie une lettre émue à Paul Valéry, pour lui confier son attachement profond au jeu musical. Forcé d'émervellement, illustre cette tension, par l'opposition entre Schumann et Chopin (v. Problématiques, Cinq thèmes, La musique et le personnage de Monsieur de La Pérouse). Publiée en décembre 1931 dans un numéro spécial de *La Revue musicale*, le texte de Gide est repris en volume en 1949 [*Notes sur Chopin*, 2010]. La musique de Chopin préserve comme un secret la faculté d'émervellement. Elle constitue une découverte jamais donnée d'avance : "C'est pourquoi j'aime qu'elle soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat". L'auteur proteste contre la réputation de mélancolique, attribuée généralement à la musique de Chopin. Au contraire, Gide voit dans Chopin l'expression de la joie la plus haute : "La mélancolie n'a que faire ici". Plus loin, s'inspirant des observations de Montesquieu sur la formation des mœurs et du goût, Gide explique la manière dont prennent naissance certaines phrases de Chopin : écloison de la mélodie, qui s'épanouit, se resorbe, s'évanouit finalement.

Les *Notes sur Chopin* forment non seulement un traité musical, mais aussi un manifeste théorique, artistique et poétique. Publiée en décembre 1931 dans un numéro spécial de *La Revue musicale*, le texte de Gide est repris en volume en 1949 [*Notes sur Chopin*, 2010]. La musique de Chopin préserve comme un secret la faculté d'émervellement. Elle constitue une découverte jamais donnée d'avance : "C'est pourquoi j'aime qu'elle soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat". L'auteur proteste contre la réputation de mélancolique, attribuée généralement à la musique de Chopin. Au contraire, Gide voit dans Chopin l'expression de la joie la plus haute : "La mélancolie n'a que faire ici". Plus loin, s'inspirant des observations de Montesquieu sur la formation des mœurs et du goût, Gide explique la manière dont prennent naissance certaines phrases de Chopin : écloison de la mélodie, qui s'épanouit, se resorbe, s'évanouit finalement.

Gide souligne à plusieurs reprises les rapports entre Chopin et Baudelaire. Comment penser ensemble le musicien et le poète ? Les deux arts sont-ils liés ? Entre la littérature et le piano, y a-t-il liaisons et ruptures ? Secret du poème et mystère de la musique. Gide travaille ses gammes et ses arpèges dans une pratique quotidienne, à la manière de l'écriture de son *Journal* : "Je retrouve chez l'un et chez l'autre un même emploi de la *surentrise*", explique Gide à propos de Chopin et Baudelaire, dans ses *Notes sur Chopin*. Même hardiesse incantatoire dans la *Ballade en sol mineur* et dans *Les Fleurs du Mal*, même surprise enchanteresse, même sensualité inquiétante dans la note d'une barcarolle et dans le vers d'un sonnet. Le pédagogue donne aussi ses conseils : "Il s'agit de ne pas presser la musique de Chopin, de lui laisser son mouvement naturel, aisé comme une respiration." Pour le *Prelude en ré mineur*, Gide précise : "Les triples croches ne doivent pas être jouées *piantissimo*", il faut au contraire donner à ce bloc de notes son intensité sonore.

Dans *Les faux-monnayeurs*, l'écriture du roman se tourne vers la discordance de l'intime, en opposition à une certaine innocence lyrique, le personnage de l'ancien professeur de piano, Monsieur de La Pérouse, illustre cette tension, par l'opposition entre Schumann et Chopin (v. Problématiques, Cinq thèmes, La musique et le personnage de Monsieur de La Pérouse). Publiée en décembre 1931 dans un numéro spécial de *La Revue musicale*, le texte de Gide est repris en volume en 1949 [*Notes sur Chopin*, 2010]. La musique de Chopin préserve comme un secret la faculté d'émervellement. Elle constitue une découverte jamais donnée d'avance : "C'est pourquoi j'aime qu'elle soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat". L'auteur proteste contre la réputation de mélancolique, attribuée généralement à la musique de Chopin. Au contraire, Gide voit dans Chopin l'expression de la joie la plus haute : "La mélancolie n'a que faire ici". Plus loin, s'inspirant des observations de Montesquieu sur la formation des mœurs et du goût, Gide explique la manière dont prennent naissance certaines phrases de Chopin : écloison de la mélodie, qui s'épanouit, se resorbe, s'évanouit finalement.

C'est un livre haïssable, une œuvre si désagréablement immorale. Le vice pour lequel M. André Gide fait dans ses *Faux-monnayeurs* une sorte d'apologie en action relève beaucoup plus de la correction-nelle que de la littérature.

(André Billy, *L'Œuvre*, 16 février 1926)

Face à ces critiques, une partie de la presse prend la défense d'André Gide. Si *Les faux-monnayeurs* "exposent et développent des mouvements de sensibilité adolescente" (Albert Thibaudet, *L'Europe nouvelle*, 20 février 1926), le roman atteint une réussite romanesque sans équivalent et, "une fois l'élan donné, foisonne. Foudroyant, féérique, il se propage." (Henri Hertz, *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mars 1926). Certains lecteurs sont touchés par le jeu des personnages, "ces êtres qui s'affrontent, s'épient et se cherchent avec avidité, avec maladresse, affinant voluptueusement leur intelligence au contact de leur sensibilité" (Emmanuel Buenzod, *Revue de Genève*, mars 1926). D'autres journalistes comprennent que le roman ne fait pas l'apologie de l'immoralisme, mais défend la pratique d'un individualisme nietzschéen : "la morale de Gide est une morale d'équilibre, d'équilibre, de réussite dans le choix des proportions. Elle exige de la conscience le plein accomplissement de soi-même" (Daniel-Rops, *La Revue nouvelle*, 15 avril 1926). Après Henri Hertz, *La NRF* mobilise un autre auteur pour défendre *Les faux-monnayeurs* et mettre en avant les qualités du roman :

M. Gide est toujours original, profond [...]. Il a le pouvoir de représenter spontanément et parfaitement certaines tendances de son époque, d'exprimer à la fois un moment de sensibilité et un moment de la vie de l'esprit.

(Ramon Fernandez, *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} juillet 1926)

Roland Barthes, "Gide est ma langue originale"

L'un des premiers articles que publie Roland Barthes, daté de 1942, est destiné au numéro 27 de la revue *Existences* des étudiants au samatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet (Isère). L'article est consacré au *Journal* de André Gide, qui a une grande place dans les lectures de jeunesse du théâtrien militant du théâtre populaire, puis de la sémiologie. "Gide est ma langue originale", écrit-il en 1975, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. On peut voir un geste significatif dans la place privilégiée que Barthes accorde, un peu paradoxalement, à *Paludes*. Il n'est pas indifférent que ce livre "du Rien" soit érigé en emblème de la Modernité dans *Fragments d'un discours amoureux*, ouvrant la voie aux grands thèmes et motifs du *Journal*. Celui qui préoccupe Barthes vise l'authenticité,

Chopin au piano grâce aux cours que Gide lui donne, dresse dans une lettre le portrait de celui-ci : "C'est le plus sympathique, le plus rêveur, le plus secrètement musicien, le plus aimant des jeunes hommes." La formule est belle, étrange, elle vaut qu'on s'y arrête, marquant le retrait, la solitude, le mystère : "Le plus secrètement musicien [...] des jeunes hommes..."

Au-delà de l'attachement profond de Gide à la musique, l'écriture, dans *Les faux-monnayeurs*, suit de près le souci de composition musicale. L'auteur multiplie, comme on le verra, les interactions entre la réflexion sur l'art, dont la musique est un motif privilégié, et la dimension morale de ses personnages, pris entre l'authenticité et l'artifice (v. Problématiques, L'esthétique du roman).

Les journalistes devant *Les faux-monnayeurs*
Quelque temps après la publication des *Faux-monnayeurs*, Gide écrit dans son journal :

Ils s'obstinent à voir dans *Les faux-monnayeurs* un livre manqué. On disait la même chose de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, et des *Possédés* de Dostoïevski. Avant vingt ans l'on reconnaîtra que ce que l'on reproche à mon livre, ce sont précisément ses qualités. J'en ai la certitude.

[5 mars 1927, *Journal II*, p. 25]

Quand Gide publie *Les faux-monnayeurs*, il est en effet vivement critiqué. Comme le constate Marcel Arland dans *Les Feuilles libres* : "Je le vois attaqué d'un peu partout, et parmi ses détracteurs, il en est de qualité assez basse." (Numéro 42, janvier-février 1926). Au sommet de sa gloire, il fait pourtant l'objet d'une campagne de presse qui conteste le roman et condamne son immoralisme. Pierre Dominique dénonce le caractère artificiel et incomplet du roman (*Le Soir*, 5 février 1926); John Carpentier trouve que le roman est faible, "par manque d'unité ou d'homogénéité", et ne donne pas vie aux personnages, trop inconsistants (*Mercure de France*, 1^{er} avril 1926). Pour beaucoup de critiques littéraires, *Les faux-monnayeurs* est un roman confus (André Thérive dans *L'Opinion*, Paul Souday dans *Le Temps*, Fortunat Strowski dans *La Renaissance*, Edmond Jaloux dans *Les Nouvelles littéraires*, René Gillouin...). La plupart des journalistes estiment que le livre est licencieux et crient au scandale, au nom de la morale :

une authenticité qui se déjoue elle-même, qui se délivre de sa pesanteur, ce qu'il appelle "l'authenticité retorse". Dans ses "Notes sur André Gide et son *Journal*", il précise: "L'œuvre de Gide est un réseau dont il ne faut lâcher aucune maille." [BARTHES, 2002, tome I, p. 34].

Barthes écrit fasciné par le *Journal* de Gide, par sa structure discontinue, par son côté *patchwork* s'étendant sur plus de cinquante ans. Le *Journal* de Gide, qui est l'écriture du présent et de la présence, se colore de toutes les situations de la subjectivité, au gré des lectures, des rencontres, des réflexions. C'est sans doute cet aspect-là qui a pu séduire Barthes, lui qui a toujours eu envie d'écrire par fragments. Et qu'y a-t-il de plus fragmentaire que l'intime, autrement dit l'immanence même du matériel d'écriture du *Journal*? Ainsi, par exemple, Gide alors à Zurich expose ce rapport intérieur et personnel :

Déjà, je vais mieux; cet air vif me remet d'aplomb; je reprends conscience de ma force. Cet état est celui même que j'ai voulu; mais s'il est que je faibliss je ne suis plus personne pour avoir voulu être tous (état du paratexte romancier) de n'être que *quelqu'un*. [24 janvier 1912, *Journal*, 1887-1925, p. 704]

Pour Barthes, le *Journal* de Gide est "plus souvent écrit comme un dialogue que comme un monologue", car c'est moins une confession que le récit d'un être qui s'entretient avec lui-même dans le mouvement permanent de la création, dans le jeu fragmentaire de ces éclats de soi :

Gide est donc un être simultané. À peu de chose près, il a été donné par la Nature, dès l'abord, complet. Il n'a pris ensuite que le temps d'exposer successivement les différents aspects de soi, mais il faut toujours se rappeler que ces aspects sont en réalité contemporains les uns des autres, comme d'ailleurs ses œuvres.

[BARTHES, "Notes sur André Gide et son *Journal*", tome I, p. 37]

Barthes précise aussi qu'il n'a jamais connu Gide. Il rappelle en 1977, lors d'un entretien accordé à Bernard-Henri Lévy pour *Le Nouvel Observateur*, que la rencontre n'a pas eu lieu: "Je l'ai aperçu une fois de très loin, à la brasserie *Limézia*: il mangeait une poire et il lisait un livre." Pour Barthes, quatre points les rapprochent, quatre caractéristiques communes: "Il était protestant. Il faisait du piano. Il parlait du désir. Il écrivait." Quatre temps, qui n'en font qu'un. De l'éthique du désir aux pratiques – piano, écriture – de la jouissance.

Toutes les grandes œuvres d'art sont d'assez difficile accès. Le lecteur qui les croit aisées, c'est qu'il n'a pas su pénétrer au cœur de l'œuvre. Ce cœur mystérieux, nul besoin d'obscurité pour le défendre, contre une approche trop effrontée; la clarté y suffit bien. La très grande clarté est, pour défendre une œuvre, la plus spacieuse ceinture: on en vient à douter qu'il y ait la quelque secret; il semble qu'on en touche le fond d'abord. Mais on revient dix ans après et l'on entre plus avant encore.

[*Journal*, 1887-1925, p. 1081]

L'empreinte comme approche sensible et délicate renvoie chez Gide au thème de la dépersonnalisation. Cette approche du sujet marque des penseurs comme Gilles Deleuze, qui écrit en 1974, en préface à *L'Après-mat des faunes* de Guy Hocquenghem: "Il n'y a plus de sujet-Gide emporté

Le ton, l'esprit de l'épisode des garçons dans *Les Frères Karamazov* se retrouve à peu près intégralement dans la première scène des *Faux-monnayeurs*. Comme tout roman de Dostoïevski, *Les faux-monnayeurs* n'est pas d'abord. Comme les *Caves*, *Les faux-monnayeurs* est un roman diabolique; je veux dire que l'unicité de l'action y étant sans cesse rompue au profit de perspectives imprévisibles, on y retrouve une fantaisie infernale.

[BARTHES, "Notes sur André Gide et son *Journal*", tome I, p. 43-44]

Le lien entre Dostoïevski et Gide est un fil conducteur essentiel pour dégaucher l'enjeu romanesque des *Faux-monnayeurs* (v. Problématiques, L'origine des *Faux-monnayeurs*, Les références à l'histoire littéraire). Pour l'écrivain français, être artiste, c'est être en quête de l'œuvre majeure de la quête manquée. La plénitude creusée d'absence est la figure majeure de la quête gélienne. En retrait et insaisissable, l'œuvre n'existe qu'avant sa possession. Roland Barthes explique que la phrase de Gide est toujours un mouvement qui ne semble jamais pouvoir atteindre ce qu'elle effleure, une poursuite incessante et subtile d'une limite jamais touchée ni possédée.

[*Journal*, il note en 1918 :

On pourrait y reconnaître une définition de l'art selon Gide. Dans son

la déconstruction, la "différance" ou l'écriture de la trace. La mise en avant philosophique de la force du style, de l'inventivité de l'écriture, n'est-elle pas liée, elle aussi, au souvenir de ces lectures de jeunesse ? N'est-ce pas en accordant à Gide la place qui lui revient que le lecteur et le critique comprendront mieux le rapport inédit de Derrida à la langue et aux mots ? Traces secrètes, empreintes affichées ou dissimulées : il s'agit de vérifier en quoi les problématiques ouvertes par Jacques Derrida dans le champ de la théorie peuvent être mises en connexion avec l'écriture romanesque gidiennne dans *Les faux-monnayeurs* (v. Problématiques, Cinq thèmes).

C'est que le fil conducteur du détour par la filiation entre Gide et Derrida passe par la question du lien entre la littérature – roman, poésie, autobiographie... – et la philosophie. Depuis ses premiers travaux, Derrida rattache la question de l'écriture à la tradition philosophique : *De la grammatologie*, en 1967, consacré en partie à Rousseau, rend inséparable la lecture de *L'Essai sur l'origine des langues* de celle des *Confessions*. Sans cesse, Derrida réinvente les nusds singuliers entre littérature et philosophie, insiste sur l'unicité de la signature révélée : Genet face à Hegel (*Glas*) ; Lautréamont, Mallarmé et Sollers autour de Platon (*La Dissémination*). De Joyce à Hélène Cixous, de Proust à Blanchot, de Kafka à Ponge..., l'originalité et la nouveauté des lectures que propose Derrida puisent dans la matière littéraire leur intensité fictionnelle, sans équivalant. C'est le thème du colloque de 1995, *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Le secret de la littérature réside pour Derrida dans son indécidabilité. Il y a un secret de l'écriture, entre rêve et réalité, puis-

ance de la langue et j'allaissement de l'idée, fiction et vérité.

En 2004, dans un entretien consacré à Artaud, Derrida revient sur la lecture marquante de son adolescence : "Quand j'avais quinze-seize ans, j'ai découvert chez Gide, et qui me plaisait beaucoup," ("Les voix du monde", entretien avec Evelyn Grossman, 2004, p. 32). Le mot "protéiforme" convient à Gide, que sa famille surnomme l'Irrégulier : c'est d'ailleurs le reproche que lui faisait Claudel, ce qui caractérise parfaitement son œuvre et en particulier *Les faux-monnayeurs* (v. Problématiques du roman). DERRIDA, tout jeune homme, expérimente à son tour de multiples formes d'écriture : réflexions dispersées, journal intime, confession autobiographique, notes de lectures. L'écriture demeure comme ferveur, passion mobile, refus de se laisser fixer. "Gide a été une grande passion." [1999b, p. 17].

Celle-ci conduit Derrida à écrire, à tenir un journal, à envoyer ses poèmes, qui seront effectivement publiés dans des revues nord-africaines. Au moment de la fin de la Seconde Guerre mondiale, Alger – ce lieu

divisé", ou comme Michel Foucault, qui, en 1964, dans un texte publié dans *La NRF*, "La prose d'Actéon", écrit : "Gide voulait transcrire un silence impur dans un langage pur." Jacques Lacan s'intéresse aussi à cette question chez Gide. Le psychanalyste se penche sur les passions gidiennes (amour, désir, courage, dérision, tromie) et consacre une partie de son séminaire, en 1957-1958, à la lecture de *Prométhée mal enchaîné* de Gide. Soulignant par ailleurs combien l'œuvre gidiennne est proche de la comédie, il écrit : "Ni l'œuvre de Gide ni le contenu de ces écrits intimes ne nous laissent de doute sur le dessein de *"l'homme littéraire"*." [LACAN, 1958]. Ces différentes analyses – Barthes, Deleuze, Foucault, Lacan – soulignent combien la notion de modernité, de distance et d'écart compte dans la réception critique et philosophique de Gide, et en particulier dans celle des *Faux-monnayeurs* (v. Problématiques, Cinq thèmes).

Jacques Derrida, "J'ai lu tout Gide"

En 1991, à l'occasion d'un entretien sur son enfance, passée à El Biar, près d'Alger, Jacques Derrida évoque sa passion pour le sport, en particulier le football joué dans la rue avec les gamins de son quartier. Puis il confie soudain que la lecture d'un écrivain lui a donné le rêve et l'ambition d'écrire. Son "entrée" simultanée en littérature et en philosophie date d'une rencontre avec la langue de celui qui restera, pour longtemps alors, son modèle, André Gide. Aux yeux du jeune adolescent, l'écrivain apparaît comme une figure, un nom, un miroir, une source d'intensité :

Très tôt j'ai lu Gide, Nietzsche, Valéry, en quatrième ou en troisième. Gide encore plus tôt sans doute : admiration, fascination, culte, fétichisme. Je me rappelle un jeune professeur qui a fait un éloge de l'état amoureux et des *Nouritures terrestres*. J'aurais appris ce livre par cœur. Sans doute comme tout adolescent, j'aurais sa ferveur, le lyrisme de ses déclarations de guerre à la religion et aux familles. C'était pour moi un manifeste ou une bible : à la fois religieuse et néo-nietzschéenne, sensualiste, immoraliste, et surtout très algérien, je me rappelle l'hymne au Sahel, à Blida et aux fruits du jardin d'Essai. J'ai lu tout Gide.

[DERRIDA, 1991, p. 18-19]

Le rappel de cette lecture totale et absolue : le rôle décisif joué par Gide l'Algérien, entre philosophie et religion, immoralisme et sensualité ; la ferveur suscitée par l'écrivain et son *influence* dans la formation du penseur... tout cela ne manque pas d'étonner aujourd'hui. Comme si l'on avait oublié ou totalement méconnu l'importance de Gide dans le développement des motifs essentiels de la pensée de Jacques Derrida :

À suivre Sartre dans son commentaire, le roman de Gide ouvre une nouvelle époque, marquée par la richesse et la complexité des *Faux-monnayeurs*. Son influence a été immédiate : l'écrivain inspire d'autres écrivains qui remettent en cause la forme traditionnelle du récit et se présentent comme des expérimentations littéraires. En 1928, *Contrepoint* d'Aldous Huxley s'inspire des *Faux-monnayeurs* : construit de façon musicale, le roman d'Huxley se compose de multiples points de vue et de motifs qui se répondent et se croisent. De plus, le lecteur suit les notes du journal de Philip Quartes, personnage central qui raconte une histoire et apporte des jugements esthétiques sur l'art et la littérature. En 1933, *Jacques Arnaut ou la somme romanesque* de Léon Bopp interroge la création romanesque et met en avant, comme *Les faux-monnayeurs*, la dimension esthétique et créatrice ; en 1947, *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann illustre, d'un point de vue politique, le vertige fatal du nationalisme et, d'un point de vue esthétique, le roman d'un artiste qui imagine faire un pacte avec le diable.

Gide prend pour thème central la problématique du roman, du projet à l'écriture, de l'élaboration réaliste à l'invention factice des personnages. Il ouvre ainsi la littérature aux procédés d'autoréférence : mises en abyme, métalangage, pastiche et parodie, autocritique du roman. Il met au premier plan l'élaboration des techniques narratives – la narratologie et la multiplicité des points de vue – et engage ainsi toute une série de lectures renouvelées de la littérature : Roland Barthes porte une attention singulière à la technique littéraire, montre l'aspect révolutionnaire de la description et du regard. Dérrière, depuis *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes ouvre le chemin à la "nouvelle critique" et met en avant l'apport de la linguistique et de l'analyse structurale (*Éléments de sémiologie*, 1965) tandis que, dès 1959, Maurice Blanchot s'interroge sur l'écriture et le langage dans *Le Livre à venir*. À la suite de Roland Barthes, la critique des années 1970 redéfinit le réalisme dans *Littérature et réalité* [1982]. En cinq essais, Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt montrent comment tout effet de réel est construit en fonction du sens à produire, théorisant ainsi clairement ce dont

marqué aussi par Gide – est effectivement une capitale culturelle et littéraire : Edmond Charlot y crée une maison d'édition et publie *Le Silence de la mer* de Vercors ou *L'Armée des ombres* de Kessel ; le poète kabyle Jean Amrouche lance la revue *L'Arche*, qui se veut la rivale de *La NRF*. Emmanuel Robès fonde *Forge* et accueille Mohammed Dib et Karab Yacine. Arrivé le 27 mai 1943 à Alger, l'écrivain s'installe rue Michelet et dispute régulièrement une partie d'échecs avec Saint-Exupéry. Le jeune DERRIDA, qui aurait pu croiser l'écrivain, achète avec son argent de poche ses premiers livres : "Au-dessus de mon lit, il y avait *Les Fleurs du mal*, et Gide pour lequel j'avais une grande passion" [2001, p. 16].

Après *Les Nouritures terrestres*, DERRIDA lit *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Paludes* et le *Journal*. "Pour moi, ce n'était pas un romancier, mais un moraliste qui nous disait comment il fallait vivre." [1999a p. 4] Mais comment distinguer "le moraliste" de son œuvre, comment séparer leçon morale et écriture ? Toute la question est au cœur des *Faux-monnayeurs*.

Le plan moral, constitue alors une incroyable nouveauté. Ainsi se mêlent et se confondent une esthétique *profétisme* et une éthique de la fragmentation, Gide s'offrant comme un être qui expose les différents aspects du soi. L'un de ceux-ci, c'est l'Algérie, une terre qu'il partage avec Derrida, un lieu qui l'invite à s'immerger dans la jouissance du sensible, source d'un nouvel élan, moral.

Les écrivains et l'héritage de Gide

Dans *Situations IV. Portraits*, Jean-Paul SARTRE rassemble en 1964 les textes les plus importants qu'il ait écrits sur la littérature et les écrivains depuis 1949. Parmi ces avant-propos ou hommages se trouve la préface qu'il donne à *Portrait d'un inconnu*, premier roman de Nathalie Sarraute. Par ce texte, il espère faciliter la publication et la réception de Nathalie Sarraute dans le paysage culturel et intellectuel français. Dès les premières lignes de sa préface, il rend hommage à Gide et évoque l'importance des *Faux-monnayeurs* :

Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apartition, ça et là, d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des antihomans. Je rangerai dans cette catégorie les œuvres de Nabokov, celles d'Evelyn Waugh et, en un certain sens, *Les faux-monnayeurs*.

[1964, p. 9]

Le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié, et particulièrement le regard appliqué aux contours (plu qu'aux couleurs, aux éclats, ou aux transparences). La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances : le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective.

[1961, p. 65] Dans *Le Plantierum* (1959), Nathalie Sarraute utilise l'anecdote pour se consacrer à la psychologie des paroles et des personnages. Cette mise à distance, continue et permanente, vise à exprimer le décalage entre la conversation et le monologue intérieur, à inscrire la place singulière d'une conscience regardée et regardante dans le récit, ce que Sarraute appellera tropismes. Gide n'a pas inventé les tropismes, mais l'écriture fragmentée et distancée des *Faux-monnayeurs* les a rendus possibles.

le roman gïdien a été une première démonstration en acte. Ces études permettent d'interroger "l'impression" de réel et de penser ces polarités binaires, le faux et le fictif, le réel et le vrai.

Toute une nouvelle génération d'écrivains s'est inspirée des constructions savantes mises en avant par Gide dans *Les faux-monnayeurs*. Le premier roman de Michel Butor, *Passage de Milan*, en 1954, est un brillant exercice de style : la narration au présent, les trous dans la chronologie et la dissémination fragmentaire et discontinue permettent à l'écrivain l'exploration d'une nuit et d'un immeuble à sept étages. En 1981, *Les Géorgiques* de Claude Simon est un roman sur l'écriture et la variation qui superpose trois intrigues historiques, à travers des motifs récurrents et un usage original du parti-pris présent. *Les Choses* de Georges Perec, en 1965, apporte une profonde originalité littéraire, par sa forme inédite dans sa structure modale et temporelle, par son usage des signes romanesques par le jeu de décodage et la feinte et subtile distanciation. Ces trois exemples – Butor, Simon, Perec – sont, parmi d'autres, ceux de romanciers qui trouvent dans *Les faux-monnayeurs*, l'art de ciseler, de découper et d'organiser l'espace et le temps de la narration.

En soulignant l'importance de la voix du narrateur, de la parole et de l'énonciation, Gide annonce aussi l'œuvre de Samuel Beckett. À travers son théâtre (*Malone meurt*, *L'Innommable*, *En attendant Godot*...), ce dernier travaille l'oralité, la gestualité verbale, le jeu sonore des voix intérieures et subjectives, qui déforment ou creusent la réalité, comme le journal d'Edouard dans *Les faux-monnayeurs*. Mais c'est surtout par ses considérations théoriques, sur le "roman pur", la subjectivité narrative et le kaléidoscope des points de vue, que Gide est une référence majeure pour le Nouveau Roman, précurseur d'un art qui associe la théorie métacritique et le narratif. *Les faux-monnayeurs* amorcent la crise des valeurs romanesques et la définition nouvelle du roman comme "aventure de l'écriture" (Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971). À cet égard, la publication des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet (1953) marque l'héritage gïdien : prolifération de récits possibles, jeu sur l'aléatoire et la série, construction par répétition et variation. Incontestablement, Gide inscrit dans le roman une volonté de recherche toujours renouvelée. Et ROBBE-GRILET, dans *Pour un Nouveau Roman*, insiste sur la dimension oblique de la vision ainsi transformée :

Comment est née l'idée ou le désir du roman ? Quel est le processus créatif à l'origine du livre ? Comment Gide a-t-il conçu son projet ?

Le 8 juin 1925, Gide note dans son *Journal* : "Achevé *Les faux-monnayeurs*." Le 14 juillet, il s'embarque pour le Congo. Le roman parait d'abord en revue, aux numéros de mars, mai, juin, juillet et août 1925 de *La NRF*. Le livre parait en librairie le 1^{er} février 1926, alors que Gide est encore au Congo. Pendant l'élaboration du roman, Gide note sur un "journal" particulier, du 17 juin 1919 au 9 juin 1925, tout ce qui a trait aux *Faux-monnayeurs*. Ces notes et réflexions, réunies sur deux cahiers, sont publiées en 1926, la même année que le roman. Quel est l'objectif de ce journal complémentaire ? "Je ne dois noter ici que les remarques d'ordre général sur l'établissement, la composition et la raison d'être du roman", précise Gide dans son *Journal des faux-monnayeurs* [*JFM*, p. 36]. À mi-chemin entre le *Journal* de Gide et le journal tenu par le personnage d'Edouard dans le roman, le *Journal des faux-monnayeurs* comprend à la fois les réflexions critiques de l'écrivain, le récit de la genèse du roman, le commentaire de l'œuvre en chantier et un ensemble de "cahiers d'exercices et d'études", selon la formule de la dédicace de Gide à Jacques de Lacretelle [*JFM*, p. 9].

L'ensemble formé par *Les faux-monnayeurs*, le *Journal des faux-monnayeurs*, les notes du *Journal* de Gide et sa correspondance avec Roger Martin du Gard éclaire étroitement la genèse, la gestation et l'élaboration du roman. D'un même élan naissent simultanément un projet littéraire, un objectif existentiel et un but esthétique, trois fils inséparables au cœur des *Faux-monnayeurs*. La réflexion sur l'art d'écrire s'accompagne d'un récit de la méthode – construction narrative, élaboration des personnages, explication du choix de l'intrigue – et se double de la conscience du créateur devant l'œuvre en construction.

Multipliant les pistes, Gide donne une sorte d'existence autonome à son projet, faisant de la préparation de son chantier narratif une œuvre à part entière. Il s'agit pour l'écrivain d'offrir à ses lecteurs la dramaturgie du roman, en leur ouvrant les coulisses et le laboratoire tout entier. La révélation des hésitations, des tâtonnements et des interrogations témoigne du souci chez Gide de leur transmettre une partie de la conception du roman. Jusqu'à l'œuvre achevée et publiée se mettent en place un guide de lecture du roman – proximité de la voix et distance ironique par rapport à l'artificialité du récit – et un manifeste esthétique exposant les règles et les techniques d'écriture.

Pierre Masson situe ainsi ce projet dans la présentation des romans et récits de Gide :

Il ne s'agit pas d'archéologie littéraire, mais bien de surprendre en action l'élan créateur, et d'orienter la lecture vers le futur, vers l'œuvre à venir conçue non plus comme l'expression d'un idéal, mais comme l'idéal lui-même

[*Romans et récits*, tome I, "préface", p. XXXI]

Une série de faits divers

Le point de départ du récit remonte à une série d'événements et de faits

divers relevés par Gide dans la presse. La tentative d'articles de journaux

En 1927, Gide ouvre une rubrique "Faits divers" dans *La NRF*. Il souhaite y réunir de menus incidents, insignifiants, qui échappent aux grands titres et aux Unes des journaux. Alors que les faits divers perdent le titre du roman, *Les faux-monnayeurs*, signale directement l'affaire, elle leur étrange lorsqu'ils sont rapportés dans la presse, Gide veut, au ne constitue dans le récit qu'un arrière-plan subtil et secret. L'événement contraire, maintenir le caractère troublant et inquiétant des événements, s'inscrit de façon discrète et oblique dans le roman. L'écrivain préfère même les plus simples en apparence. Être attentif aux fragments de l'accéder à une valeur morale, et à ses micro-événements, permet à Gide de s'affranchir des évidences et des normes sociales : la rubrique "Faits divers" de *La NRF* représente un laboratoire d'expériences, un observatoire des possibilités humaines inaperçues. De l'incident au scandale, le fait divers fait bouger l'imaginaire collectif, contredit les idées toutes faites de la société et engage – étudiants, fils de magistrats ou élèves de l'École des beaux-arts. Cette affaire de fausse monnaie, que les médias de l'époque appelaient les "Faux-monnayeurs", est reprise dans le *Journal des faux-monnayeurs*, où Gide reproduit un des articles du *Figaro*, daté du 16 septembre 1906 [JFM, p. 101-102]. L'année suivante, en août 1907, une nouvelle affaire de fausse monnaie éclate, celle des "Faux-Monnayeurs de Choisy-le-Roi". Parmi les falsificateurs se trouvent impliqués, cette fois, adolescents se lancent des défis au sein de leur cercle d'amis, la des imprimés et lithographes anarchistes. Gide, la aussi, réunit un certain nombre d'informations à partir de plusieurs journaux (*Le Petit Parisien*, *Conférence des hommes forts*, dont les réunions sont décrites au chapitre *Le Journal des débats*, *La Gazette des tribunaux*). Une troisième et dernière affaire le mobilise : il s'agit du suicide d'un lycéen, relaté par un article du *Journal des faux-monnayeurs* [JFM, p. 103-105]. Le dramatique suicide du jeune Nény, auteur de la mort de Borts), trois camarades, Léon Ghéridanisol (cousin de lycée Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, impressionne vivement Gide, qui s'inspirera du fait divers pour décrire la mort de Borts dans le roman *Journal de Rouen* du 5 juin 1909, reproduit dans le *Journal des faux-monnayeurs* [JFM, p. 103-105]. Le dramatique suicide du jeune Nény, auteur de la mort de Borts), trois camarades, Léon Ghéridanisol (cousin de

le suicide au revolver, en pleine classe, au milieu des camarades. Mohinier (petit frère d'Olivier et de Vincent) s'amuse à faire souffrir Borts La Pérouse :

Le chapitre XVIII des *Faux-monnayeurs*, intitulé "Le suicide de Borts", évoque un jeu qui tourne mal : à la pension Vedel, de jeunes adolescents se lancent des défis au sein de leur cercle d'amis, la nouvelle affaire de fausse monnaie éclate, celle des "Faux-Monnayeurs de Choisy-le-Roi". Parmi les falsificateurs se trouvent impliqués, cette fois, adolescents se lancent des défis au sein de leur cercle d'amis, la des imprimés et lithographes anarchistes. Gide, la aussi, réunit un certain nombre d'informations à partir de plusieurs journaux (*Le Petit Parisien*, *Conférence des hommes forts*, dont les réunions sont décrites au chapitre *Le Journal des débats*, *La Gazette des tribunaux*). Une troisième et dernière affaire le mobilise : il s'agit du suicide d'un lycéen, relaté par un article du *Journal des faux-monnayeurs* [JFM, p. 103-105]. Le dramatique suicide du jeune Nény, auteur de la mort de Borts), trois camarades, Léon Ghéridanisol (cousin de lycée Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, impressionne vivement Gide, qui s'inspirera du fait divers pour décrire la mort de Borts dans le roman *Journal de Rouen* du 5 juin 1909, reproduit dans le *Journal des faux-monnayeurs* [JFM, p. 103-105]. Le dramatique suicide du jeune Nény, auteur de la mort de Borts), trois camarades, Léon Ghéridanisol (cousin de

Le rôle de la correspondance avec Roger Martin du Gard

Après qu'ils eurent dû renoncer à leur trafic de fausses pièces Ghéridamisol, Georges et Rhiphi ne restèrent pas longtemps désœuvrés. Les menus jeux saugrenus auxquels ils se livrèrent les premiers jours n'étaient que des intermèdes. L'imagination de Ghéridamisol fournit bientôt quelque chose de plus corsé. (p. 366)

Fragilisé par le chagrin de la mort de Bronja Sophronitska, jeune fille dont il est secrètement amoureux, Boris La Pérouse accepte d'être souffre-douleur de ses camarades et se livre à un jeu qui tourne mal, une mauvaise plaisanterie, pour être reconnu comme membre de la confrérie des jeunes lecteurs, par la lecture des *Nourritures terrestres*, en 1897. Lors de leur rencontre, il exprime ce sentiment: "Jamais personnel, dans la conversation, ne m'a donné cette impression de force créatrice, de génie..."

Dans le cadre de cette complicité, Roger Martin du Gard, qui développe son propre projet littéraire, participe à l'élaboration des *Faux-monnayeurs*.

Boris se lève pendant l'étude et ajuste l'arme sur sa tempe:

Le coup partit. Boris ne s'affaissa pas aussitôt. Un instant le corps maintint, comme accroché dans l'encoignure; puis la tête, retombée sur l'épaule, l'emporta; tout s'effondra. (p. 374)

La dernière scène du récit est à la fois spectaculaire, sobre et intense. Peu de mots, Gide exprime l'absurdité du geste, qui n'est pas un suicide, mais un meurtre manigancé volontairement. L'ambiguïté du pistolet (à blanc chargé), le consentement de la victime à être sacrifiée en public, et les détails de la scène ultime, tous ces éléments donnent au roman une issue tragique. La conclusion revient à Edouard, qui commente, seul dans son journal, ces événements, refusant de les inclure dans le roman qu'il prépare:

Chez Roger Martin du Gard, le panorama historique ordonne le récit suivant une stricte succession chronologique, alors que, pour Gide, la construction anachronique, imprévue et imprévisible, saisit le récit de biais. La linéarité suivie par Roger Martin du Gard, qui écrit un roman objectif, habile à reconstruire l'histoire sociale et culturelle d'une époque, grâce à son projet de roman, le fait divers comme élément narratif, un ami d'André qui a un point de vue central et objectif, dont le but serait de rassembler toutes les informations maintenant une distance avec les personnages, Gide, au contraire, décide de dans la presse. Il s'agit du romancier Roger Martin du Gard, dont Gide met en place un dispositif expérimental. Son livre est davantage un laboratoire. Tout au long du roman, le lecteur assiste au changement de perspectives, au déplacement des angles d'orientation ou de projection.

Il fut le seul que je consultai, et dont j'appelai les conseils: je ne notai que ceux contre lesquels je regimbai, mais c'est que je suivis les autres. Pour expliquer à son ami l'étrangeté romanesque, nécessaire à la représentation par celui de réunir en un seul faisceau les divers intrigues des *Faux-monnayeurs* qui, sans lui, eussent peut-être formé autant de "récits" séparés. Et c'est pourquoi je lui dédai le volume, secrète de ses ombres. Il y a une science subtile des éclairages; les varier

[*Journal* d'André Gide, 17 avril 1928, p. 80]

Le journal du roman joue un rôle essentiel, suivant le projet d'une application de la sincérité renversée. Dès janvier 1921, Gide conceit nettement le personnage du "romancier de soi", qui veut tout verser dans l'œuvre, selon une esthétique nouvelle. Faire circuler la voix du créateur ou de l'artiste à travers le roman, par l'intermédiaire du journal, conduit Gide à une esthétique opposée à celle voulue par Roger Martin du Gard. Loïn du regard objectif et distant, Gide pratique une méthodique exploitation de soi, empreinte d'ironie et d'humour.

En ce qui concerne la composition et l'écriture des *Faux-monnayeurs*, mais aussi l'invention et l'élaboration de l'intrigue, la présence de Roger Martin du Gard intervient à trois niveaux. Le premier niveau touche l'amitié et la confiance entre les deux écrivains. L'auteur de *Jean Barois* (1913) est certainement l'ami le plus proche de Gide au moment où celui-ci travaille aux *Faux-monnayeurs*. Cette amitié explique que, juste avant son départ pour le Congo, Gide confie à Roger Martin du Gard, aide par Arnold Naville, la correction des épreuves des *Faux-monnayeurs*. Puis, pendant l'absence de Gide, Roger Martin du Gard est chargé d'envoyer les exemplaires aux journalistes et aux amis de Gide: "La semaine de Noël, j'ai été convoqué à La NRF pour présider le service de presse." [Lettre à André Gide, 5 janvier 1926, *Correspondance avec Roger Martin du Gard, 1913-1951*, p. 282]. Roger Martin du Gard précise que *La NRF* avait fait imprimer des cartes, à joindre avec l'envoi des exemplaires, sur lesquelles on pouvait lire "André Gide, en voyage".

Le deuxième niveau est la confiance entre les deux hommes. Gide fait tout lire à Roger Martin du Gard, qui assiste à la naissance du roman, à la mise en place de l'intrigue et à son évolution. Cette proximité est si forte, Roger Martin du Gard tellement absorbé par le roman de Gide, qu'il a parfois l'impression d'être le co-auteur des *Faux-monnayeurs*, que le livre est le fruit d'un travail commun :

Je connais que je connais bien "notre" livre. J'étais très préparé à le bien donner ces huit jours d'épluchage ininterrompu. [Lettre à André Gide, 10 octobre 1925, *ibid.*, p. 274]

Le troisième niveau est la joute entre les deux hommes, chacun ayant des positions esthétiques et littéraires différentes. Gide encourage d'ailleurs son ami à lui faire part autant de ses approbations que de ses critiques : au fur et à mesure de la rédaction, Gide lui fait lire des plans, des brouillons et les pages du manuscrit.

L'échange constant et la proximité entre les deux écrivains expliquent la dédicace: "À Roger Martin du Gard/ Je dedie mon premier roman/ en témoignage d'amitié profonde/ A. G." (p. 9), ce qui n'empêche pas qu'à travers le dialogue, un profond désaccord sépare les deux amis.

Roger MARTIN DU GARD [Notes sur André Gide, 1951, p. 37]. Juste après l'exemple de la peinture, les deux écrivains s'accordent sur leur modèle respectif, aussi divergent dans le domaine littéraire que dans le domaine pictural. D'un côté, Roger Martin du Gard s'inspire de la vérité de Tolstoï, "témoin merveilleux" de son époque et de son temps. De l'autre côté, Gide invoque davantage Dostoïevski, qui apporte étonnement et surprise: "Il me révèle toujours du neuf, de l'insoupçonné, du jamais vu!" [*ibid.*, p. 39].

On remarque une importante évolution, entre le moment initial et le moment final, dans l'échange entre les deux écrivains. Après les diverses phases d'élaboration, d'écriture, le livre achevé, Roger Martin du Gard reconnaît la puissance littéraire de Gide et décrit *Les faux-monnayeurs* comme un roman volcanique :

Ce roman est, d'un bout à l'autre, comme un tourbillon, une tornade un de ces coups de vent en spirale qui semblent brusquement creuser un entonnoir, s'y engouffrer en tournoyant, et disparaître, s'évanouir dans l'espace [...]. Et il est impossible d'y entrer, sans se laisser prendre par la tornade, et s'y abandonner. Je viens d'en faire l'épreuve.

Cinq ans plus tôt, au moment où Gide commence à préparer le roman, Roger Martin du Gard exprime avec sincérité et franchise ce qu'il attendait de Gide :

Le jour où vous écrivez l'œuvre large et *panoramique* que j'attends de vous (que vous m'avez parfois semblé attendre vous-même), tout ce que vous avez écrit jusque-là paraîtra une série d'études préparatoires.

[Lettre à André Gide, 22 juillet 1920, *ibid.*, p. 153]

Au modèle "panoramique", souhaité par son ami, Gide oppose une autre forme d'écriture, qui inscrit la subjectivité au cœur du processus narratif :

Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginaire!

Deux conceptions opposées du roman

Au début des années 1920, au moment où Gide compose *Les faux-monnayeurs*, Roger Martin du Gard, déjà célèbre pour son roman *Jean Barois*, est en pleine préparation de sa fresque romanesque *Les Thibault*. vaste somme, réaliste, méthodique et minutieuse, qui l'occupe pendant vingt ans, de 1922 à 1940. Pour lui, les règles de composition du roman sont bien celles de l'objectivité et du réalisme : regarder les personnages de dehors, plutôt que du dedans ; restituer le réel avec l'impartialité du témoin et l'objectivité du scientifique. L'idéal d'une objectivité absolue et d'un réalisme total est à l'inverse du projet gidien.

S'opposent ainsi deux manières de construire le récit. D'un côté, la méthode linéaire : Roger Martin du Gard suit scrupuleusement l'ordre de succession chronologique des événements ; de l'autre côté, la méthode concentrique : Gide ramène toute son intrigue à un point central. Quel est ce point central, qui donne son éclairage au roman ? C'est le romancier. Tous les personnages des *Faux-monnayeurs* sont reliés au romancier Edouard, qui tient un journal et dit "je", tandis que l'auteur tient le journal de ce journal. Dès 1919, quand Gide commence l'écriture des *Faux-monnayeurs*, il envisage son roman comme une suite des *Caves du Vatican*. Le personnage de Lafcadio deviendrait récurrent et jouerait le rôle principal :

J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. Ce serait un récit d'événements qu'il découvrirait peu à peu et auxquels il prendrait part en curieux, en oisif et en pervertisseur.

[*Journal des faux-monnayeurs*, 17 juin 1919]

Dans ses *Notes sur André Gide*, Roger MARTIN DU GARD explique que leur opposition se cristallise autour des deux romans en cours :

Son plan est encore embryonnaire. Mais, à propos de ce projet, il ne fait toucher du doigt à quel point nos façons de concevoir l'œuvre romanesque sont différentes, voire opposées. (Je sens combien la mienneté est restée élémentaire. Ce que j'appelle objectivité, fût-elle au réel, simplicité de composition et de facture, pourrait bien n'être qu'indigence...)

Dans leur échange épistolaire, Roger Martin du Gard commence par mettre en garde André Gide contre le retour de la subjectivité, trait gidien par excellence, lorsqu'il apprend par ce dernier que *Les faux-monnayeurs* s'édifient autour du personnage d'Edouard. Faut-il courir le risque d'identifier le personnage au romancier ? Ne faut-il pas en rester à un récit objectif, et éliminer le récit trop subjectif et cérébral, se demande Martin du Gard :

Je ne vois pas ce que le caractère d'Edouard gagne à une exposition trop claire de ses goûts privés ? (Je me demande même ce matin s'il est plus profitable d'en faire un romancier, et si ce n'est pas un moyen, dont l'emploi est plein de danger, de réintroduire le "subjectif" dans une œuvre qui s'en passerait fort bien).

[Lettre à André Gide, 16 décembre 1921, *Correspondance avec Roger Martin du Gard*, 1913-1951, p. 177-178]

Roger Martin du Gard conseille à Gide d'utiliser le procédé de "roman en scènes" ou de "film dialogué", pour rendre plus réalistes histoire et personnages. En vain. Tout en reconnaissant l'immense qualité du roman, qu'il situe entre *Faludes* et *Les Caves*, Roger Martin du Gard finit par reconnaître ce paradoxe : selon lui, le plus réussi, c'est la partie subjective des *Faux-monnayeurs*, celle du journal d'Edouard :

Je suis arrivé à cette constatation que le meilleur du livre est presque toujours tapi dans le journal d'Edouard. Vous comprenez la gravité de cette constatation [...]. Je suis arrivé à me dire qu'il y a, tout le long de ce livre, comme un insensible redressement. Le point de départ était d'un roman tout objectif. Avec Edouard, puis avec son "Journal" et son "Carnet" et ses "Notes sur son roman", un élément subjectif, un élément "Gide d'aujourd'hui", est venu, insensiblement, s'ajouter au livre commencé ; il y a pris de plus en plus de place ; on vous y sent infiniment plus à l'aise qu'ailleurs, et infiniment plus irremplaçable.

[Lettre à André Gide, 10 octobre 1925, *ibid.*, p. 276-277]

La réponse de Gide à Roger Martin du Gard monte, finalement, le profond décalage entre les deux romanciers. Gide, en avance sur son époque, dépasse l'opposition entre objectivité et subjectivité. *Les faux-monnayeurs* illustre parfaitement la manière dont il se situe au-delà des dichotomies traditionnelles, entre diction et fiction, discours et récit, distance et participation. Celui qui sera reconnu par la période dite du "nouveau roman" comme le précurseur du métaroman et de l'amtrroman est conscient de l'écriture transgressive et réflexive des *Faux-monnayeurs* : il questionne les limites formelles du canon littéraire, érode les fonctions référentielles du récit traditionnel.

Par la mise en question des genres, par le soupçon porté sur la totalité du discours, l'instance narrative gidiennne participe déjà d'une quête de l'auto-fiction et d'une invention des fictions critiques. La primauté accordée à l'énonciation sur l'énoncé conduit Gide à jeter les fondements d'une nouvelle réflexion sur les rapports entre subjectivité, langage et monde.

Que signifie alors la prétendue subjectivité ? Gide met en garde son ami Roger Martin du Gard en ce qui concerne l'aspect confidentiel du roman.

Est-ce Gide qui parle, à travers Edouard ? On se trompe souvent sur la valeur confidentielle des livres, explique Gide :

Je crois que ce "journal d'Edouard" vous l'imaginez beaucoup plus subjectif, moins "romanesque" qu'il n'est. Ces pages *intimes* je ne les peux écrire en mon nom propre.

Gide précise à Roger Martin du Gard, 29 décembre 1925, *ibid.*, p. 280]

romanesque et du fictionnel, contrairement à ce que laisserait croire l'illusion d'inspection :

Non, cher ami, rien de ce qu'écrit Edouard, n'est, à mes yeux, partialement juste, partialement exact. Il entre, dans chacune de ses réflexions, ce léger biais qui fait que c'est Edouard qui la pense, et non moi. À mon avis, je dirai même que l'*indice de refraction* m'importe plus que la chose réfractée. Et je puis imaginer un individu sans biais ; mais, tout à tour, ou *stimulamment*, je les ai tous. C'est là ce qui fait également qu'il m'est si difficile d'avoir *une* opinion ; si difficile de me considérer comme *un* individu, comme une personnalité morale... et ainsi de suite.

[Lettre à Roger Martin du Gard, 29 décembre 1925, *ibid.*, p. 281]

Par cette part de jeu et de décalage, introduite progressivement dans le récit, Gide manifeste sa volonté de déstructurer la narration traditionnelle. Il met en place une écriture plus libre, spontanée, comme il le dit à son ami, à propos de l'évolution du récit, de la manière dont l'œuvre se construit et se précise :

Vous savez que le travail, chez moi, procède par illuminations soudaines. L'autre nuit, brusquement, tout un grand pan de l'histoire s'est éclairé : j'ai découvert que Bernard est un enfant adultérin ; c'est ce qu'il découvre lui-même, et c'est à la suite de cette découverte qu'il s'enfuit ; etc.

[Lettre à Roger Martin du Gard, 7 octobre 1922, *ibid.*, p. 193]

En 1925, alors que *Les faux-monnayeurs* paraissent en plusieurs livraisons commentaires. Il reconnaît que la caractéristique principale des *Faux-monnayeurs*, c'est l'éclairage. Seul compte le point de vue d'un personnage. À chaque scène, un seul personnage retient l'attention de l'auteur. À la scène suivante, le changement de point de vue oblige à déplacer le projecteur :

Je viens, en recevant le numéro de juin, de relire d'affiliée les trois fragments parus, et, ma foi, mon impression est très fortement exaltée ; je connais si bien tout cela que j'ai du mal à juger.

76

J'ai eu perpétuellement la salive à la bouche, toute la matière est savoureuse, croquante, farcie de bons raisins, sucres, acides, tous juteux [...]. Remarque aussi combien vos scènes sont presque toujours unilatérales. Qu'il y ait 2, 3, ou 4 personnages en scène, il n'y a qu'un personnage qui compte, pour qui la scène ou l'épisode ont été combinés, et tous les autres (fussent-ils ailleurs des personnages de premier plan) s'effacent devant le monologue.

[Lettre à André Gide, 7 juin 1925, *ibid.*, p. 266-267]

Gide reconnaît aussi l'influence de son ami :

J'ai retapé divers passages des *Faux-monnayeurs* et la fin en particulier, qui, je l'espère, vous paraîtra satisfaisante. J'ai tenu compte, il me semble, de toutes vos remarques – ou presque toutes. Vous me pardonnez si j'ai maintenu l'Ange.

[Lettre à Roger Martin du Gard, 8 juillet 1925, *ibid.*, p. 271]

La rédaction de la dernière partie du roman intervient lorsque Gide a la certitude qu'il faut conclure avec le suicide du jeune Borts. Sous la forme d'un sentiment de révélation, l'écrivain prend conscience d'une évidence qui s'impose comme la clé de toute l'intrigue, comme dans un roman policier. Le lecteur participe aussi de cette convergence des indices : on découvre à la fin ce vers quoi tout convergeait depuis le début :

Je crois que "ça y est". Une chose dont à présent je suis bien convaincu, c'est qu'il n'y a pas lieu d'en dire plus, de pousser le livre plus loin. Tout aboutit au suicide du petit Borts ; directement ou indirectement tout y amène ; à partir de quoi tout s'éparpille – tout s'éparpillera.

[Lettre à Roger Martin du Gard, 9 juin 1925, *ibid.*, p. 269]

Pour conclure cette analyse de la correspondance entre Roger Martin du Gard et Gide, il faut rappeler l'enjeu principal de la discussion entre les deux écrivains : comment concilier l'objectivité littéraire, apte à bâtir de vastes ensembles, à intégrer un monde complexe de personnages, habile à reconstruire une vision historique et sociale à partir de nombreux documents et matériaux, comment concilier cette quête d'objectivité avec la subjectivité gidiennne ? Dans le cours de sa vie, Roger Martin du Gard relit de nombreuses fois *Les faux-monnayeurs*. Des premières versions aux relectures du livre final, même s'il n'a pas réussi à convaincre son ami de changer sa vision de la littérature, il reste admiratif du travail de Gide : "En cours de travail, mon admiration pour le livre a fait un bond soudain [...]. Et comme je suis fier que *Les faux-monnayeurs* me soient dédiés !"

[Lettre à André Gide, 7 juin 1925, *ibid.*, p. 267]

77

Les références à l'histoire littéraire dans *Les faux-monnayeurs*

Gide s'inspire de sa propre vie pour composer les personnages des *Faux-monnayeurs*, ainsi de la relation entre Olivier et Édouard qui trouve son origine dans la passion entre Gide et Marc Allégret. Le début de cette grande histoire d'amour, entre son cadet, plus jeune d'une trentaine d'années, et Gide, saisit l'écrivain en 1917. Plus qu'une simple inspiration, l'écriture est une véritable stratégie de séduction du romancier :

[*Journal*, 9 juin 1928, tome II, p. 82]

Si le biographique détient la clef de quelques références et allusions, c'est à la réflexion sur l'histoire littéraire et à de multiples intertextes qu'il faut s'en remettre pour saisir les enjeux de cette nouvelle écriture romanesque.

Que lit André Gide lorsqu'il écrit et prépare *Les faux-monnayeurs* ? Chaque année, pendant la rédaction de son roman, Gide lit un livre de Thophile Gautier et une pièce d'Alexandre Dumas fils. En 1922, en pleine rédaction des *Faux-monnayeurs*, il lit *Les Provinciales* de Pascal, *Guerre et Paix* de Tolstoï, après avoir relu *Anna Karénine*, *Histoire des Variations des Egises protestants* de Bossuet (1688) et les *Nouveaux Lundis* de Sainte-Beuve. Dans une lettre à Roger Martin du Gard, il marque l'influence du romancier russe sur son livre :

[Lettre à Roger Martin du Gard, 7 octobre 1922, *Correspondance monnayeurs*, c'est cela sur quoi je reporte mes yeux.

J'ai entrepris de relire *Guerre et Paix* d'un bout à l'autre. J'ai bientôt achevé le premier volume, sans y avoir rien rencontré qui ne fortifiât mon impression d'antan. Et si je veux un modèle aux *Faux-monnayeurs*, c'est cela sur quoi je reporte mes yeux.

En 1924, Gide est en pleine création. Dans son *Journal*, il note : "Je m'enferme avec *Les faux-monnayeurs*, et passe un temps énorme à cette période, il lit énormément Dickens et Diderot (en particulier la correspondance), mais aussi *Falk* de Conrad. Il retient sans doute la réflexion de Diderot, dans sa lettre à Etienne-Maurice Falconnet de septembre 1766 : "Pour moi, qui pense que tout tient, en tout, à la première étincelle." Ainsi la mise en place de l'intrigue, son déroulement et son achèvement doivent tenir d'un seul trait. Une telle méthode créative exige une rigueur ininterrompue.

En 1925, Gide précise sa référence essentielle : "Il n'est guère d'auteur que j'ai plus pratiqué que La Rochefoucauld" [Lettre à Roger Martin du Gard, 9 juin 1925, p. 268]. À la fin de la rédaction des *Faux-monnayeurs*, Gide relit *L'Éducation sentimentale* de Flaubert :

J'achève *L'Éducation sentimentale* avec une admiration toujours plus vive ; c'est décidément une des pierres d'angle de notre roman français.

[Lettre à Roger Martin du Gard, avril 1925, *ibid.*, p. 259]

Ce qui frappe à la lecture des *Faux-monnayeurs*, c'est l'abondance de citations littéraires. Tout au long du roman, à travers ses personnages, Gide se livre à un jeu de références. D'abord, plusieurs chapitres s'ouvrent par une citation, le lecteur trouve une citation de Paul Desjardins (chapitre II, "Paris"), Shakespeare (chapitre III, p. 33), Fontenelle (chapitre IV, p. 43), Sainte-Beuve (chapitre V, p. 52), Shakespeare à nouveau (chapitre VI, p. 61), Chamfort (chapitre VIII, p. 71), Vauvenargues (chapitre XIII, p. 118) et La Rochefoucauld (chapitre XIV, p. 127). Dans la deuxième partie ("Saas-Fée"), sont cités en ouverture Sainte-Beuve (chapitre V, p. 201) et Les citations choisies par Gide sont celles de *La Terre et l'Évolution humaine* de Lucien Febvre et de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (chapitre I, p. 220 et 221), Fénelon (chapitre V, p. 254) et Pascal (chapitre X, p. 301).

Alors qu'il prépare *Les faux-monnayeurs*, entre avril 1922 et décembre 1929, Gide est en pleine traduction d'*Hamlet* de Shakespeare. Il retient du dramaturge anglais, auteur essentiel à ses yeux, la profonde maîtrise dans la construction dramatique et une attention critique de tous les instants à l'évolution de la trame de ses œuvres (v. Problématiques, Roman d'aventure, d'apprentissage, de formation). Gide admire aussi en Shakespeare la multiplicité des effets poétiques, les élans lyriques, l'ampleur épique :

J'admire Shakespeare énormément [...] Homme et nature, dans ses pièces ouvertes aux vents, toute la poésie rit, pleure et frémit dans Shakespeare.

[*Journal*, 27 octobre 1933, tome II, p. 433]

Tout au long de sa vie, Gide est nourri par les réflexions morales de Pascal, Vauvenargues, Fontenelle ou La Rochefoucauld. La leçon éthique des moralistes est inséparable de la forme littéraire choisie pour leurs œuvres, conçue pour révéler le moi singulier, pour exprimer la part d'humainé en chaque individu. Mais l'expression esthétique et l'invention des formes et des techniques ont une valeur éthique et ontologique, dans l'esprit de Gide, qui associe questions formelles et contenu substantiel.

Lors du monologue du chapitre VI, Bernard se lance le défi d'une nouvelle vie, qui commence pour lui, débarrassé de sa famille: "À présent, il se sent heureux comme un roi. Il n'a plus rien; tout est à lui!" (p. 62). Comme pour se donner du courage, il cite, à haute voix, des références littéraires. En réaction à une famille réelle encombrante, le jeune héros préfère se tourner vers une famille intellectuelle nouvelle qui libère. Dans le roman, le monde littéraire apparaît souvent comme le seul appui sûr, malgré des tensions entre les écrivains:

Et puis cette curiosité, cette "fatate curieuse" comme dit Fénelon, c'est ce que j'ai le plus sûrement hérité de mon vrai père [...]. Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet! [...] Aérons-nous. Gagnons le large! "Bernard! Bernard, cette verte jeunesse..." comme dit Bossuet. (p. 63)

L'accumulation des références littéraires est un indice de l'observation de Gide sur la formation d'un jeune esprit, encore envahi à ce stade par la masse des lectures, par l'œuvre des autres et qui n'a pas encore trouvé sa propre voix – comme le montre la ressemblance des vers de Bernard avec *Le Balcon* de Baudelaire. On retrouve le conseil final d'affranchissement des *Nouritures terrestres*:

Nathanaël, à présent, jette mon livre. Emancipe-t-en. Quitte-moi. Quitte-moi [...]. Nathanaël, jette mon livre; ne t'y satisfais point [...] Jette mon livre; dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tiemme. Ce qu'un autre aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas.

"Jeter" à un certain moment le livre des Maîtres, Bernard n'en est pas là. Le monologue du chapitre VI reprend au chapitre X, mais le point de vue change. C'est le narrateur qui s'exprime maintenant, pour chercher à comprendre les agissements du jeune héros Bernard:

*How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!*

Ai-je entendu dire à Hamlet, Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure? (p. 86)

Par cette citation extraite d'*Hamlet* (acte I, scène 2: "Combien me semble abject, plat, fatigant, improfitable tout l'ordinaire de cette vie", selon la traduction d'André Gide), Bernard poursuit son identification à Hamlet, trahissant sa quête inconsciente d'un père.

Que les citations choisies dans *Les faux-monnayeurs* portent sur la vieillesse – Vauvenargues: "On tire peu de service des vieillards" –, de l'imprévu – La Rochefoucauld: "Il arrive quelquefois des accidents dans la vie, d'où il faut être un peu fou pour se bien tirer" – ou de la complexité humaine – Pascal: "Rien n'est simple, de ce qui s'offre à l'âme; et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun objet" –, elles indiquent l'attrait de Gide pour l'étude des caractères. Contre la fiction traditionnelle, contre la description psychologique ou réaliste des personnages, Gide adopte volontiers le regard du moraliste du XVII^e siècle, soucieux de saisir un trait, une figure, plutôt qu'un ensemble complet. Un seul détail suffit à matérialiser l'état moral. C'est une leçon gidiennne de l'art d'écrire, dont le personnage d'Edouard se fait ici le porte-parole:

[Edouard] se dit que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît [...]. La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place. (p. 78-92)

Pour Gide, le romancier doit plutôt s'occuper du tragique moral, du tournant métaphysique des êtres. La réalité est pour lui un matériau plastique dont il faut se saisir selon les besoins ou les circonstances. C'est le propre de l'œuvre d'art.

À cette saisie psychologique singulière, Gide ajoute son goût pour l'aventure et l'action directe et immédiate des événements sur le monde. C'est ce qui l'attire dans l'œuvre romanesque de Tolstoï: il admire "le côté toutfi, sautes brusques d'un milieu dans l'autre, sans transitions ni explications", à quoi il faut ajouter "un peu de fantastique" [rapporté par VAN RYSSBERGHE M., 21 octobre 1922, tome I, 1996, p. 158]. Il reprend aussi Browning, puis Tom Jones, de Fielding (v. Repères, La double influence, Une éthique nietzschéenne).

C'est ainsi qu'on trouve dans *Les faux-monnayeurs*, où de nombreux personnages, romanciers ou étudiants, côtoient le milieu intellectuel, un nombre considérable de références littéraires et philosophiques. Lors de sa nuit de fugue, Bernard, qui se réfugie chez Olivier, voit sur la table de ce dernier "un livre de plus grand format; il étend le bras, le saisit pour regarder le titre: – *Tocqueville*" (p. 39) La discussion nocturne entre les deux amis tourne autour d'Edouard, l'oncle d'Olivier, qui écrit "des espèces de roman" (p. 40) et qui a lu un des poèmes d'Olivier: "Mais si; tu connais; c'est cette pièce de vers que tu trouvais qui ressemblait au *Balcon*" (p. 40), le célèbre poème des *Fleurs du mal* de Baudelaire.

Au chapitre XVII est faite une allusion au "Journal des Goncourt" (p. 148). Puis au chapitre XVIII s'engage un débat entre Edouard et Monsieur de La Pérouse, son ancien professeur de piano, autour d'*Hernani* de Victor Hugo, prototype du drame romantique (p. 161). L'écrivain s'amuse de la colère de son vieil ami qui, venant de voir la pièce à la Comédie-Française, s'empare avec indignation et hostilité contre la modernité. Avant que le débat ne se déplace vers le domaine musical — Beethoven et la symphonie — et théologique — le mal et le péché —, Edouard et La Pérouse s'affrontent sur la création esthétique :

Je protestai qu'il ne se pouvait d'art dramatique sans peinture des passions. À son tour, il protesta que la peinture des passions était fatalement d'un fâcheux exemple. La discussion continua ainsi quelque temps. (p. 162)

Dans la deuxième partie du roman ("Saas-fée"), consacrée au séjour d'Edouard et ses amis en Suisse, au milieu des montagnes, le chapitre III est l'occasion pour le personnage de l'écrivain d'exposer ses vues sur le roman, alors qu'il prépare son prochain livre, *Les Faux-Monnayeurs*. Questionné sur son projet, l'ambition romanesque d'Edouard, ainsi exposée, possède un caractère directement autocritique, du fait de la mise en abyme. Et les références du personnage du romancier sont suspectes, du point de vue de Gide lui-même (v. Problématiques, L'esthétique du roman). De nombreuses références littéraires sont évoquées dans ce chapitre : une phrase de Montaigne qui cite Tacite, extrait du chapitre "De l'art de conférer" dans *Les Essais* (p. 179) ; une comparaison entre un sermon de Bossuet et une parole d'Edouard, vu comme "un orateur sacré" (p. 181) ; une citation de Nietzsche sur les caractéristiques de l'œuvre d'art (p. 183) ; une longue réflexion sur Balzac et sa célèbre expression sur l'objectif du roman, faire "concurrer à l'état civil", tirée de l'avant-propos en 1842 de *La Comédie humaine* (p. 183) ; puis une allusion à l'article de *Chartruse* Stendhal ("Études sur M. Beyle", 1840), qui porte aux nues *La Chartreuse de Parme* (p. 183). Enfin, Edouard évoque le théâtre de Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils", p. 183), qui renvoie à la scène I de l'acte III de *Mithridate*.

En multipliant les références à l'histoire littéraire — roman russe, roman anglais, théâtre classique — et aux pensées philosophiques de Montaigne à Nietzsche, Edouard se présente comme un individu savant et cultivé :

[...] je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi étroitement de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna* [...]. Sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit

Lors d'une promenade dans le jardin du Luxembourg, Edouard converse avec Félix Douviers, mari de Laura et professeur en Angleterre (chapitre XII). Il prépare une thèse de doctorat sur le poète romantique William Wordsworth (1770-1850). Mais, par mépris pour Douviers, Edouard considère qu'il aurait dû se contenter d'un travail sur le poète moralisant Alfred Tennyson (1809-1892) :

Aux quelques mots qu'il m'en dit, je sens bien que les qualités les plus particulières de la poésie de Wordsworth lui échappent. Il aurait mieux fait de choisir Tennyson. (p. 98)

Cette remarque d'Edouard exprime ici une préférence de Gide — préférée accordée à Wordsworth par rapport à Tennyson. Le jugement contre le poète écrivain de l'époque victorienne dénonce la prétention d'un art éducatif et rappelle, implicitement, la sympathie de Gide pour les artistes libres et indépendants (v. Repères. La double influence. La rencontre de deux esthètes). Dans ce chapitre XII, qui correspond à des extraits du journal d'Edouard, une autre allusion est faite à un poète, ce qui montre qu'Edouard est bien l'écrivain porte-parole de Gide dans cette situation : "Depuis qu'il porte les cheveux en brosse, le vieux Azais ne ressemble plus du tout à Whitman" (p. 108). Gide est un grand admirateur et un traducteur du poète américain Walt Whitman (1819-1892), défenseur de la camaraderie virile. Depuis Jules Laforgue, Whitman est le poète des modernes : Apollinaire et Centras en partent ; Larbaud en fait l'éloge et ébauche une traduction ; Saint-John Perse s'y réfère, Philippe Soupault aussi : tous les milieux, de *LA NRF* à la poésie des avant-gardes, s'en réclament. Cette référence à Whitman dans le roman fonctionne aussi comme indice de modernité du personnage.

Au chapitre XV a lieu la rencontre entre Olivier et Robert de Passavant qui, pour le séduire, flatte ses qualités prometteuses de poète et lui propose de participer à un nouveau mouvement littéraire. Il s'agit de rédiger un manifeste :

Il faut faire choix de deux ou trois épithètes ; pas des néologismes ; de vieux mots très usagés, qu'on chargera d'un sens tout neuf et qu'on imposera. Après Flaubert, on a eu : "Nombresux et rythmé" ; après Leconte de Lisle : "Hératique et définitif".... Tenez, qu'est-ce que vous penseriez de : "Vital" Hein ? (p. 139)

Ce renvoi à un nouveau mouvement littéraire correspond au dadaïsme et au surréalisme. "Ce qui m'intéresse est l'intensité d'une personnalité, transposée clairement, directement dans son œuvre, l'homme et sa vitalité, [...]" écrit Tristan Tzara, pour un des sept manifestes dada, en 1924 (en volume a été prononcée en 1922, en pleine gestation du roman, à une époque où Gide a été sollicité par les dada, puis en confrontation avec eux (v. Repères. Un écrivain humaniste et anti-conformiste).

Le chapitre V se déroule à la Sorbonne et décrit les retrouvailles d'Olivier et de Bernard, qui vient de passer l'écrit de son baccalauréat. Il expose à son camarade le sujet de dissertation sur lequel il vient de composer : quatre vers de La Fontaine, qui font le portrait de l'artiste ("Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet", p. 255). Les quatre vers sont extraits du discours de La Fontaine à Madame de La Sablière, lu à l'Académie le 2 mai 1684. Ils sont surtout l'occasion pour Gide de faire un commentaire sur la place de l'artiste dans le monde, sur la vocation de l'écrivain et du créateur. Ici, Olivier se fait le porte-parole de Gide, qui expose un point de vue nietzschéen partagé avec Paul Valéry, dans *L'Idée fixe* (1931) :

[...] pendant que le savant cherche, l'artiste trouve ; [...] celui qui creuse s'enfonce, et [...] qui s'enfonce s'aveugle ; [...] la vérité, c'est l'apparence, [...] le mystère c'est la forme, et [...] ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau. (p. 255)

La conversation entre les deux amis se poursuit au restaurant, où Bernard s'interroge sur le thème de l'opposition entre l'écriture et la vie, entre les actes et les mots. Son modèle de poète, celui qu'il admire par-dessus tout, c'est Rimbaud (p. 263-264). Puis, évoquant avec gravité l'amour, la mort et l'amitié, il se compare à Dmitri Karamazov (p. 265). La référence au romancier russe est essentielle pour Gide. S'il a lu *Les Frères Karamazov* dès 1896, son intérêt se renforce à partir de 1921 : Gide voit en Dostoïevski l'écrivain qui explore le mieux les profondeurs, l'âme et la psychologie de l'homme. Tout le roman *Les faux-monnayeurs*, de la morale à l'esthétique, est imprégné de la puissance d'analyse et de réflexion de Dostoïevski.

Le chapitre VII est une autre discussion littéraire, entre Olivier et son camarade Armand Vedel, lui aussi auteur de poèmes. Dans l'espoir d'être publié dans la revue *Avant-Garde* par Olivier, à qui Robert de Passavant a confié le poste de rédacteur en chef, Armand fait lire à son ami son poème *Le Vase nocturne*, écrit en hommage aux *Fleurs du mal* de Baudelaire (p. 275). La scène du chapitre VIII est celle du banquet *Argomanes* à la Tavernelle du Panthéon. Pour ce moment central de la troisième partie, Gide s'inspire d'un banquet littéraire auquel il a assisté : en 1897, *Le Mercure de France* organise une réception au cours de laquelle l'écrivain Alfred Jarry provoque Christian Beck, fondateur de la revue *Anté*. Dans *Les faux-monnayeurs*, Gide conserve le nom et la silhouette d'Alfred Jarry, qui devient un personnage fantasmagorique et délirant, et esquisse de lui un portrait, qui rejoint les témoignages de ses contemporains :

[...] 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*, ou des *Frères Karamazov* ! (p. 184-186)

Ce n'est qu'après l'énumération des œuvres littéraires et la série de ses "grands auteurs" qu'Édouard accepte de donner le titre de son roman à venir. Par coquetterie, il demande à Bernard, son secrétaire, de livrer devant la petite assemblée réunie (Laura Vedel, Madame Sophroniska) le titre du prochain roman (p. 188). Dans la scène, qui se présente presque comme une scène de dédoublement, Édouard ne semble pas détenir la signification exacte de son titre : *Les Faux-Monnayeurs* évoque d'abord à ses yeux les écrits superficiels et vaniteux, comme le comte Robert de Passavant. Mais la référence financière, le sens premier de l'expression et son versant économique envahissent peu à peu son esprit, "comme les théories du vêtement le Sartor Resartus de Carlyle – où elles usurpaient la place des personnages" (p. 188). Le narrateur fait ici référence au roman de Thomas Carlyle qui étudie le mensonge, les apparences et les artifices, en les comparant à des vêtements.

Le chapitre IV évoque le "moi et doux orfèvre" de Montaigne (p. 193) et l'amour "à la manière sauvage, dévastatrice" du poète Byron (p. 194). Au chapitre V, Édouard lit à la doctoresse un extrait des *Maximes* de La Rochefoucauld (p. 204).

Dans la troisième et dernière partie, le journal d'Édouard compare Mélanie Vedel à Elvire, la femme aimée par Lamartine, dans ses *Méditations poétiques* (1820) :

J'aime beaucoup sa fille, la pastoresse, Madame Vedel ressemble à l'Elvire de Lamartine ; une Elvire vieillie. Sa conversation n'est pas sans charme. (p. 235)

Le chapitre IV décrit une réunion de lycéens, qui rappelle en écho celle du jardin du Luxembourg (autour de Bernard et d'Olivier au début du roman (p. 14-18), où les étudiants débattaient de littérature, de morale et de politique. Mais, ici, ce sont les plus jeunes : Gontran de Passavant, Georges Molinier, Léon Ghéridamisol, Philippe Adamant et Boris La Perouse. Cette assemblée de camarades, tous pensionnaires à la pension Vedel, est dirigée par un chef extérieur, Victor Strouvilhou. Mais les enfants sont surtout ensemble pour s'épater les uns les autres, comme le précise le narrateur : "C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi. Il entre de la forfanterie dans leur cas" (p. 251). Afin de paraître plus grands qu'ils ne sont, les jeunes lycéens se sont donné une devise et ont "pris pour règle de vie le *Ne quid nimis* des Anciens" (p. 252). Cette devise ("Rien de trop") est une sentence latine (Horace, Terence), reprise par Pascal dans *Les Pensées* pour définir "l'honnête homme".

Vêtu en traditionnel Cugnusse d'hippodrome, tout, en Jarry, sentait l'appât; sa façon de parler surtout, qu'imitaient à l'envi plusieurs Argonautes, martelant les syllabes, inventant de bizarres mots, en estropiant bizarrement certains autres; mais il n'y avait vraiment que Jarry lui-même pour obtenir cette voix sans timbre, sans chateur, sans intonation, sans relief. (p. 287)

Au cours de cette cérémonie, où Édouard se met en retrait, parce qu'il se sent mal à l'aise, le directeur des Argonautes, le président Justilien des Brousses, fait l'éloge de Passavant, véritable adversaire d'Édouard, son strict opposé, avec une flagorante risible, qu'illustre l'hyperbole :

C'était le comte de Passavant qu'il couvrait des fleurs de sa rhétorique. Il parla de *La Barre fixe* comme d'une Iliade nouvelle. On but à la santé de Passavant. Édouard n'avait pas de verre, non plus que Bernard et Sarah, ce qui les dispensa de trinquer. (p. 283)

Après l'*Iliade*, on retrouve Homère au chapitre XI, avec une citation du chant six de l'*Odyssée*, à propos de Perséphone (p. 318, "improbable Prosepine"). Le journal d'Édouard évoque à nouveau une citation de La Rochefoucauld (p. 322-323).

La dernière référence culturelle n'est pas immédiatement littéraire, mais picturale. Armand présente à Olivier le sommaire du numéro de la revue, dirigée maintenant par Victor Strouvilhou :

Il y aura donc mon *Vase nocturne*; quatre chansons de Cob-Laffeur; un dialogue de Jarry; des poèmes en prose du petit Ghéridanisol, notre pensionnaire; et puis le *Fer à repasser*, un vaste essai de critique générale. [...] En tête du numéro, nous allons donner une reproduction de *La Jaconde*, à laquelle on a collé une patte de moustaches. (p. 356-357)

Gide manie ici subtilement la référence culturelle, sous forme de trois allusions précises au mouvement dada. Le *Vase nocturne* évoque l'urninoir de Marcel Duchamp, envoyé à New York en 1917, sous le nom de *Fontaine*; le *Fer à repasser*, un titre plutôt humoristique pour un essai critique, surtout si l'on songe au *Cadeau* (1921) de Man Ray, qui représente un fer à repasser hérissé de pointes; *La Jaconde* avec une moustache, c'est le ready-made de Duchamp, en couverture de la revue dada 391 de mars 1920. Quant aux quatre chansons de Cob-Laffeur, pourraient-elles renvoyer aux chansons de Léon-Paul Fargue données dans *Littérature* en 1919? Posant par cette peinture des millieux littéraires la question du degré de référentialité et de l'usage des allusions perceptibles, Gide donne l'impression de jouer avec les codes du roman à clef, alors très pratiqué entre 1917 et 1925, par Apollinaire, Salmon, Aragón,

Gide donne envie de lire les classiques. Chaque fois qu'il les cite, ils sont d'une beauté étonnante, tout vivants, tout proches, tout modernes. Bossuet, Fénelon, Montesquieu ne sont jamais si beaux que cités par Gide. On se juge criminel de les si mal connaître. [1942, "Notes sur André Gide et son Journal", 2002, tome I, p. 36]

BARTHES écrit :

Rappeler l'ensemble des références littéraires citées dans *Les faux-monnayeurs* permet de mettre en valeur la double position de Gide : d'un côté, il défend une littérature de rupture, renouvelée, et annonce la modernité du Nouveau Roman (v. Repères). La postérité critique et la réception de l'œuvre). Gide s'attaque au conformisme des écrivains de sa génération, qu'il déteste et tourne en dérision dans le roman – Passavant, Strouvilhou –, ou à la pose anticonformiste. Ainsi chez Jarry, Gide critique une affectation dans l'excentricité. D'un autre côté, Gide associe à cette modernité unique et originale un goût pour le classicisme. Édouard, son porte-parole, se définit comme l'héritier de la pureté des œuvres classiques, tragédies et comédies du XVII^e siècle (Racine, Corneille, Molière) : "Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres?" (p. 183). Finalement, comment mettre en évidence le sens, l'orientation des choix de lectures cités dans *Les faux-monnayeurs*? Quel est le point commun entre la littérature latine, les moralistes classiques, les romans anglais, les littéraires anglais et russe? Pour Gide, une seule et même lignée conduit de Racine à Baudelaire, même de Stendhal à Dostoïevski; parce qu'ils sont les penseurs de l'obscur, de l'équivoque et de la profondeur, les classiques comme les modernes sont la source première de la méditation individuelle et de la découverte de soi. Roland Barthes a très tôt saisi cette capacité chez Gide d'embrasser toute la culture, la seule capable d'appréhender à penser par soi-même (v. Repères). La postérité critique, Roland Barthes, "Gide est ma langue originelle". Dans un texte de jeunesse,

De l'enfance à l'adolescence : un "Bildungsroman"

Faut-il considérer *Les faux-monnayeurs* comme un roman de formation (que les Allemands nomment le *Bildungsroman*), consacré à la construction, l'éducation et le développement de jeunes héros confrontés à la découverte du monde ? De *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, qui en est un cas limite, à *La Montagne magique* de Thomas Mann, c'est le cœur de l'art romanesque.

Si le roman d'apprentissage se trouve déjà chez Stendhal, les thèmes conjugués de l'adolescence, de l'amour et de l'aventure sont très présents chez les contemporains de Gide. Parmi eux se trouvent *Le Disciple* (1889) de Paul Bourget ; *Jean-Christophe*, "L'Adolescent" (1904) de Romain Rolland ; *L'Argent* (1913) de Charles Péguy ; *Le Grand Meaulnes* (1913) d'Alain-Fournier ; *Fermina Marguez* (1911) et *Enfantes de Valéry Larbaud* (1918) ; *Silbermann* de Jacques de Lacretelle, qui reçoit le prix Femina en 1922 ; *Les Thibault*, de Roger Martin Du Gard, dont la publication commence en 1920.

De jeunes et naïfs protagonistes, expérimentés et pleins d'espoir, découvrent le sens de la vie. Avec curiosité, sincérité et foi, ils traversent des épreuves et des expériences qui forment leur caractère. Dans le même temps, Gide associe le *bildungsroman* au roman épique, et amplifie l'articulation avec l'aventure, qui a son rôle à jouer dans la formation. Cette dimension doit donner son souffle au roman, contre un réalisme strict, classique et monotone : Ce qui me tente, c'est le genre épique. Seul, le ton de l'épopée me convient et ne peut satisfaire ; peut sortir le roman de son ornière réaliste.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 61]

Des premières pages, Gide crée un rythme haletant et joue avec les codes romanesques et les conventions traditionnelles. Tout un univers littéraire (du roman populaire sentimentale au roman de mœurs bourgeois) est utilisé et détourné vers le récit d'aventures. L'ouverture des *Faux-monnayeurs* est une scène de découverte et de révélation. Par un rythme singulier, un tempo direct, le protagoniste s'appuie sur un art du rebondissement et du feuilleton, dont il multiplie les signes. L'auteur adopte immédiatement le point de vue du personnage principal, Bernard, au bord de la rupture, en pleine crise. Le lecteur se trouve d'emblée projeté dans le temps de l'action.

Gide installe l'atmosphère d'une comédie dramatique, avec la découverte d'une lettre écrite pour sa mère par Bernard, seul chez lui pendant que sa

famille (ses parents, Albéric et Marguerite, et ses deux frères, Charles et Caloub) est absente de la maison. Le héros tient une lettre à la main, "adressée à sa mère ; une lettre d'amour vieille de dix-sept ans ; non signée" (p. 13). Tous les éléments du suspense policier sont réunis : le paquet de lettres, la liasse découverte dans le tiroir secret de la commode... Gide s'empare des clichés conventionnels et référentiels avant d'introduire de l'écart, de la distance et de l'ironie, dans sa propre énonciation : "C'est le moment de croire" (p. 13) et "ça joue la larme" (p. 13), deux expressions du monologue intérieur de Bernard, montrent qu'il n'est ni dupe ni prisonnier de son rôle d'enfant trahi et abandonné. "Mieux vaut suer que de pleurer" montre que la né d'une relation extraconjugale de sa mère. On voit aussi que Bernard veut s'endurcir, refouler son émotion et s'essayer peut-être déjà au cynisme.

Cette scène initiale place le lecteur dans un de ces romans d'apprentissage et de formation, dont Gide a été le lecteur assidu pendant sa jeunesse. Très tôt, il a lu *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset, en février 1888 ; *L'Éducation sentimentale* de Flaubert en février 1889 ; *Bel-Ami* de Maupassant en avril 1890 ; *La Chartreuse de Parme* de Stendhal en octobre 1891 ; une vingtaine de romans de Balzac au début de l'année 1892. La grande culture littéraire de Gide, sa passion de la lecture croissent sa réflexion constante sur l'éducation, l'apprentissage et la formation. Son *Journal* marque une attention particulière à l'examen de soi et à l'édification personnelle, de même que ses trois romans d'apprentissage : *L'Immoraliste*, *Les Caves du Vatican* et *Les faux-monnayeurs*.

Gide est aussi un grand lecteur des écrivains anglo-saxons de l'aventure : Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad et Daniel Defoe, mais aussi Jack London, Fielding ou Richardson. Pour lui, le renouveau du roman-roman passe par la création de roman d'aventure, un programme qu'il va mettre à exécution dans *Les faux-monnayeurs* et que Jacques Rivière déjà appelait de ses vœux en publiant dans *La NRF* de mai à juillet 1913 une étude intitulée "Le Roman d'aventure". Comment définit cette nouvelle catégorie du roman ? Pour Jacques Rivière, le roman d'aventure associe ces trois caractéristiques, la nouveauté, l'inévitable et l'inconnu. Si la forme prévaut sur le fond, explicite-t-il, c'est parce que la découverte de l'aventure par la lecture doit égaler la beauté du monde :

L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus dans les autres. À aucun moment, on n'y voit le présent sortir tout à fait du passé.

[RIVIÈRE, "Le Roman d'aventure", 1913, p. 760]

Un récit polyphonique autour de la figure du héros

Les deux héros, construits par Gide en face-à-face, sont mis en opposition et en concurrence, suivant une symétrie inversée. La psychologie est dépendante du parcours et de l'évolution de l'histoire. Seule compte la progression, explique Gide :

Bernard : son caractère encore incertain. Au début, parfaitement insubordonné. Se motive, précise et limite tout au long du livre, à la faveur de ses amours [...]. Olivier : son caractère peu à peu se déforme. Il commet des actions contraires à sa nature et à ses goûts — par dépit et violence [...]. Vincent et Olivier ont de très bons et nobles instincts et s'élancent dans la vie avec une vision très haute de ce qu'ils doivent faire ; — mais ils sont de caractère faible et se laissent entamer. Bernard, au contraire, réagit contre chaque influence et se rebiffe.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 69-70]

Chaque personnage évolue dans un univers multiple, vaste réseau polyphonique construit autour d'une trentaine de jeunes hommes ou femmes, confrontés à la réalité sociale, obligés de s'adapter à un monde régi, fait de conventions et de conformismes. Le principe du roman est de multiplier et croiser les rencontres, suivant un subtil jeu de va-et-vient entre les personnages. Seule compte la perspective du regard, puisqu'un même événement peut guider et instruire (Bernard), ou nuire et pervertir (Georges, Vincent). Quittant un personnage pour un autre, le narrateur permet au lecteur de suivre l'action en miroirs dédoublés, à l'insu des héros. C'est la technique romanesque que souhaite utiliser Edouard, pour son projet de roman, le futur livre qu'il prépare, intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. Dans les notes de son carnet, Edouard veut privilégier la vue subjective, la saisie instantanée et relative d'une action ou d'une situation : "Rien n'est plus difficile à observer que les êtres en formation. Il faudrait pouvoir ne les regarder que de biais, de profil" (p. 92). Seul le point de vue est intéressant (v. Problématiques, L'esthétique du roman). La question du point de vue est présentée comme la question majeure posée au romancier.

L'aventure se déroule depuis une perspective précise et limitée. Cette conception défendue par Edouard est mise en pratique dans le roman, qui trace ainsi l'évolution personnelle du héros, son développement d'un bout à l'autre du récit. À ce titre, Bernard Profitendieu est le personnage pivot de l'ouvrage. Le roman s'ouvre avec sa fugue. Par la lecture d'une lettre, il apprend que le chef de famille n'est pas son père naturel. Cette découverte le conduit à quitter aussitôt le domicile familial ("J'ai quitté la maison", p. 16). À la fin, le roman se termine avec le retour du héros auprès

À la fois roman d'aventure et roman d'apprentissage, *Les faux-monnayeurs* accorde une place déterminante à la jeunesse : de nombreux protagonistes sont des adolescents ou des lycéens, qui gravitent autour des deux personnages principaux, Bernard Profitendieu et Olivier Molinier, les deux héros du roman.

L'apprentissage parallèle de Bernard et d'Olivier se fait en sens inverse. Leur parcours est diamétralement opposé : le premier va vers le romancier Edouard et devient son secrétaire ; le second se tourne du côté de Passavant et travaille à ses côtés. En contrepoint s'opposent également l'évolution de Georges, le plus jeune frère d'Olivier, et l'ascension de Vincent, le plus âgé. Construit en une multiplicité de miroirs, *Les faux-monnayeurs* est composé en système d'oppositions et de dédoublements, à partir d'un foyer, le personnage du romancier, Edouard. Depuis ce centre, des courbes sont tracées, des trajectoires se dessinent, comme des miroirs déformants, dont les reflets troublent la perception : les personnages, copie ou modèle les uns des autres, se démultiplient, se répondent et interagissent. Ce jeu de miroirs et de perspectives est au cœur de l'art romanesque de Gide, tel qu'il l'expose dans le *Journal des faux-monnayeurs* :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés [...]. C'est ainsi que toute l'histoire des Faux-Monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 32-33]

Gide associe le récit d'aventures à la découverte subjective et progressive des événements, suivant le point de vue des personnages. Cet éclairage "de biais" ou "déformé" lui permet de préserver sa distance, son ironie et sa lucidité face aux événements du récit.

Le découpage quasi systématique du récit, par le principe du dédoublement et du miroir déformant, ne concerne pas simplement les personnages, mais aussi les lieux. L'usage de la topographie, les choix géographiques obéissent à ce principe abstrait et philosophique. D'un côté, la Suisse et ses montagnes, où se rendent Bernard et Edouard ; de l'autre côté, la Corse et la mer, où séjourne Olivier et Passavant. Avec précision et minutie, Gide peint un univers mental, géométrique. Mais ce sont aussi, de façon plus "classique", des tempéraments et des cultures qui se symbolisent en pays mental — affinités germaniques, philosphiques voire romantiques d'un côté, méditerranéennes, plus charnelles de l'autre.

Bernard se métamorphose et découvre l'amour, à travers trois étapes : l'amitié intellectuelle (Edouard), la passion platonique (Laura) et le désir charnel (Sarah). Chacune de ces étapes relance, accélère et accomplit son éducation. La formation reçue auprès d'Edouard est mise en avant à l'occasion d'une lettre de Bernard à Olivier, neveu de l'écrivain. Exalté et enthousiaste, Bernard partage avec son ami la joie d'une relation cultivée et stimulante :

La conversation d'Edouard est d'un intérêt prodigieux [...]. Je l'écoute causer avec les autres [...]. Tu ne peux pas te rendre compte de quel profit cela est pour moi [...]. Dis-toi bien que je n'oublie pas que c'est grâce à toi que je connais Edouard, et que je te dois mon bonheur. Quand tu me reverras, je crois que tu me trouveras changé. (p. 170)

En Suisse, lors du séjour en montagne à Saas-Fée, Bernard "change" à nouveau. Sous l'influence d'Edouard, il veut lui aussi devenir romancier ou poète. Il commence à tenir un carnet, à rassembler des notes et réflexions pour un roman (p. 192). Bernard s'interroge sur son itinéraire et son parcours : "La route est longue, qui mène de ce que je croyais être à ce que peut-être je suis" (p. 193-194). Face à un monde faux et pervers, on le voit en quête d'authenticité. Après Edouard, c'est une femme, Laura, qui joue pour lui le rôle de médiatrice et de tutrice. Il en tombe amoureux : "Comme je me connaissais mal ! C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître ; si différent de celui que je croyais que j'étais !" (p. 194-195). Parmi les étapes de l'apprentissage, le jeune héros est confronté au "passage obligé" de tout roman de formation, l'initiation amoureuse – ici dissociée en éducation sentimentale et initiation charnelle.

De retour à Paris, Bernard quitte l'amour idéalisé, encore naïf, pour l'amour physique. C'est la découverte de la sensualité. Après une nuit d'amour avec Sarah, Bernard "s'évade" au petit matin. Il quitte la chambre et la pension, et s'installe au jardin du Luxembourg pour lire, et revenir sur lui-même :

Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, épars, léger, nouveau, calme et frémissant comme un dieu. Il a laissé Sarah dormant encore ; s'est dégaïé furtivement d'entre ses bras [...]. Il gagne le Luxembourg avec son livre [...]. Dès qu'il veut travailler, souvents des instants aigus de sa joie, mais de petits détails saugre-nus, mesquins, où son amour-propre s'accroche, et s'écorche et se mortifie. Désormais il ne se montera plus si novice. (p. 296-297)

Il rompt ainsi avec la pureté idéale et inaccessible, celle dont il a rêvé lors du séjour en Suisse. La découverte de la chair, la joie du corps et des sensations le ramènent à la réalité. Il lui reste une ultime étape pour achever sa

de son beau-père ("Bernard est retourné chez son père", p. 378). L'ouverture du roman coïncide avec le désir du personnage, fuit le milieu d'origine et découvrir seul le monde :

"Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend [...]. Oust ! Debout, valeureux Bernard ! Il est temps !" (p. 61-62)

Le désir de Bernard – vivre une autre vie, aller vers l'aventure – conduit le récit vers la famille de son ami Olivier, qui l'héberge pour sa première nuit de fugue. C'est parce que Bernard se rend chez Olivier que le lecteur peut découvrir de nouveaux personnages, les enfants de la famille Mothier (Olivier, Georges, Vincent). De même, le tableau de la situation initiale des adolescents conduit le roman vers le monde des aînés, lui aussi antagoniste, divisé entre deux écrivains que tout oppose. Cette opposition polarise le choix des adolescents : se tourner vers Edouard (l'oncle d'Olivier) ou suivre Robert de Passavant (l'ami de Vincent). Bernard décide de devenir le secrétaire du premier, alors qu'Olivier accepte de collaborer avec le second. Est-ce un choix délibéré ? Comment évoluer librement dans le monde des adultes ? Edouard donne ici une leçon de liberté, par un ultime conseil, le précepte final donné à Bernard :

[...] je suis venu vous trouver pour écouter votre conseil. — Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant. — Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ? — Ceci même vous instruit. Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant. (p. 339-340)

Bernard incarne le héros du roman d'éducation, accompagné ici d'une formule qui rappelle combien Gide est lecteur des moralistes et des auteurs de maximes (v. Problématiques, L'origine des *Faux-monnayeurs*). Sa fuite, sa fugue et sa révolte impliquent le récit, en suscitant chez le lecteur à la fois une attente – le déroulement de l'intrigue – et une adhésion – la sympathie. Epris de liberté, il s'attache à son milieu d'origine, et s'invente un modèle de héros, d'homme libre. L'aveu d'être un hors-la-loi, exilé de son camp, souligne l'humour lié à la configuration du roman en abyme, qui fait que le personnage avoue jouer un personnage :

Je jouais un affreux personnage, m'efforçais de lui ressembler. Quand je songe à la lettre que j'écrivais à mon faux père avant de quitter la maison, j'ai grand-honte. Je me prenais pour un révolté, un ouïlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir. (p. 195)

Il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est-à-dire qu'il n'est tout à profit. Il dit que le grand art de la vie, ce n'est pas tant de jouter que d'apprendre à tirer parti. (p. 210) L'itinéraire croisé de Bernard et d'Olivier se complique lorsqu'Olivier se rapproche lui aussi d'Edouard, son oncle, auprès de qui il trouve un appui, après de nombreuses péripéties (détresse, ivresse, effondrement, tentative de suicide). « Il se sentait ridicule, abject... Alors, tout frémissant de détresse et de tendresse, il se jeta sur Edouard et pressé contre lui, sanglota : Emmène-moi ! » (p. 292). Devenant l'affection réciproque entre son fils et son demi-frère, Pauline confie Olivier à l'écrivain : « Olivier se laisse facilement entraîner. Vous aurez à cœur de le retenir. Je crois que vous pourrez lui faire du bien. Il ne tient qu'à vous... » (p. 307).

En quête d'identité, les personnages les plus jeunes sont encadrés par des aînés, souvent bienveillants ou parfois malintentionnés. Le romancier est une figure de Mentor : cela ne rejoint-il pas la posture énonciative des *Nouritures terrestres*, et aussi le rôle que s'assigne l'écrivain – certains écrivains, de Barthes à Gide notamment ? Edouard, au centre du réseau, joue également un rôle d'éducateur auprès de Laura :

Près de moi, je la sens enfantine encore, et toute l'habileté de mon discours, je ne la dois qu'à mon désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire.

Pour Sarah, autre personnage féminin essentiel, c'est le contraire. Très différente de sa sœur Laura, indécise mais qui veut s'adapter à son rôle d'épouse, Sarah aspire à une vie de femme libre et indépendante. Le roman esquisse alors le portrait d'une féministe en rébellion :

La contrainte familiale avait tendu son énergie, exaspéré ses instincts de révolte. Durant son séjour en Angleterre, elle avait su chautfer à blanc son courage. De même que Miss Aberdeen, la jeune pension-naire anglaise, elle était résolue à conquérir sa liberté, à s'accorder toute licence, à tout oser. Elle se sentait prête à affronter tous les mépris et tous les blâmes, capable de tous les défis. (p. 281-282)

Une troisième femme, Lady Lillian Griffith, participe au roman d'ap-prentissage, mais d'une autre façon encore. Séductrice, elle entraîne Vincent Mohier vers les jeux du plaisir. Américaine, mariée à un lord anglais, Lady Griffith se montre cruelle et manipulatrice, sans remords ; elle refuse que Vincent vienne en aide à Laura, enceinte de son enfant et abandonnée, et décide de devenir l'amante de Vincent pour mieux jouer les Pygmalion :

En opposition à l'itinéraire volontaire de Bernard, le parcours d'Olivier est fragile et repose sur l'émotion. Le chemin s'inverse. Proche d'Edouard au début du roman, mais jaloux de l'amitié naissante entre Bernard et lui, Olivier se réjouit auprès du comte de Passavant, personnage trouble et pervers. Cela se joue lors du voyage initiatique en Corse, à Vizzavone, au moment où Bernard, lui, gravit les sommets enneigés de la Suisse. Le cynisme et l'orgueil de Robert de Passavant en imposent au jeune Olivier. Flatté par Passavant, Olivier se voit proposer le poste de rédacteur en chef de la nouvelle revue, *Avant-Cardé*. Influencable, émotif et fragile, il se laisse séduire, comme en passage épistolaire, « se servir » et « tirer parti » montrent que le personnage a incidemment perçu le machiavélisme de « son » auteur (V. Problématiques, L'esthétique du roman). Il faut peut-être voir dans cette phrase d'Olivier la description d'un type de romancier qui utilise ses personnages pour illustrer une thèse préétablie, en opposition à celui qui regarde ses personnages se développer et suit l'aventure de son roman en train de se faire :

Les destins croisés d'individus en quête d'identité

La métamorphose est achevée. Bernard a connu la révolte, la passion, puis l'exaltation et la sérénité puisée dans une morale vraie et authentique, la découverte finale d'un engagement sincère. Il expose son itinéraire à Edouard, lors d'une ultime conversation (troisième partie, chapitre XIV, p. 337-341). Est-ce que cela ne constitue pas alors une autre facette du miroir : le personnage résument de son point de vue le roman ? On peut souffrir le rôle structurel de cette ressemblance subjective de ce que vient de découvrir le lecteur du roman – après celle qui lui offrait déjà, sous forme de projet en évolution, le personnage du romancier.

Formation et atterrissage de la liberté et l'autonomie : la lutte avec l'ange (troisième partie, chapitre XIII, p. 331-336). Le roman de Gide s'ouvre au fantastique, – que Gide découvre enfant et qu'il connaît parfaitement –, Bernard reçoit la visite d'un ange dans sa chambre : « Et toute cette nuit, jusqu'au matin, ils luttaient » (p. 335). Mélant le fantastique à l'émotion, la scène se termine sans véritable départ. Le lendemain, Bernard prend la décision de partir à nouveau. Son départ est en fait un retour. Lassant la pension Azais derrière lui, il va devenir journaliste et retrouver son beau-père :

Bernard était grave. Sa lutte avec l'ange l'avait mûri. Il ne ressentait plus à l'inconscient volent de valise qui croyait qu'en ce monde il suffit d'oser. Il commençait à comprendre que le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace. (p. 337)

Et savez-vous à quoi je me suis occupée depuis lors ? À haïr Vincent. Oui, mon cher, l'amour nous paraissant trop fade, nous avons pris le parti de nous haïr. (p. 314)

Une dernière lettre, retrascripte au chapitre XVI de la troisième partie, évoque la fin tragique des deux amants. Mais cette lettre n'évoque qu'indirectement Vincent et Lillian. En effet, la lettre est écrite par Alexandre Vedel à son frère Armand, qui la fait lire à son ami Olivier Mohnier. Installé dans l'Afrique noire, sur les bords de la Casamance, Alexandre travaille dans le commerce du caoutchouc et de l'ivoire. Il recueille chez lui un individu qui erre et délire, se croyant possédé par le diable, à la suite de la royauté de sa compagnie. L'auteur de la lettre évoque l'hypothèse d'un assassinat de la femme par le mari. Et il conclut sur son commerce qui prospère. À la lecture de la lettre, Olivier ne se rend pas compte qu'il s'agit de son frère, mais le narrateur, lui, le sait. Cette découverte est partagée aussitôt avec le lecteur, qui d'ailleurs l'anticipe grâce au commentaire du narrateur : Olivier rendit la lettre sans rien dire. Il ne lui vint pas à l'esprit que l'assassin dont il était ici parlé fut son frère. Vincent n'avait plus donné de ses nouvelles depuis longtemps ; ses parents le croyaient en Amérique. (p. 362)

L'exemple de l'aventure du couple Lillian-Vincent, qui se découvre au fur et à mesure du roman, caractérise le principe de l'écriture moderne inventée par Gide : sans souci de composition fixée *a priori*, l'histoire semble s'élaborer au gré des circonstances. Comment le lecteur apprend-il la fin tragique des deux amants ? Par une écriture qui suit son propre mouvement, qui se déploie selon une logique interne, celle d'aventures qui se croisent et se recoupent sans cesse.

En combinant un hasard apparent et une maîtrise souterraine, Gide semble livrer ses personnages aux aléas de l'aventure. Son roman est toujours sur le fil de la dissolution, de l'évaporation ou de l'évapillement. Mais une profonde unité vient remettre chaque personnage ou chaque situation à la place qui lui était destinée.

Portrait d'une génération de faussaires

Dans *Les faux-monnayeurs*, le personnage exerce un rôle difficile : il lui faut exprimer le besoin d'être soi, trouver les moyens de se réaliser et affirmer son identité. Mais y parvient-il ? Réussit-il à s'accomplir ? Comment se termine l'aventure ? N'est-ce pas Gide lui-même qui prononce la dernière phrase du roman, "Je suis bien curieux de connaître Calout" (p. 378), concluant son roman sur une ouverture possible, profilant une œuvre en

Lady Griffith aimait Vincent peut-être ; mais elle aimait en lui le succès [...] ; il était certainement très instruit, mais il lui paraissait inculte. Elle se penchait avec un instinct d'amante et de mère au-dessus de ce grand enfant qu'elle prenait à tâche de former. Elle en faisait son œuvre, sa statue. (p. 65)

Lillian Griffith ne confond-elle pas la jouissance et la liberté ? N'est-elle pas portrait de Lady Griffith rappelé celui de Madame de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*. Mettant en avant ses goûts nobles et luxueux, elle lance des défis à Robert de Passavant, qui joue alors le rôle du marquis de Valmont. Elle s'amuse des malheurs d'autrui et se plat à parler sur leur destinée (p. 52-60). Au chapitre VII, après leur nuit d'amour, Lillian, "pelotonnée comme une sièle égyptienne" (p. 67), raconte à Vincent le naufrage du *Bourgoign*, qui fut pour elle un événement bouleversant (p. 68-69). Devant la cruauté des hommes face aux noyés et aux rescapés, cet épisode changea la jeune Américaine en un être dur et sans cœur, une femme forte au regard glaçant : "Persuade-toi de ceci : j'abomme les médiocres et ne puis aimer qu'un vaingqueur" (p. 69).

Près de Lillian, Vincent se sent "dépayse" (p. 143). Au chapitre XVI, il vient de gagner au jeu la somme de cinquante mille francs. Lillian veut faire de lui un homme riche et puissant. Ici, entre autres, il s'agit d'une leçon de stratégie. On ne voyage pas pour se faire plaisir, mais pour rencontrer une certaine société qui va aider à se construire une image :

Je crois que tu peux devenir quelqu'un de très important, de considérable : je sens en toi une grande intelligence et une grande force. Je veux t'aider [...] nous t'ons passer l'éti là où ce sera le plus profitable pour tes travaux. Tu m'as parlé de Roscoff ; moi je préférerais Monaco, parce que je connais le prince, qui pourra nous emmener en croisière [...] (p. 145)

C'est au chapitre suivant qu'a lieu la scène d'un dîner entre les trois amis, Lillian Griffith, Robert de Passavant et Vincent Mohnier. Vincent expose ses projets de recherche en botanique, sur les poissons des abysses phosphorescents et lumineux. De grands projets de voyage se dessinent. Puis Vincent disparaît du roman, avant de revenir, à l'occasion d'une discussion entre Edouard et Passavant, dans la troisième partie, au chapitre IX. Passavant tend à Edouard une lettre de Lady Griffith reproduite intégralement (p. 314), où l'on apprend que les deux amants sont en Afrique, à Dakar. Cette lettre évoque à la fois "le démon de l'ennui" et "le démon de l'aventure" : les deux personnages sont prisonniers de leur exil, enfermés dans leur passion comme des lions en cage :

Molniet, suivent des chemins tortueux et difficiles (l'usage, égarément, doute...). Au terme de ce parcours nomade, et avec l'aide du personnage d'Edouard, ils pourront avancer et gravir la pente de l'adolescence. "Sous l'apparence de romans d'apprentissage, Gide raconte le plus souvent des égarements", conclut Pierre Masson dans sa préface [*Romans et récits*, tome I, p. XLV]. Son analyse insiste sur la dimension théâtrale et artificielle de la constitution des personnages gidiens. Pour ce spécialiste de Gide, le but des *Faux-monnayeurs* n'est pas la distanciation esthétique, mais le regard critique. Contre l'illusion réaliste, l'écrivain introduit la distance et l'œil ironique, indispensables pour viser une dénonciation : Gide reproche à ses personnages de se croire conformes à leur idéal, de se persuader qu'ils sont identiques à leur image ou à leur statut (v. Problématiques, L'esthétique du roman).

Se pose alors la question de l'autonomie du personnage qui s'impose, parle, évolue : on la trouve chez Alain-Fournier et chez beaucoup d'autres – comme Cendrars lorsqu'il parle de son personnage Moravagine. Cette conception a été battue en brèche par la critique structuraliste qui dénonce un mythe d'écriture. La restitution d'une parole entendue émanant du personnage, au développement duquel on assiste, est contemporaine, remarquons-le, du monologue intérieur chez Larbaud et Joyce, de l'écriture automatique dans la poésie surréaliste. Même si Gide est éloquent de cette dernière et tient à l'écriture consciente, il met en scène l'écoute d'un discours endophasique dans le processus de création. Dans *Les faux-monnayeurs*, Gide jette le soupçon et prétend laisser à ses personnages une marge d'erreur autant que de liberté. Ce qui compte, c'est bien davantage la clandestinité et le goût du secret, plutôt qu'un savoir maîtrisé sur leur destinée :

Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont.

[*Journal des faux-monnayeurs*, 27 mai 1924, p. 85]

Devant des personnages enfermés dans leur rôle, Gide veut raconter l'histoire d'une fuite, d'une sortie hors de la norme. Peut-on aller vers une autre vie ? Peut-on rechercher l'aventure, dépasser les contours apparents et les formats préconçus ? Certains personnages s'enferment dans leur rôle, qu'ils jouent en prenant la pose (Lady Griffith, Robert de Passavant, Armand Vedel, Victor Trouvillou) ; d'autres échouent dans leur projet, comme celui d'écriture (Edouard) et rentrent finalement à la maison (Laura Vedel, Bernard Profitendieu et Georges Molniet) ; d'autres encore sont limités (par leur origine sociale, l'histoire ou leur propre caractère),

cours, inachevée, à l'image de ses personnages libres et détachés ? Ce projet est aussi celui d'Edouard puisqu'il se trouve dans son journal. Est-ce un regret ou un désir ? Cette énonciation finale marque le double travail de la contradiction et de l'écriture. Elle signifie aussi peut-être le côté romantique attachant de tout romancier qui s'entiche de ces jeunes hommes qu'il laisse, quand ils ont passé l'âge intéressant, pour d'autres personnages – cet effeuillage de jeunes vies conduit un parallèle entre vie amoureuse et écriture romanesque chez Gide.

De nombreux personnages du roman illustrent ce caractère non conclusif. Leur portrait est incomplet. Pourtant, il s'agit bien d'une généralisation saisie sur le vif, même si les héros sont marqués par leur errance et leur hésitation. Cette impression d'incomplétude n'est pas un simple artifice romanesque, mais donne au récit son sens et sa direction. C'est une généralisation particulière d'adolescents qui intéresse l'écrivain : à Edouard, qui a entre 30 et 35 ans, s'opposent ainsi Vincent, 22 ans ; Olivier, 16 ans ; Georges, 14 ans.

La période de l'adolescence est pour Gide une préoccupation constante, autant sur le plan psychologique, pédagogique que sexuel. Sous l'égide de Virgile et de Socrate, Gide publie *Corydon* en 1924, traite philosophique et personnel, qui constitue son manifeste en faveur de l'homosexualité. Cette série de quatre dialogues est le résultat d'un long et patient travail de l'écrivain, associé à l'écriture des *Faux-monnayeurs*. Dans *Corydon*, Gide expose les conditions d'éducation et d'émancipation du garçon, ce "molllet juvénile". Il écrit :

De treize à vingt-deux ans (pour reprendre l'âge assigné par La Bruyère) c'est, pour les Grecs, l'âge de la camaraderie amoureuse, de l'exaltation commune, de la plus noble émulation.

[*Romans et récits*, tome II, p. 142]

Loin du stéréotype, *Les faux-monnayeurs* offre un tableau complexe et détaillé des traits de la jeunesse et de l'adolescence : au cynisme tragique d'un Armand Vedel qui, par dégoût de sa famille, n'arrive pas à s'accepter, s'oppose la révolte de Sarah Vedel, éprise de liberté, qui s'arrache à sa famille et à sa condition de femme. Gide envisage aussi l'abandon à la mauvaise influence, à travers Georges Molniet, entraîné vers la délinquance et le meurtre, perpétré par les lycéens membres de la *Confédération des hommes forts*, responsables de la mort de leur camarade ; la solitude et le désarroi, avec le suicide de Boris La Perouse, fragile et sans défense ; enfin la faiblesse et la tentation : Vincent Molniet se perd dans la débauche et devient fou. Contre l'hypocritie de l'éducation traditionnelle, étouffante et pesante, les deux héros, Bernard Profitendieu et Olivier

La souffrance et le drame qui en résultent – le suicide – sont dénoncés par Gide comme les effets de l'infotérançe de la société, incapable de surcroît, de ramener l'enfant à la raison. Le poids religieux ajoute à cette psychologie une quête superstitieuse de rédemption. Un autre faux-monnayeur ? Boris est condamné : sa vie aussi repose sur une illusion.

Le monde des lycéens est rempli d'artifices et de faux-semblants. Pourtant, la scène initiale du jardin du Luxembourg, où Bernard et Olivier se retrouvent, semble donner l'apparence d'un monde maîtrisé : La, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine, avaient continué de se retrouver, chaque mercredi entre quatre et six, quelques-uns de ses camarades. On causait art, philosophie, sports, politique et littérature. (p. 14)

Les étudiants débattent de la presse ou de la politique, évoquent leur projet d'écriture ou leur désir de faire de la poésie. Autour des deux héros, on croise Sidi Dhurmer et Lucien Bercail, deux personnages que l'on retrouve deux cent quatre-vingt pages plus loin, au banquet des Argonautes : "Il avait déjà rencontré Bercail au Luxembourg." (p. 286). Mais le banquet des Argonautes, par sa superfluité et son arrogance, montre que le monde artificiel du milieu intellectuel est une impasse.

Gide suit un double objectif lorsqu'il dresse le portrait complexe et singulier de ses personnages. D'une part, il montre l'âme humaine prisonnière de ses paradoxes, mais aussi des positions idéologiques contradictoires de la société bourgeoise, condamnée à se trahir et à mentir, à l'instar des faux-monnayeurs. Loïn du simple déterminisme psychologique, Gide saisit des individus en quête d'eux-mêmes. D'autre part, il développe une intrigue au dépourrillement absolu. Tout se noue et se dénoue sans péripétie exécutrice, comme si les chemins et les routes étaient planifiés. Influence initialement par l'écriture symboliste, l'écriture de Gide évolue par l'abstraction et le dépourrillement vers la peinture d'un monde de signes et de reflets.

Dans le roman, les objets sont, plus que des *realia*, les relats du récit, des éléments qui renforcent la fatalité romanesque. Le ticket de la consigne, jété par Edouard à la gare, signifié l'attranchissement du passé ("il ne se retourna qu'un instant pour voir le vent emporter ce bout de papier loïn derrière", p. 82). Mais le fil du récit se construit, lorsque Bernard passe le papier et l'utilise ("S'il avait regardé plus loïn, il aurait pu voir un jeune homme le ramasser", p. 82). Davantage que l'intrigue, l'utilisation d'un objet comme ce ticket d'une consigne indique que *Les faux-monnayeurs* tient du roman noir ou du roman policier. C'est le fil conducteur qui permet à Bernard de lire le journal d'Edouard découvert dans la valise de la consigne. Fausse pistes ou vrais crimes ?

ne peuvent s'en sortir et meurent (Bronja Soproniska, Boris La Pérouse et Vincent Molliet). Ne sont-ils pas tous, au final, des faux-monnayeurs d'eux-mêmes, ou cette fausse monnaie dont ils trafiquent, mettant en circulation une image falsifiée qui conduit leur révolte à un échec, une compromission ou une récupération ?

Les deux héros, Bernard et Olivier, ont soit de liberté et d'inconnu. Pourtant, Gide expose davantage les félures et les doutes, les interrogations et les incertitudes. Ses personnages sont à la fois un questionnement et une tentative souvent infructueuse pour y répondre. L'exemple du romanier est significatif : Edouard finira-t-il son roman ? Ira-t-il au bout de son projet ? Finit-il que le livre fini et achevé comme un caractère pourrait l'être, ce qui compte davantage, ce que montre Gide, ce sont les errements d'Edouard, ses difficultés à mener son projet à son terme. Quatre chapitres avant la fin (chapitre XV de la troisième partie) se découvrent quelques pages du roman d'Edouard. Les personnages s'appellent Audibert, Hildebrand et Eudolfe :

"En relisant les pages des *Faux-monnayeurs* que je montrai à Georges, je les ai trouvées assez mauvaises. Je les transcrits ici telles que Georges les a lues ; mais tout ce chapitre est à récrire." (p. 351)

C'est un échec. Le livre d'Edouard est reporté, laissé inachevé par son auteur. Comme le personnage de Boris, qui, trop fragile, trop fragile, est soigné pour des troubles psychologiques, liés à l'interdit maternel de l'onanisme. Son tempérament mystique le conduit à vivre dans un monde fantasmatique et fantasme. Il mythifie sa jouissance solitaire et sa culpabilité ; il s'entourne de talismans. Le portrait de l'enfant dans le roman montre son caractère tourmenté, torturé :

Sa mère l'a grondé, supplié, sermonné, j'imagine. La mort du père est survenue. Boris s'est persuadé que ses pratiques secrètes, qu'on lui peignait comme si coupables, avaient reçu leur châtement ; il s'est tenu pour responsable de la mort de son père ; il s'est cru criminel, damné. Il a pris peur ; et c'est alors que, comme un animal traqué, son organisme débille à inventé cette quantité de petits subterfuges où se purge sa peine intime et qui sont comme autant d'aveux. (p. 203-204)

La culpabilité sexuelle et la honte montrent un enfant prisonnier, aux prises avec les interdits religieux, culturels et moraux. L'interprétation fournie par Gide montre la pénétration des théories freudiennes de base dans le milieu littéraire. Il lit la psychanalyse et connaît la pensée de Freud, qui constitue un déplacement essentiel dans la connaissance de la personne et de sa formation. Toutefois, s'il est au fait des théories psychanalytiques, il en refuse une partie (v. Problématiques, Cinq thèmes).

les liens habituels avec le réel sont rompus. Rien n'est défini. Tout est à reconstruire, comme le préconise Edouard :

J'ai souvent pensé, interrompit Edouard, qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large : ce ne sont que des citoyens. (p. 338)

Cette belle définition de l'artiste-aventurier ou de l'écrivain-nomade, qui doit rompre les amarres pour naviguer vers l'imaginaire, fait du bâtard un héros. Edouard décide de rompre avec tout ce qu'il a déjà écrit, notamment avec ses précédents romans : "Combien tout ce que j'ai écrit précédemment me paraît aujourd'hui tristement, ennuyeusement et ridiculement raisonnable !" (p. 100).

La place centrale d'Edouard dans le dispositif narratif permet à Gide d'articuler la bâtardise, entendue comme rupture avec le monde traditionnel, et l'autofiliation – se créer soi-même et se lancer dans l'aventure créatrice, artistique et littéraire. Rompre avec la réalité, fuir la famille, permet au héros de s'ouvrir vers l'imaginaire, puis de devenir écrivain. Toujours en mouvement, Gide est-il un adepte de l'esthétique de la rupture ? Oui, mais à condition de porter cette exigence jusque dans l'usage de la réflexivité, de la distance sur soi, qui permet de ridiculiser les pseudo-aventuriers qui s'imaginent être des artistes insoumis : dans la troisième partie, Alfred Jarry au chapitre XVI incarne tout à tour, une esthétique anarchiste et provocatrice, tournée en dérision dans le roman. Au contraire, contre ces écrivains "maudits", Gide rappelle ce qui est pour lui la véritable audace, celle des classiques.

La bâtardise porte la seule valeur authentique, celle de l'aventure qui consiste à devenir ce que l'on est, figurée par l'aventure d'un roman en quête de forme, par l'éclatement de la linéarité narrative et de l'unité énonciatrice. À l'image d'Edouard, le roman est un genre protéiforme, imprévisible, toujours susceptible de se métamorphoser :

Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien ; mais rien n'est plus attachant que sa fuite [...]. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. (p. 198)

Il y a donc une réflexivité – un retour sur soi – et une évaison – une échappée hors de soi – qui fonctionnent chez Gide autant au niveau du personnage en formation qu'au niveau de la littérature comme œuvre d'art : la littérature est à la fois projet, visée d'une réalisation à venir, et objet, celui d'une critique, par le retour auto-analytique du roman sur lui-même.

Ne pas établir la suite de mon roman dans le prolongement des lignes déjà tracées ; voilà la difficulté. Un surplissement perpétuel ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jétée en avant.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 83]

Associant pratique romanesque, valeur morale et enjeux sociopolitiques, Gide fait du bâtard la figure du rebelle, contre les adeptes du terroir et des racines conservatrices, contre le nationalisme d'un Maurice Barrès. Au contraire de tous les faux-monnayeurs, qui haïent le récit et la société, le bâtard est le seul individu en quête d'authenticité. La relation filiale, la fonction paternelle sont au cœur de plusieurs intrigues des *Faux-monnayeurs* : le jeune et fragile Boris n'a pas de père et entretient des relations difficiles avec son grand-père La Pérouse ; Bernard découvre que Monsieur Frothendieu n'est pas son père légitime : Félix Douviers, époux de Laura, lui écrit pour l'assurer qu'il aimera comme un "père" (p. 196) l'enfant qu'elle porte et qui n'est pas le sien, mais celui de Vincent. Ces événements délivrent les héros de la contrainte familiale entendue comme le lien du sang – car il existe une autre idée de la famille, comme famille choisie, famille d'esprit, à la manière de Gide qui vit entouré du monde intellectuel –, suivant le mot d'Edouard qui défend le roman du bâtard :

L'aventurier appartient aux bâtards. – Quelle signification dans ce mot : "Un enfant naturel !" Seul le bâtard a droit au naturel. (p. 116)

Le chapitre VI de la première partie s'ouvre avec une citation extraite de *Cymbeline* (acte II, scène 5) de Shakespeare, pièce déjà mise en avant par Gide au chapitre III (p. 33). Ici, la citation est explicite : "We are all bastards" ("Nous sommes tous bâtards", p. 61). Ne dépendant ni de son rang social ni de son rang familial, le bâtard est par excellence l'aventurier. Il crée, se réalise par lui-même, grâce à sa valeur propre. L'ironie de Gide déplace l'accomplissement possible du héros : s'il apprend beaucoup auprès de son père de substitution (Edouard), Bernard retourne finalement chez son beau-père ou faux-père. Dans *Les faux-monnayeurs*, l'ironie l'emporte le plus souvent sur le pathétique. Gide fait de son roman une satire, par l'usage cible de la dérision et de la parodie. Dans une des fins possibles précédemment choisies pour son roman, des paroles de Bernard sont rapportées : "Et j'ai compris, m'a-t-il dit, qu'un faux père peut être encore plus père qu'un vrai." ["Fragments retranchés et ébauchés", *Romans et récits*, tome II, p. 517]

Le roman se fait et se défait, comme les personnages se constituent et se déconstituent. Plusieurs fils rattachent les figures du bâtard et de l'écrit-vain dans *Les faux-monnayeurs*. Pour l'écrivain, le bâtard ou l'artiste, tous

Qu'est-ce que "constituer", qu'est-ce que "composer" un roman? De quelle manière l'univers de la "fiction" doit-il s'accorder à la "réalité"? Entre la stylisation radicale d'un art au-dessus des existences et la conquête du réel qui voudrait tout dire du monde et de soi, de quelle manière *Les faux-monnayeurs* répond-il aux problèmes de la création romanesque? Pour engager sa réflexion sur l'art, l'écriture et la vie, Gide mobilise dans son roman trois instances décisives, trois instances du récit: le narrateur, le personnage du romancier, Edouard, et l'ensemble de ceux qui partent,

L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN

À la fois affective et concrète, durable et sincère, l'amitié installe et défait des liaisons entre les personnages, à l'opposé des conventions sociales ou familiales qui s'effacent pour laisser place à d'autres pratiques, à de nouvelles relations, fondées sur l'influence, la ressemblance, la complicité, l'amussement, l'attraction réciproque.

Il me serait convulsivement dans ses bras. (p. 161)

— Merci... Merci...

vous le promets.

— Mon pauvre ami... Tout ce qu'il est humainement possible de faire pour vous l'amener, je le ferai... Vous verrez le petit Boris, je

promesse solennelle à son ami, ramener près de lui son petit-fils :

La Pérouse — deux fois dans la troisième partie (chapitres III et XV) — et fait une vieille am. Dans *Les faux-monnayeurs*, Edouard rend visite quatre fois à martyr. Valeur solide, l'amitié commande la fidélité du jeune écrivain à son ancien professeur de piano, La Pérouse, personnage sombre et figure de libertiste et aimant, qui va au secours de ses amis, en particulier, de son et Lillian) ou à la mort (Boris et Bronja). Cependant une soit d'absolu, de Les relations passionnelles peuvent conduire parfois à la folie (Vincent de la jalouse se déroulait et se tordait en son cœur. (p. 171)

Bernard était beaucoup trop spontané, trop naturel, trop pur (Olivier se sentait à la fois supplanté dans le cœur de Bernard et dans celui d'Edouard. L'amitié de ses deux amis évinçait la sienne. Une phrase surtout de la lettre de Bernard le torturait [...]) et l'abominable serpent

aussi les personnages à des gestes jamais innocents, qui révèlent leur

À travers le portrait des jeunes héros, Gide tisse une mise en scène de l'âme humaine, au moment où elle se développe et s'enrichit par l'expérience de l'existence : amitié ou jalouse, vanité ou mauvaise foi, admiration ou amour-propre. Mais la peur, la honte ou la pudeur conduisent

L'amitié, entre excès et jalouse, admiration et frustration, est le moteur ou le ressort des *Faux-monnayeurs*. À partir des relations amicales entre les personnages, le roman évolue à la manière d'un récit picaresque, où se mêlent rebondissements, crise psychologique et événements inattendus. Tout au long du roman, les personnages se quittent et se retrouvent, s'éloignent puis réapparaissent. Selon quelle logique? Celle qui pousse les deux héros, Olivier et Bernard, à se suivre mutuellement et à s'intéresser l'un à l'autre : "Olivier les avait suivis ; par amitié, par jalouse... L'ivresse exaspérée en lui ce sentiment affreux, qu'il connaissait si bien, de demeurer en marge." (p. 291)

Son amitié était évidemment des plus vives ; il n'avait pas de meilleur ami et n'aimait personne autant sur la terre, puisqu'il ne pouvait aimer ses parents ; même, son cœur se raccrochait provisoirement à ceci d'une façon presque excessive. (p. 117)

Cette vertu de l'amitié, l'acteur de théâtre Jean-Louis Barrault la reprend en 1972 en une célèbre formule, qui évoque sa complicité, son union avec Gide : "Deux jeunes gens des *Faux-monnayeurs*", dit-il, en parlant de Gide et lui [BARRAULT. 1972, p. 198]. L'expression employée est significative et résume leur collaboration et leurs relations. Dans *Les faux-monnayeurs*, l'amitié prend de multiples formes : amitié fraternelle entre Edouard et sa demi-sœur Pauline ; amitié innocente entre Boris et Bronja ; amitié diabolique entre Vincent et Robert de Passavant ; amitié hypocrite entre Oscar Moliner et Albin Profitendieu ; amitié intense et fusionnelle entre Olivier et Bernard. Les deux jeunes héros sont en effet en quête de nouveaux repères. À leurs yeux, l'amitié — entre eux ou avec d'autres (Edouard, Laura, Armand...) — est l'affirmation d'une liberté, la quête d'un échange et d'une communication, en dehors de leur famille. Ils éprouvent tous les deux le désir de transgresser les limites et d'aller vers l'autre :

ce qui le distingue de l'amitié. (p. 264)

Je crois que c'est le propre de l'amour, de ne pouvoir demeurer le même : d'être forcé de croître, sous peine de diminuer ; et que c'est là le secret après d'un écrivain :

Après la bâtarde, une autre valeur semble s'imposer au cœur du roman, celle de l'amitié. Le thème s'affirme au milieu du chapitre V de la troisième partie. C'est la scène des retrouvailles entre Bernard et Olivier, chacun ayant vécu une expérience similaire, celle d'avoir fait fonction de

Gide entretient une intimité particulière avec les personnages des *Faux-monnayeurs*. Complice, il maintient aussi une mise à distance. Comment le regard de l'écrivain peut-il être à la fois proche et critique ? S'agit-il d'un jeu avec le lecteur, jeu d'optique, tour de passe-passe, illusionnisme ? L'écriture de Gide ouvre sans cesse une série de perspectives et de possibilités qui se croisent et se rencontrent ; il joue sur les registres et les niveaux d'écriture ; il alterne la répétition et le déplacement. Par sa nouveauté, son exigence et sa créativité, *Les faux-monnayeurs* forme un roman unique, marquant une étape décisive dans l'histoire de la littérature contemporaine, et annonçant, dès les années 1920, le roman autoréflexif, "l'être du soupçon", le Nouveau Roman.

La construction du roman reflète la mise en place d'un jeu introspectif sur l'action. Le roman se compose de deux parties principales intitulées toutes les deux "Paris" et de même longueur (p. 11-163 et p. 219-378), séparées par une partie centrale, plus courte (sept chapitres), qui correspond à un moment de repos, d'inactivité et d'interrogation. Le chapitre qui conclut cette partie s'intitule d'ailleurs "L'auteur juge ses personnages". La première partie installe des personnages et des événements (départ de Bernard, mise en place du trio Bernard-Edouard-Olivier, rapprochement entre Vincent et Lillian, projet de roman par Edouard...) que la troisième partie "désinstalle" (déconstruction du trio Bernard-Edouard-Olivier, meurtre de Lillian par Vincent, abandon du projet de roman par Edouard, retour de Bernard...).

Entre un événement et un non-événement, entre une action et son contraire, entre la morale et la sincérité, entre soi et autrui, il s'opère, chez Gide, comme le montre précisément Alain Goulet, "un éclatement des points de vue dont la structure en double foyer ne donne qu'un exemple"

[Goulet, 1986, p. 441].

La force des antithèses et des oppositions, dans l'œuvre de Gide, touche tous les registres : la philosophie (le vrai et le faux, la théorie et la pratique, le sensible et l'intelligible), l'éthique (l'égoïsme et l'altruïsme, le bien et le mal) ; l'esthétique (la clarté et l'obscurité, la discordance et l'harmonie) ; la psychologie (la gaieté et la tristesse, le mystique et le matériel) ; la politique (l'anarchie et le conservatisme). Poussé à l'extrême, le dualisme conduit au platement de Boris dans ses réponses, transcrites dans le journal

d'Edouard :

- "Tu ne veux pas venir te promener ?
— Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas [...].
— Pourquoi ?
— Il fait trop chaud, il fait trop froid." (p. 172)

cipent à la réflexion sur la littérature. C'est qu'au-delà d'Edouard, dont le rôle est privilégié, tout un groupe de personnages – Sidi Dhurmer, Lucien Bercail, Olivier Molinier, Bernard Proffidentien, Robert de Passavant, Victor Strouvilhou, Madame Sophroniska, Monsieur de La Pérouse, Armand Vedel et le démon – livrent, les uns après les autres, une clef sur l'art d'écrire et de raconter, entre morale et esthétique.

Gide lui-même brouille la lecture, en multipliant les fausses pistes, en suscitant des difficultés supplémentaires à travers le statut ambigu de la narration : qui parle ? Qui raconte ? Gide joue sur le principe de duplication, d'indétermination et d'éclatement. D'un côté, le narrateur des *Faux-monnayeurs* n'est pas omniscient (il ne connaît pas toutes les intentions des personnages) et la narration expose l'action qui se déroule au présent. D'un autre côté, le processus d'écriture est éclaté (multiplication des apartés, lettres échangées, commentaires indirects, journaux intimes, dialogues rapportés par l'un ou l'autre personnage).

Trouvant son récit de multiples brèches, Gide place des écrans narratifs entre le lecteur et le récit. La présentation indirecte et déplacée mobilise une panoplie de techniques : par la mise en abyme, le roman devient un kaléidoscope de points de vue. La réalité explose en autant de monades disjointes et complémentaires. L'écrivain bouleverse les codes de l'écriture

romanesque :

Le roman, tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée.

["Projet de préface pour *Isabelle*", *Romans et récits*, tome I, p. 992]

Alternant les points de vue – ceux du narrateur, du personnage du romancier, des autres protagonistes... –, le récit des *Faux-monnayeurs* traverse l'action et les coulisses de celle-ci, questionnant la création en cours, bondissant de l'événement à la réflexion. Que signifie, pour Gide, le rêve d'un roman "total" ou "pur" ? C'est créer une œuvre en train de se concevoir, inséparable des doutes, coupures, espacements ou retours en arrière qui la font progresser. Le 25 mars 1904, une conférence à Bruxelles permet à Gide de donner une définition du roman, qui pourrait s'appliquer partiellement aux *Faux-monnayeurs* : "Le roman est une espèce littéraire indéfinie, multiforme et omnifuge." ["De l'évolution du théâtre", *Essais critiques*, p. 434]. Le roman selon Gide est à la fois le récit d'une expérience et l'expérience de ce récit. D'un seul mouvement, *Les faux-monnayeurs* livrent l'exercice et le théâtre ; l'application et le raisonnement. Tout, dans le texte, ramène à l'éclatement des niveaux, à la dissémination de l'écriture (v. Repères, La postérité critique, Jacques Derrida, "J'ai lu tout Gide").

L'invocation par Edouard de la "pureté" renvoie à l'œuvre de Henri Brémond, jésuite, académicien, historien du *Sentiment religieux en France* et théoricien de *La Poésie pure*. Pour Brémond, la pureté de l'art signifie atteindre un état absolu où l'art n'a ni sens ni signification, et ne repose plus que sur la beauté et la perfection :

Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.

(Henri Brémond, *La Poésie pure : Un débat sur la poésie. La poésie et les poètes*, Paris, Grasset, 1926, p. 16)

Mais que signifie un roman pur ? Sur ce point théorique, Gide prend ses distances par rapport à l'idéal défendu par Edouard. Certes, le dévouille-ment est très présent dans le roman, apparaît à plusieurs niveaux. La formation symboliste de Gide (v. Repères, Un écrivain humaniste et anti-conformiste, Un nomade moderne au cœur de la culture) l'y engage. À ses yeux, il est temps de tourner la page du "réalisme" et du "naturalisme". C'était déjà le programme d'un autre double de Gide, le personnage de l'écrivain André Walter, premier porte-parole et avatar mis en abyme. Son ambition était de construire son roman, *Allain*, sur une trame narrative dévouillée à l'extrême, refusant les événements extérieurs et l'abus des images, au bénéfice de la pureté du drame intérieur. Rien ne devait transparaître au-delà.

Si Gide et Edouard écrivent tous les deux un roman intitulé *Les faux-monnayeurs*, *Les faux-Monnayeurs*, ce n'est pas le même livre. Doubler, redoubler, chez Gide, ne signifie jamais répéter. La rengaine s'efface devant la ritournelle, qui suscite, elle, espacement et déplacement. Dans le roman de Gide, l'instance narrative des *Faux-monnayeurs* maintient, contrairement aux idées d'Edouard, une élaboration complexe, multiple : actions, conflits et événements interviennent constamment, entre les personnages. Le souci d'un ascétisme radical ou d'une œuvre dénuée d'intrigues revient à Edouard, non à Gide.

Il ne vise pas, lui, la réalisation d'un roman pur, l'accomplissement d'une œuvre dévouillée. Ce qui l'intéresse, ce sont les conséquences d'une approche progressive et médiatrice de la narration. Mettant à distance son propre personnage, Gide éclaire de sa lucidité les intentions créatrices de tout romancier. Qu'est-ce qu'écrire ? Quelle pertinence donner aux distinctions génériques ? Faut-il distinguer récit, sorte et roman ? À quoi engage une construction monodique ou polyphonique ? Quel privilège accorder au récit rétrospectif ou, à l'inverse, à la chronique au présent d'événements en cours de développement ?

L'écriture gidienne travaille à réduire les contradictions, après avoir laissé le champ libre à leur contamination réciproque, suivant un principe de non-étanchéité des catégories. Par une complicité subtile, Gide sollicite l'aide de ses personnages pour créer une nouvelle cohérence au-delà des contrastes. C'est, par exemple, le cas spécifique de la contradiction entre le réel et le fictif : leur synthèse, non herméutique, fait précisément du roman le genre "bâtard" par excellence. Mais cette bâtardise est une synthèse origi-nale et innovante.

De même, la démultiplication des reflets supprime la contradiction entre l'intérieur et la part ludique et la part tragique de l'écriture. Cette synthèse, qui suppose d'abord l'éparpillement, l'incertitude et l'flottement, n'est pas l'effet d'un dysfonctionnement du langage. Elle n'est possible, au contraire, que par une rare maîtrise, par l'invention d'une prose poétique, qui frôle constamment les frontières de l'absurde.

Edouard, avatar, double ou alter ego ?

En mettant en scène le personnage d'Edouard, Gide poursuit sa quête de modernité, entre rupture et universalité, entre distance et complicité. Dans *Les faux-monnayeurs*, Gide attribue à l'écrivain Edouard un rôle décisif, mais complexe. Il le considère comme l'un de ses porte-voix, tout en lui laissant une parole autonome. Edouard, double de Gide ? Dans la première partie du roman, le personnage de l'écrivain manifeste l'ambition d'écrire un roman pur, une œuvre débarrassée, délivrée de toutes ses caractéristiques secondaires ou indirectes : les effets marqués du réalisme, les dialogues, les portraits des personnages, l'enchaînement des péripéties, facteurs accidentels et traumatismes.

Dévoiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman [...] Même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre. Oui, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art, comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. (p. 78)

J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. (p. 32)

Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Moïnier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le [...]. Je ne sais pas trop comment Vincent et lui se sont connus. (p. 43)

La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite. (p. 44)

Lilian m'agace un peu lorsqu'elle fait ainsi l'enfant. (p. 58)

Laissons-le [...]. Il est temps de retrouver Bernard. (p. 60)

De toute manière, il n'avait pas l'intention de prolonger beaucoup son séjour en Angleterre. Je ne prétends point insinuer qu'il n'ait pas été capable de revenir à Paris spécialement pour secourir Laura ; je dis qu'il est heureux de revenir. (p. 74)

Ici intervint un incident grotesque, et que j'hésite à raconter ; mais ce fut lui qui décida des relations de Bernard et de Laura, les tirant inopinément d'embarras. Je ne cherchai donc pas à embellir artificiellement cette scène. (p. 130)

À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édition du lecteur. (p. 142)

Je me demande si [...]. (p. 153)

Mais alors, entre Edouard et Bernard, d'où pouvait provenir la gêne ? Bernard me paraît être [...]. (p. 181)

Ainsi l'auteur impitoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit [...]. Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. (p. 215-216)

Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard. (p. 258)

Je me défends de généraliser ; mettons que ce que j'en ai dit ne s'applique qu'à Passavant. (p. 312)

S'adressant parfois directement au lecteur, préférant ailleurs le ton de la généralité, le narrateur expose ses scrupules, fait part de ses agacements. Il est aussi indiscret que respectueux des personnages, leur laissant à l'occasion une intimité – étonnante – étonnante. Sa morale se partage entre la curiosité et le respect du secret. Qui est le narrateur ? Familier des personnages, proche de Gide, soucieux de partager le récit de l'aventure, le narrateur est à la fois partout et nulle part, mais il n'est ni le diable ni le bon dieu. Il sait beaucoup de choses, mais reconnaît volontiers les limites de son savoir.

Trois éléments caractérisent le geste de Gide : son œuvre fictionnelle implique une interrogation sur le statut du discours, de la *minutes* et de l'énonciation ; son activité associe la production narrative à un exercice de parole et à un acte linguistique ; sa conscience esthétique fait de lui le précurseur de l'expérimentation narrative. Pratiquant l'art du balancier, tantôt la narration des *Faux-monnayeurs* s'appuie sur la suggestion de la fiction et sur l'instance référentielle ; tantôt sur la prise de distance, qu'elle soit critique ou ludique. Le message, lui, garde un contenu éthique ; il ne peut y avoir d'écriture romanesque sans perméabilité et réversibilité des places s'inversent et se modifient. C'est est le rôle incarné par Edouard, qui, rempli ces différentes fonctions. Gide insère des pages du journal tout à tour, constituant une analepse narrative, et permettent des retours en arrière, des éclaircissements sur des faits antérieurs et des mises en perspective neuves.

Bouleversement du genre :

Edouard tient un journal intime tout au long du récit. Le lecteur gïdien ressent une singularité – et familière – impression de vertige : il tangue entre le journal des *Faux-monnayeurs* de Gide, le journal proprement dit de Gide et le journal d'Edouard dans le roman.

Le journal d'Edouard correspond à la présence progressive dans le roman de la morale littéraire, de l'éthique romanesque, par le biais de commentaires sur le personnage, d'une réflexion sur l'art... Peu à peu, le récit laisse place à une esthétique nouvelle, qui s'élabore au fur et à mesure que le récit avance, provoquant un chevauchement entre la narration directe et la narration par le journal. Est-ce ici la voix de l'auteur ? Gide est présent avec un détachement ironique vis-à-vis d'Edouard, tout en maintenant ses distances devant le roman de son personnage intitulé *Les faux-monnayeurs*. Le chapitre VII de la deuxième partie, temps de pause et de suspension dans le récit, offre l'occasion d'une critique du personnage qui accède l'idée de son autonomie :

Edouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers, par exemple), indigné, même : j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent. (p. 215)

Aux côtés d'Edouard, le narrateur est un moteur subjectif du récit. Il n'est pas du tout omniscient : au contraire, le narrateur est plein de doutes et d'interrogations sur le parcours des personnages. Voici quelques exemples de ses interventions :

L'œuvre de Gide vise pleinement à susciter des "effets de lecture" : il s'agit d'exalter ou d'inquiéter le public, de solliciter sa collaboration pour construire ou révéler le sens des textes. Dans une perspective critique, cette pseudo-participation du lecteur et aussi cette idée de lecteur-co-créateur sont formulées par Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* en 1973 et dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975. Ces deux références théoriques permettent aussi de souligner que ce sont des effets construits, programmés dans le texte. La convocation du lecteur est un rituel avec ses variantes, et un pari à rejouer à chaque livre.

Le message moral adressé au lecteur s'inscrit tout entier dans le travail de l'écriture. Telle est l'esthétique gidiennne : il n'y a pas d'"idée", de "morale" ou de "pensée" en dehors de ce que formulent les mots, en dehors de la trappe de l'écrit. Le style est la pensée, explique Gide dans *Le Journal des faux-monnayeurs*. Inquiéter le lecteur, c'est là l'urgence :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un service réel au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 28]

La fiction affiche les conditions de sa conception. L'intention est liée à l'expression, l'idée à la formulation. De là découle le souci de sincérité. Comme l'explique Walter PUTNAM, "le processus d'écriture chez Gide n'est pas enveloppé de mystère : au contraire, il aspire à une transparence [2006, p. 236]. Dans *Les faux-monnayeurs*, cette volonté de transparence – évidente dans le refus de titer, la stratégie de tout dire, la proclamation de sincérité absolue – est affichée par le personnage d'Edouard. Son ambition, mise à distance par Gide, risque d'empêcher l'achèvement du roman. À plusieurs reprises, Edouard manifeste son intérêt pour le projet, plutôt que pour l'écriture. Préfère-t-il y réfléchir, sans l'écrire ?

"Mon pauvre ami, dit Laura avec un accent de tristesse ; ce roman, je vois bien que jamais vous ne l'écrivez.

— Eh bien ! Je vais vous dire une chose, s'écria dans un élan impétueux Edouard ; ça m'est égal. Oui, si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même ; qu'elle aura pris sa place ; et ce sera tant mieux." (p. 186)

Dans une certaine mesure, l'échange entre Edouard et Laura représente le dialogue du créateur avec lui-même. L'idée d'un roman dans lequel l'histoire serait secondaire par rapport au processus d'écriture a été une tentation majeure du roman du XX^e siècle. Gide se demande sans cesse si ce que pense Edouard, il le pense aussi. Ou si, au contraire, il est en désaccord avec lui.

Dans son journal personnel et intime, mais connu du narrateur et de certains personnages, comme Bernard qui lui vole sa valise et ses carnets, Edouard joue le rôle de narrateur second. De nombreux extraits de son journal servent à faire avancer l'intrigue. Il questionne et interroge ceux qu'il observe. Son journal et le récit du narrateur se complètent l'un l'autre, se percutent ou s'évitent, se modifient et se répondent. Confidences et fiction se renvoient tout au long du roman, et donnent l'impression que journal "fictif" et journal autobiographique sont indiscernables. Ce procédé sert cet effet de dédoublement et de duplication déjà noté. Le roman s'organise autour de plusieurs centres : le récit du narrateur, l'aventure de Bernard, le journal d'Edouard. Mais aucune voix ne domine les autres. Ces différents centres sont au contraire des polarités qui se reposent sans cesse et qui constituent un jeu de tourbillon. Ce point central est au cœur de la correspondance avec Roger Martin du Gard (v. Problématiques, L'origine des *Faux-monnayeurs*).

Gide, associant le journal d'Edouard au roman, écho parallèle au récit, brouille cette duplication par un dédoublement, son *Journal des faux-monnayeurs*. Gide opère un retournement original et attendu : au lieu d'écrire les marques de son empreinte, il les affirme et met en évidence sa présence, mais en dehors du texte, dans un volume parallèle. Quel est le sens de cette curieuse manœuvre littéraire ? Plus qu'aucune autre, l'œuvre gidiennne contient les traces de sa propre création. Cette démarche privilégiée le processus plutôt que le résultat. L'œuvre littéraire, sous cet angle, favorise le questionnement permanent. Le lecteur est invité à construire un texte différent, à chaque tournant de sa lecture, à suivre son goût, son imagination. Ce que n'hésite pas à faire le narrateur, le lecteur peut le faire aussi : modifier les données du récit, envisager la possibilité d'une autre évolution.

Quel rôle joue le lecteur des *Faux-monnayeurs* ? À l'instar de personnages-lecteurs – Bernard lecteur du journal d'Edouard, Olivier lecteur des lettres de Bernard... –, plutôt qu'un simple interprète, le lecteur commente et participe au processus de création. Pris dans un récit en construction, dont les échafaudages sont apparents, le lecteur contribue plus que jamais à l'élaboration du sens. Du lecteur à l'auteur, chez Gide, personne n'a de privilège ou d'angle de l'esthétique gidiennne. Laisser dans le récit les traces de sa genèse relève d'un projet de désacralisation : que devient le mythe du génie créateur ? Ou réside le pouvoir de la création ? *Les faux-monnayeurs* de Gide est le roman de la mise en évidence de l'incertitude ; elle porte ici sur l'invention de la vie, sur le degré de liberté ; elle permet de s'interroger sur la ramification des possibles et sur ce qui décide d'une destinée.

Edouard est-il un faux romancier, un simple repoussoir? N'est-il pas aussi un personnage purement mythologique, bien loin de la réalité? Selon cette hypothèse de lecture, Gide décrivait alors Edouard non pas comme le double du romancier, mais comme un sage antique. Entouré de jeunes hommes et fidèles disciples, son écrivain est un démiurge, qui utilise le monde autour de lui pour faire de sa vie une œuvre. On peut lire à l'appui de cette thèse les "Considérations sur la mythologie grecque" de Gide, publiées en 1919, avant le roman, et son "Enseignement de Poussin", écrit en 1945; bien après, en écho aux *Faux-monnayeurs*. Une réflexion d'Edouard, dans son journal, évoque un tableau de Nicolas Poussin (1594-1665), le peintre français représentant du classicisme pictural:

En réfléchissant à ceci, la signification de la table d'Apollon et de Daphné m'est brusquement apparue: heureux, ai-je pensé, qui put saisir dans une seule étreinte le laurier et l'objet même de son amour. (p. 96)

Edouard se réfère à plusieurs tableaux de Poussin, *Apollon et Daphné* (1630) ou *Apollon amoureux de Daphné* (1664), que Gide commente dans le texte de 1945. L'allégorie semble avoir de multiples applications: posséder à la fois le succès (symbolisé par le laurier) et l'amour, et surtout saisir l'objet issu de la métamorphose en même temps que son état initial — ce qui suggère que le Pygmalion des jeunes gens voudrait pouvoir jouer à la fois de ce qu'ils sont devenus, dont il est fier, et de ce qu'ils étaient avant la métamorphose. L'amour traverse le roman: l'idéalisation platonique, inaccessible, saisit Bernard en adoration devant Laura, dont le nom discrètement surgit dans le laurier de l'allégorie et qui prend les traits d'une nymphe. Héroïne centrale, au cœur de la théorie d'Edouard, elle est inséparable de sa réflexion sur la dé cristallisation. Au chapitre VIII, ce dernier note dans son journal:

Laura ne semble pas se douter de sa puissance; pour moi qui pénètre dans le secret de mon cœur, je sais bien que jusqu'à ce jour, je n'ai pas écrit une ligne qu'elle n'ait indirectement inspirée. (p. 74)

Laura, aimée d'Apollon, devient alors la muse du romancier, son inspiration. Quatre chapitres plus loin, la position d'Edouard évolue. Il reconnaît le rôle de Laura dans sa création et souhaite passer à une autre forme d'écriture, affranchie de toute médiation, donc de toute dette ou reconnaissance:

[...] jusqu'à présent, je ne savais pas qui j'étais. Se peut-il que j'aie toujours besoin qu'un autre étre fasse office, pour moi, de révélateur? Ce livre avait cristallisé selon Laura, et c'est pourquoi je ne veux plus m'y reconnaître. (p. 100)

Passant du mythe d'Apollon à celui de Narcisse, Edouard crée désormais sa propre fable. Maître de sa vision du monde, il règne en dieu sur son univers, mi-fictif mi-réel. Mais chacun des propos concernant Edouard fait signe vers un antirroman, qui se refuse autant à faire le "portrait d'un écrivain" qu'à exposer des "réflexions sur les conditions de l'écriture". Gide relance la question: quel univers est donc ici en jeu, dans le roman? À travers Edouard, il peint un romancier narcissique et égoïste, créateur. C'est ainsi que dans son journal, Edouard décrit Olivier comme un enfant divin ou un jeune éphèbe, dont il est amoureux. La description évoque une scène de mythologie, comme un fragment antique, qui marque un point de vue esthétique, éternel:

Il ressemble à ce pâtre endormi d'un bas-relief du musée de Naples, dont j'ai la photographie sur mon bureau. J'aurais cru qu'il dormait lui-même, sans le tremblement de ses doigts; sa main palpait comme un oiseau dans la mienne. (p. 101)

Gide met en avant la dimension mythologique d'Edouard, qu'il présente en Pygmalion devant une "sculpture" qui prend vie et comme une synthèse de différentes divinités, entre Pan, Narcisse et Apollon. À la fois dieu et démon, Edouard séduit et se laisse séduire. Il aime aider les jeunes gens: ici, il vient au secours d'Olivier en détresse; là, il apporte réconfort et soutien à Laura. Lorsqu'Olivier est en convalescence chez Edouard, l'attitude de ce dernier est ambiguë. Veut-il soigner son jeune ami ou le garder auprès de lui? Ses gestes sont ambivalents:

Il aurait voulu appeler un médecin, mais n'osait s'éloigner. Une servante venait chaque matin faire le ménage; mais elle n'arrivait qu'à neuf heures. Dès qu'il l'entendit, il l'envoya à la recherche d'un médecin de quartier; puis aussitôt la rappela, craignant de s'exposer à une enquête [...]. Edouard appela la femme de ménage. À côté de sa chambre était une chambre d'amis, qu'il lui demanda de préparer, afin d'y pouvoir installer Olivier. (p. 298-300)

Personnage trouble, Edouard manifeste bien des ambiguïtés. C'est à travers lui que se développe le motif du vol, thème clef pour comprendre *Les faux-monnayeurs*: par le vol d'une valise à la consigne de la gare, Bernard découvre son journal et fait ainsi la connaissance de l'oncle de son ami Olivier. Mais déjà, au début du roman, Edouard entre dans le récit à la faveur d'un autre vol. Le jeune Georges Molinier dérobe un guide d'Algérie sur un étalage de livres d'occasion. Il est surpris par Edouard, qui observe la scène d'une façon particulière: "mon regard était toujours là: comme l'œil de Cain; seulement mon œil à moi souriait" (p. 91). Cette rencontre, qui conduit Edouard à entamer la conversation et à donner l'argent néces-

Cette confiance illustre la brusque intuition du personnage qui, tout d'un coup, donne l'impression de permettre l'accélération de la rédaction. Edouard se sent plein d'envie et d'énergie. De son côté, Gide vit la même expérience, lorsqu'il note :

Depuis treize jours que je suis ici, j'ai écrit les trente premières pages de mon livre sans difficulté presque aucune et *currente calamo* — mais il est vrai que, depuis longtemps, j'avais cela tout prêt dans ma tête. À présent, me voici arrêté. Me repenchant sur le travail d'hier, il me paraît que je fais fausse route ; le dialogue avec Edouard, en particulier.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 46]

Si les deux passages sont proches (au départ, l'écriture de trente pages du roman), il faut tenir compte de l'opposition entre l'exaltation d'Edouard et la lucidité de Gide. Le premier ne se remet pas en question, et échoue à mener à bien son projet ; le second affronte le lent et méthodique travail de composition, d'enrichissement et de structuration du récit. La franchise et la spontanéité d'Edouard, appreni romancier, sont très éloignées de la distance de Gide. Finalement, Edouard se révèle comme un "anti-Gide", un écrivain négatif et un faux-monnayeur de plus.

Mais le portrait d'Edouard en contre-modèle se complique, si l'on considère qu'il n'est pas le seul écrivain du roman. Une autre figure est présente, celle de Robert de Passavant. Personnages antithétiques, Edouard et Passavant sont rivaux comme s'opposent dans la réalité André Gide et Jean Cocteau. Gide n'est pas tendre avec Cocteau. Ici, il faut mettre en parallèle deux scènes de lecture : l'une, fictive, décrit Edouard lisant Passavant dans le train ; l'autre, réelle, montre Gide lisant Cocteau dans le train. Le parallèle est saisissant :

Lu en wagon *Le Grand Écart* de Jean Cocteau, avec un grand effort d'approbation et de louange [...]. Mais bientôt l'irritation domine [...]. Sans cesse, ici, l'art dégenère en artifice. Si Cocteau se laissait aller, il écrirait des vaudevilles.

À "l'irritation" de Gide dans son *Journal*, répond en écho, cette fois lisent, dans le train, le roman de leur concurrent :

Dans le rapide de Paris, Edouard lit le livre de Passavant : *La Barre fixe* — trais parn, et qu'il vient d'acheter en gare de Dieppe [...]. Tout ce que fait Passavant l'indispose, et tout ce qui se fait autour de Passavant (p. 71)

satire au petit voleur pour payer son livre, a un double sens. D'une part, elle illustre paradoxalement l'enseignement moral dispensé par Edouard — puis-que il s'agit quand même de protéger le jeune voleur plutôt que de lui faire la morale —, qui gagne ainsi peu à peu la confiance de son jeune apprenti. D'autre part, elle l'inspire pour son roman, *Les Faux-Monnayeurs* : Georges y devient Eudolfe, un jeune garçon qui commet des vols sans se rendre compte de la gravité du méfait. La lecture d'un passage des *Faux-Monnayeurs*, le roman d'Edouard, donne lieu à un échange entre l'écrivain et Georges. Le romancier agit-il par moralité, par goût satanique de l'expérience sur des êtres vivants ou pour trouver l'inspiration nécessaire à l'écriture de son livre ? Qui de Georges ou d'Eudolfe est le double de l'autre ? Georges influence le destin du personnage, son équivalent dans le roman :

— Et qu'est-ce qu'il devient ensuite ?

— Je ne sais pas encore. Cela dépend de toi. Nous verrons.

— Alors, si je vous comprends bien, c'est moi qui dois vous aider à continuer votre livre [...].

— S'il devenait un honnête garçon ?... Non, mon petit [...].

— Car enfin, s'il n'avait pas volé, vous n'auriez pas écrit tout cela. (p. 350)

Où l'on retrouve notre jeu de reflets et de miroirs : le vol d'Eudolfe, dans le roman d'Edouard, est inspiré par le vol du livre sur l'Algérie, commis par Georges, et rapporté dans le journal d'Edouard, lui-même volé et lu par Bernard, pour permettre au lecteur d'en prendre connaissance.

Un monde d'écrivains

Le personnage de l'écrivain permet à Gide d'exposer le débat contemporain sur le roman ; cependant, si Edouard est d'abord un *alter ego* de l'auteur, ce dernier s'éloigne progressivement de son avatar. Non seulement Gide ne partage pas le projet impossible et naïf d'Edouard, d'écrire un roman "pur", mais encore l'ironie et la démystification conduisent Gide à considérer Edouard comme un écrivain sinon raté du moins inaccompli, incapable d'aller au bout de son ambition. Dans le roman, Edouard semble satisfait de l'avancée de son travail. Le personnage note dans son journal :

Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Écrit trente pages des *Faux-monnayeurs*, sans hésitation, sans ratures. Comme un paysage nocturne à la lueur soudaine d'un éclair, tout le drame surgit de l'ombre, très différemment de ce que je m'efforçais en vain d'inventer. (p. 322)

sciences humaines (anthropologie, philosophie...) avec le développement de la "critique-création", selon l'expression d'Albert Thibaudet (*Physiologie de la critique*, 1930).

Albert Thibaudet (1874-1936) est un grand critique et historien de la littérature de *La NRF* : il devient titulaire de la chronique "La Littérature" (mars 1912) inaugurée par une forte synthèse sur le symbolisme. Ses "Réflexions sur le roman" (août 1912) signalent son entrée définitive dans le groupe de *La NRF* et participent au débat sur l'analyse du "roman d'aventure" par Jacques Rivière. Son *Gustave Flaubert* en 1922 fait autorité. Nul doute que Gide pratique attentivement ses chroniques. L'approche intellectuelle de Thibaudet, entre tradition et renouveau, se veut une transposition sur le plan littéraire des principes philosophiques et vitalistes d'Henri Bergson.

De l'essai au roman, de la prose critique à la prose narrative, la littérature contribue au savoir sur l'homme et sur la société. Associant littérature, psychologie et psychanalyse, lors de la discussion entre Edouard et Madame Sophroniska, aux chapitres II et V de la deuxième partie, Madame Sophroniska, Gide fait des *Faux-monnayeurs* un roman au cœur des préoccupations socioculturelles de son époque, sur le soin, la maladie mentale et la médecine.

La contamination opérée par le discours sur la narration est un exemple de subjection déconcentrée. Les interventions du narrateur, les intrusions de l'auteur montrent l'ubiquité du discours. Le commentateur le plus étendu se constitue au chapitre VII de la deuxième partie, intitulé "L'auteur juge ses personnages" (p. 215-218). La présence manifeste et explicite du narrateur-auteur est l'occasion de régler ses comptes avec les personnages et de mettre en lumière leurs défauts :

Edouard m'a plus d'une fois irrité [...], indigné même; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m'a paru parfois révoltante [...]. Profitons de ce temps d'être qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours. Bernard est assurément beaucoup trop jeune encore pour prendre la direction d'une intrigue. (p. 215-216)

Multipliant ses commentaires, ses jugements, ses regrets ou ses déceptions, le narrateur-écrivain, à la fois interne à la fiction et ayant pris sur elle, la commente et marque ses distances. L'auteur passe au crible l'évolution de son roman et le développe personnellement de ses personnages : on a vu que ce

Rapprochant de la réputation de Cocteau qui passe pour souffler les idées des autres écrivains et s'attribuer leurs initiatives – est l'adversaire d'Edouard, non seulement en ce qui concerne leur influence sur les jeunes adolescents, en particulier Olivier Molinier, mais dans le monde culturel et littéraire. Pour Edouard, Passavant n'est ni artiste ni écrivain, mais d'abord un amateur, un mondain. Il a écrit *La Barre fixe* : dans la sonorité du titre, et l'allusion à l'exercice du gymnaste, il y a un écho entre le roman fictif de Passavant, comme beaucoup d'autres écrivains, fréquemment les milieux mondains, du théâtre au music-hall; ils participent au monde des lettres et ont chacun leur revue : *Le Cog* et *l'Arlequin* est la revue de Cocteau, *Avant-Garde*, celle de Passavant – dont le titre a valeur de programme.

Entre essai et fiction : peut-on faire de la théorie dans un roman ?

La visée de Gide est d'incarner l'esthétique ou l'art du roman. Il expose à son ami Paul Valéry son ambition : "Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et j'ajoute Moi pour le roman." [Lettre à Paul Valéry, 26 janvier 1891, *Correspondance avec Paul Valéry*, 1890-1942, p. 52].

En réalité, Gide multiplie des textes atypiques, loin du roman : certains écrits sont des traités (*Narcisse*), des œuvres théâtrales (*Philoctète*, *Le Retour de l'enfant prodigue* et *Bethsabée*), des soies (*Paludes*, *Les Caves du Vatican*) et des récits (*Isabelle*, *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*). Un seul livre de Gide possède à ses yeux le statut de roman, *Les faux-monnayeurs*. Mais, *Les faux-monnayeurs* est surtout une somme sur le roman, un aboutissement de plusieurs décennies de recherche, tant sur le plan formel que sur le plan narratif.

Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve. [Journal des faux-monnayeurs, p. 35]

Entre essai et fiction, réflexion et expérimentation, le roman de Gide n'est pas un simple roman, mais plutôt un antroman : Gide, comme on a vu, transforme le roman en roman critique, introduit le discours de la critique littéraire, engage un mouvement de réflexion et de retour critique sur soi, sans que pour autant on se désintéresse de ses personnages. En interrogeant ses propres principes d'écriture, Gide fait basculer le roman dans la littérature moderne, qui participe à l'entreprise autoréflexive des

médévale pour Audibert, ou plus ancienne encore pour le germanique Hildebrant. Ces références entichissent le texte de feux d'artifice sémantiques. La tonalité ironique et burlesque est renforcée par la discussion qui suit, le commentaire du jeune Georges et le propre avenu du romancier Edouard :

— Eudolfe est un nom ridicule. Vous n'auriez pas pu le baptiser autrement ? [...] En relisant les pages des *Faux-monnayeurs* que je montrais à Georges, je les ai trouvées assez mauvaises. (p. 350-351)

Dans ces références au nom de personnages désuet et démodé, n'y a-t-il pas, de la part de Gide, une certaine autodérision et un humour ? Sans doute, à travers Audibert, Eudolfe et Hildebrant, Gide se moque de ses premières œuvres, comme *Le Voyage d'Urien*, dans lequel les personnages s'appellent Ydier, Hélain, Nathanaël, Ellis... Par cette auto-ironie, il se moque aussi de Cocteau qui, dans *Le Potomak*, publié en 1919, puis réédité en 1924, utilise des noms qui prêtent à rire, comme Persicaire ou Argémone.

Du choix des noms jusque dans l'élaboration d'un roman critique, l'auteur se montre partagé. Pris entre le désir d'une œuvre souffrite, niche et foisonnante, nourrie de tout ce que lui offre la vie, et celui d'un roman épuré (plutôt que pur), Gide réalise une œuvre qui constitue une référence majeure dans l'histoire du roman. Avide d'y saisir ce que serait la spécificité du genre, il éclaire les sources et les modalités de l'écriture romanesque, compose l'aventure dont il rêve, qui rend compte au présent des événements, selon une multitude de points de vue et de techniques narratives. Par les jeux réflexifs et la mise en abyme, Gide fait entrer le roman dans "l'ère du soupçon", celle qu'illustreront dans la seconde moitié du siècle Sarraute, Butor et Robbe-Grillet.

Gide appelle le lecteur à une participation active et un exercice critique. Ce qui lui importe n'est pas tant d'offrir une représentation de la réalité que de mettre l'accent sur les relations et les tensions entre le monde de la vie et celui de l'art produit par l'écriture et le montage de l'œuvre. Comme le dit Pierre MASSON, "Gide n'en finit pas de mettre au point les arrière-plans du personnage qu'il ne cesse de jouer, à la fois metteur en scène et acteur de lui-même" [2007, p. 33].

le narrateur subissent un regard déformant, à travers un jeu de l'écriture sur l'ironie, la lucidité et la mauvaise foi. La prise de recul critique se fait au nom d'une morale – se méfier des apparences – et d'une esthétique – trouver la nouveauté et l'invention dans la vie même.

La caractéristique des scènes du roman tient à leur éclairage particulier. Alors que les personnages jouent et correspondent au rôle qui leur est attribué, le premier spectateur est l'auteur. Gide assiste aux événements qui se déroulent devant ses yeux comme un témoin devant une scène de crime. Ironiquement, il laisse une marge d'erreur au narrateur, qui ne remplit que partiellement son rôle de porte-parole. Le manquement du point de vue narratif est systématiquement détourné. Tout personnage, réel ou fictif, n'a qu'une vision partielle et incomplète de l'histoire. Alors que, traditionnellement, le narrateur ommiscient assure la liaison entre les différentes intrigues qui s'entrecroisent, ici, le narrateur est souvent interrogatif et ignorant. Chaque fois qu'il intervient en son propre nom, il avoue son impuissance, marque ses limites à contrôler la poursuite du récit. Il confesse ne pas être maître d'événements qui lui échappent, d'une trame trop complexe pour lui. C'est bien là la signature de l'échec du roman réaliste. C'est bien là la marque de l'ironie et de la distance imposée par Gide.

Les fictions de Gide sont un théâtre permanent, un peu fantastique et irréel, à l'image de la vie pour lui, toujours un peu décalée et insuffisante. Dans son *Journal*, Gide rapporte une conversation avec Roger Martin du Gard, venu lui rendre visite :

Un certain *sens de la réalité* me manque, je puis être extrêmement sensible au monde extérieur, mais je ne parviens jamais partiellement à y croire [...]. Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique.

Une autre manière d'intervenir dans le récit, c'est l'usage d'éléments microtextuels pour distraire le lecteur réel, et compromettre l'adhésion à l'intrigue, comme le montre Bernard FILAUDÉAU dans *L'Univers ludique d'André Gide* [1985], qui met en avant l'abondance des images, comparaisons, trouvailles typographiques et ruptures stylistiques ou linguistiques. Au niveau syntaxique et lexical, l'exemple des *Faux-monnayeurs* le plus significatif est celui de l'extrait lu par Edouard à Georges. On y découvre trois personnages, Audibert, Eudolfe et Hildebrant (p. 348-349). Ces trois noms, improbables et ridicules, même pour l'époque de Gide, dont beaucoup de noms nous paraissent pourtant aujourd'hui bien désuets, révèlent une fonctionnalité illustrative et une valeur connotative – vaguement

Au milieu du roman, dans la partie centrale composée de la deuxième partie ("Saas-Fée"), et au cœur de cette partie centrale, le chapitre III ("Edouard expose ses idées sur le roman") montre exemplairement les enjeux de la mise en abyme.

Lors d'une conversation entre quatre personnages (Laura, Madame Sophroniska, Bernard et Edouard), le personnage d'Edouard est questionné sur son travail actuel. Il expose le projet de son livre, *Les Faux-Monnayeurs* : il s'agit d'un roman sans sujet, explique Edouard (p. 184), un roman à la fois vrai et éloigné de la réalité. "Je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman", affirme Edouard. Les racines du roman seraient réelles, puisque Edouard prévoit d'y mettre ce qu'il voit, ce qu'il sait, ce que lui apprendra la vie des autres et la sienne. Ce que raconte son livre à venir n'a ni thème ni sujet, mais se veut la transcription d'une tranche de vie. Pour mettre côte à côte la réalité et l'effort pour la styliser, le romancier a une idée originale :

Pour obtenir cet effet, suivez-moi, 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. (p. 185)

L'invention d'un romancier fictif est la première caractéristique de la mise en abyme. Rappelons-le, Gide invente un romancier de romancier qui, lui aussi, écrit un roman dont le héros est un romancier. Cette mise en abyme avec le personnage du romancier miroir, déjà analysée, est essentielle pour comprendre le projet de Gide. La deuxième caractéristique est le journal d'Edouard, que ce dernier présente comme un recueil de réflexions et de pensées sur son projet en cours, comme le fait Gide dans son *Journal des faux-monnayeurs* – tenu entre juin 1919 et mai 1925 et publié en 1926, peu après le roman. La technique de Gide est identique à celle d'Edouard : [...] 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 [...], ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général. (p. 186)

Ce qui intéresse Edouard comme romancier n'est pas tant le roman lui-même que l'histoire de sa gestation. L'ensemble des notes et des réflexions préparatoires, la somme des idées compte plus à ses yeux que le roman fini. Le troisième aspect d'une mise en abyme est le titre du roman. Edouard, par coquetterie, ne dévoile pas tout de suite le titre de son livre, mais laisse au jeune Bernard, son secrétaire, le soin de le dire dans la conversation (p. 188).

La mise en abyme renvoie d'abord à la théorie de la réciprocity, entre l'écrivain qui écrit et le livre qui est écrit. Pour Gide, l'influence du livre sur l'écrivain est essentielle. Pendant l'écriture, le roman en train de s'écrire change et modifie l'écrivain en retour, par un processus de rétroaction :

C'est une réciprocity que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine [...]. 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 [...] Ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme" :

[10 septembre 1893, *Journal*, tome I, p. 171]

Deux ans plus tôt, dans une lettre à Paul Valéry, Gide évoque déjà son intérêt pour la mise en abyme, à travers l'héraldique médiévale, et précise-ment les figures de blasons superposées les unes sur les autres : "Des traités avec *Faul Valéry*, 1890-1942, p. 189]. Gide souhaite transposer à la littérature cette structure de duplication du médaillon, comme feraient des monnayeurs. L'art et l'artifice seraient ainsi redoublés par l'écriture et l'auteur pourrait alors mettre en avant la symétrie du récit, la réciprocity ou la dépendance entre l'écrivain et le récit.

L'enjeu de la mise en abyme consiste, aux yeux de Gide, non seulement à doubler le récit par la narration de ce récit, comme le reflet dans le miroir, mais encore à introduire, dans cette répétition, un décalage et un léger déplacement, de biais, pour permettre la critique. En représentant la narration à l'intérieur de la fiction, la mise en abyme a pour fonction d'éclairer le processus de duplication. Parmi les exemples de Gide, il faut distinguer deux séries : d'un côté, les exemples issus de la littérature et du théâtre, au nombre de trois. Il s'agit d'abord de la célèbre scène 2 de l'acte III d'*Hamlet* de Shakespeare, dans laquelle des acteurs de comédie jouent une pièce qui représente le meurtre du père du héros. La mise en abyme correspond à cette pièce insérée et intitulée "Le Meurtre de Gonzague". Ensuite, Gide évoque les scènes de marionnettes dans le livre I de *Wilhelm Meister* de Goethe. Les pantins articulés rejoignent les intrigues amoureuses et sociales, indices de la "comédie dans la comédie". Enfin, Gide signale une scène de lecture dans "La Chute de la maison Usher" d'Edgar Allan Poe (*Nouvelles Histoires extraordinaires*) : lorsqu'il narrateur lit un passage du *Concile des fous* de Launcelot

Caning, la description de l'histoire lui correspondant aux événements

vécus par les personnages de la famille Usher.

Gide demande aussi à la peinture d'illustrer des exemples de mise en abyme. En particulier, les tableaux de Memling, comme le *Dipytique de Martin Van Newwemhoven*, où un miroir convexe reflète à la fois le dos de la Vierge à l'enfant et le profil de Martin Van Newwemhoven en adoration devant l'enfant Jésus, ou *La Vierge à la pomme*, lorsque l'effet de profond-deur révèle les coulisses du spectacle, son origine et son intention. Ceux de Quentin Metsuys sont aussi mentionnés : dans le tableau *Le Banquier et sa femme d'or*, un miroir reflète un personnage extérieur à la scène représentée, qui pourrait être le client du banquier ou le peintre – cet exemple ramène au thème du poids et de la valeur de la monnaie ; et, enfin, le célèbre tableau de Velasquez, *Les Ménines*, où un miroir reflète les véritables modèles du peintre, le roi et la reine. On peut également songer au *Portrait des époux Arnoufini* de Jan Van Eyck. À chaque fois, la peinture met en scène la dialectique du regard dans l'image. La mise en abyme, par le reflet ou le profond, donne un profondeur troublante au tableau.

Avant *Les faux-monnayeurs*, Gide a déjà fait de la mise en abyme le moteur du récit *Faludes*, avec la mise en scène d'un narrateur-écrivain, qui raconte les difficultés de la création de *Faludes* dans un journal, et tente d'expliciter sa démarche (v. Répères, Un écrivain humaniste et anti-conformiste, *De Faludes* à la création de *La NRF*). La modernité extrême de Gide a été profondément saluée, en particulier le geste littéraire de duplication de l'énonciation et de l'acte d'écrire.

La duplication de l'instance narrative a lieu dans *Les faux-monnayeurs*, chaque fois que Gide, comme on l'a vu, expose les fragments successifs du journal d'Edouard, qui mêle les événements auxquels il assiste au projet d'écrire et de composer son livre à partir d'eux. Mais la question se pose : comment distinguer le vrai récit du faux, de son double ? La question est au cœur de l'exposé d'Edouard à Saas-Fée, sur son projet de roman, *Les Faux-Monnayeurs*. L'exposé se conclut sur la démonstration par Bernard de la fausse pièce en or, prise le matin dans une épicerie :

"Écoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or. J'y ai été pris ce matin, comme l'épicier qui me la passait y fut pris, m'a-t-il dit, lui-même. Elle n'a pas tout à fait le même poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal. À l'usage, elle va devenir transparente. Non, ne la frottez pas ; vous me l'abîmerez. Déjà l'on voit presque au travers." (p. 189)

Tout ce passage est construit autour de la notion d'illusion et de fausse symétrie – entre vraie pièce et monnaie fictive : l'image de la fausse pièce trouble le romancier, qui se sent ainsi mis à nu. Le jeune Bernard découvre le stratagème d'écriture d'Edouard, comme il découvre le trafic de fausses pièces, organisé par Victor Strouvillon, venu quelques jours auparavant en Suisse.

Le rôle de l'échange épistolaire

À côté du journal d'Edouard, les lettres et la correspondance jouent un rôle capital dans *Les faux-monnayeurs* : l'échange épistolaire dans l'évolution narrative est déjà à l'œuvre, par exemple, dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, texte très apprécié par André Gide : "Quel merveilleux livre !", écrit-il pour la préface de l'édition anglaise du roman publiée en 1940. Il rappelle aussi combien il est sensible à la critique des idées reçues : "Je me mêle des idées conventionnelles et insiste sur mon droit de ne rien tenir comme établi sans l'avoir mis à l'épreuve moi-même." ["Préface aux *Liaisons dangereuses*", BAAO, n° 112, octobre 1996, p. 310].

La lettre et le billet jouent un rôle essentiel comme moteur du récit et élément narratif. Offrant une perspective directe sur les événements de l'histoire, les lettres participent du montage romanesque. Alors que la première et la troisième parties, intitulées toutes les deux "Paris", sont narratives et symétriques, dans la mesure où se dénoue dans la troisième tout ce qui se noue dans la première, la deuxième partie offre un temps de suspension : l'histoire est décentrée, les personnages prennent de la hauteur, alors que l'action se déroule dans les montagnes suisses. Le tempo est celui de la réflexion, avec l'entrée sur scène de la doctoresse Sophromiska et de plusieurs propositions théoriques sur la psychanalyse et la littérature. Les lettres reçues continuent d'apporter au récit ses rebondissements, au moment d'une intense discussion entre Laura et Bernard.

[...] il m'ouvrit la main que je refermais sur la sienne, y glissa un petit billet que certainement il venait d'écrire, puis replia mes doigts par-dessus, en serrant le tout très fort. Il va sans dire que je ne prêtai gu'après le repas. Voici ce que j'y lus : "Si vous racontez à mes parents l'histoire du livre, je (il avait barre : vous détecterez) dirai que vous m'avez fait des propositions." (p. 95)

La lettre de Laura (p. 72-73) n'est pas seulement essentielle pour ce qu'elle contient – la révélation qu'elle attend un enfant, non de son mari, Félix Douviers, mais de son amant, Vincent Mohnier, qui l'a abandonnée – mais constitue le fil directeur de l'intrigue. Bernard, qui s'empare de la valise d'Édouard, lit la lettre et décide d'entrer en contact avec Laura, pour la sauver, et Édouard, pour le second : "C'est par la lettre de Laura, insérée dans le journal d'Édouard, que Bernard achève sa lecture. Il eut un éblouissement" (p. 127). Cette lettre circule de main en main, de l'écrivain au lecteur, aussi bien que d'un personnage à l'autre (Laura – Édouard – Bernard), au chapitre XVIII, le moment où il reprend possession de sa valise, de son carnet et de sa lettre :

"Ma valise est retrouvée; ou du moins celui qui me l'a prise. Qu'il soit l'ami le plus intime d'Olivier, voilà qui tisse entre nous un réseau, dont il ne tient qu'à moi de resserrer les mailles." (p. 156)

La deuxième partie du livre (Saas-Fée) s'ouvre avec une longue lettre de cinq pages, de Bernard à Olivier (p. 167-171), qui provoque une terrible jalousie chez le jeune Mohnier, "une sorte de raz de marée, où se mêlait du dépit, du désespoir et de la rage" (p. 171). La réponse d'Olivier à Bernard, suivant une stricte symétrie, apparaît cinq chapitres plus loin. Aussi longue que la précédente, cinq pages (p. 207-211), elle se veut une réponse à la hauteur du défi qu'a lancé Bernard à Olivier. La relation, intellectuelle et amicale, physique et émanicipatrice, est-elle identique, d'un côté entre Édouard et Bernard, de l'autre entre Passavant et Olivier? Ces deux lettres, essentielles au milieu des *Faux-monnayeurs*, renforcent encore davantage le parallèle de l'évolution des deux amis : l'un est devenu le secrétaire d'Édouard (Bernard), l'autre du comte Robert de Passavant (Olivier). Entre les deux lettres, Laura reçoit un billet de son mari, Félix Douviers, et se confie à Bernard, lors d'une discussion au milieu des montagnes suisses (p. 196).

D'autres lettres et billets interviennent dans le récit : Oscar Mohnier confie à Édouard que sa femme Pauline a découvert des lettres cachées (p. 225). Pauline parle plus loin de ces lettres à Édouard, lors d'une discussion à demi-mot (p. 273). Le lecteur comprend que ces lettres révèlent

À côté des lettres, les billets ou petits mots griffonnés sur des bouts de papier ont aussi leur fonction. Georges Mohnier veut dissimuler à ses parents sa rencontre avec Édouard, qui le surprend sur les quais de Seine en train de voler un guide d'Algérie (p. 91). Plus tard, en présence des parents, l'enfant fait passer à son oncle un mot pour lui demander de garder le secret :

Dans le train, Édouard lit la lettre que Laura lui a envoyée, pour expliquer sa délicate situation. À nouveau, la lettre est intégralement reproduite (p. 72-73) et permet d'avoir la totalité des confidences de Laura : "Je suis enceinte; et l'enfant que j'attends n'est pas de lui. J'ai quitté Félix" (p. 72). L'auteur insiste sur la place qu'occupe la lettre dans les affaires d'Édouard, comme pour indiquer par ce détail qu'elle est une piste à suivre, un élément décisif du roman en cours : "La place de cette lettre n'est pas entre un veston et des chemises; il attein, sous les vêtements, un cahier cartonné" (p. 74).

— Je ne peux pas.
— Il faut que tu lises."
Il ne songe plus à son mal. Il la suit des yeux, tout le long de la lettre, ligne après ligne. (p. 29)

Ainsi, dans *Les faux-monnayeurs*, les nombreuses lettres participent à l'organisation du récit, au fur et à mesure que l'historique avance. Deux lettres concernent Bernard (chapitres I et II) : Laura envoie deux lettres à Édouard (p. 72-74 du chapitre XIV de la première partie et p. 302-303 du chapitre X de la troisième partie). Après la lecture par Bernard de la lettre adressée à sa mère (p. 13), il décide à son tour de rédiger une lettre. Il annonce à son beau-père qu'il a découvert la vérité sur sa naissance, et qu'il quitte la maison familiale : "La belle lettre où je m'en vais lui signifier mon départ" (p. 14); "Bernard s'éloignait, méditant la lettre qu'il voulait écrire" (p. 17); et "Avant de s'en aller, Monsieur Bernard a laissé une lettre pour Monsieur dans le bureau." (p. 23). La lettre de Bernard, reproduite intégralement (p. 24-26), hante et perturbe Albéric – encore un nom métro-vingtien à ajouter à la liste des noms à consonance médiévale – Profitendieu, qui essaye de la dissimuler : "Il glisse la lettre dans la poche intérieure de son veston" (p. 27). Tout le monde semble affecté par la nouvelle du départ de Bernard, y compris les autres enfants de la famille, Charles l'aîné, Cécile et Caloub le plus jeune : "Allons; asseyez-vous, mes enfants [...]. J'ai à vous dire quelque chose de très triste. Bernard nous a quittés et nous ne le reverrons plus." (p. 28). Avec Marguerite Profitendieu, la mère des quatre enfants, le drame familial atteint le sommet d'une tension dramatique, lors d'une scène et d'un dialogue entre les deux époux :

une vie secrète d'Oscar Moinier, que Pauline est sur le point de découvrir,

comme le dit Edouard dans son journal :

"Il ne s'agit pas de celles qu'il a pu égarer par inadvertance ; mais de lettres qu'il avait mises dans un tiroir et qu'il dit n'avoir plus retrouvées. Il croit que vous les avez prises." À ces mots, je vis Pauline pâlir. (p. 273)

Entre-temps, Edouard reçoit un billet de Rachel, une des sœurs de Laura, pour lui demander un "grand service" (p. 229). Plus loin,

c'est Olivier qui écrit à Georges pour lui demander de lui rendre un "petit service" (p. 292). Ce jeu de miroirs et de duplication se poursuit, lorsqu'Edouard reçoit une nouvelle lettre de Laura, symétrique de la précédente : la première, sur la séparation entre Laura et Félix, apparaît sur les retrouvailles entre Laura et Félix, surgit soixante-quatorze pages avant la fin de l'histoire (p. 302-303). Ce dipyque constitue un récit dans le récit, une histoire presque autonome, formée de deux lettres et d'un billet. Edouard conclut, à ce propos : "Chacun de nous assume un drame à sa taille, et reçoit son contingent de tragique." (p. 303).

L'ensemble des lettres, billets, extraits de journaux et de carnets, dialogues rapportés ou échangés participe ainsi aux jeux de symétrie et de dédoublement, qui compose et organise le récit. Ces éléments narratifs permettent de multiplier les intrigues, de parsemer le texte d'indices repris et suivis à plusieurs dizaines de pages d'intervalle. Ouvrant les chapitres ou insérées régulièrement, les lettres multiplient les mailles du réseau, brisent la linéarité du roman, débordent et excèdent les significations.

CINQ THÈMES

La politique et le personnage de Bernard

Les faux-monnayeurs est-il un roman politique ? Gide s'engage-t-il dans le débat idéologique de son temps ? Multipliant les réflexions d'ordre social, les questions sur le rapport entre l'individu et la société et les préoccupations à propos d'une vie libre et responsable, l'auteur place son roman sur le terrain du débat d'idées et la scène contemporaine. Comment donner au roman la valeur universelle de l'œuvre d'art tout en prenant en compte la mesure de l'histoire et de l'événement ?

De manière indirecte, Gide fait entrer dans son roman des considérations historiques : le contexte de la Belle Époque et de la Première Guerre

mondiale dans *Les faux-monnayeurs* amène l'écrivain à poser la question du patriotisme de son époque :

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. Les trois positions : socialiste, nationaliste, chrétienne, chacune instruite et fortifiée par l'événement.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 27-28]

Mettant en avant la dimension idéologique des uns et des autres, conservateurs ou progressistes, Gide s'inscrit dans le domaine politique. Dans le *Journal des faux-monnayeurs*, la question politique prend un autre visage : Gide compare la position de Bernard vis-à-vis de sa famille (insubordination de l'enfant et refus de rester dans sa famille d'adoption) à celle des pays colonisés par l'empire britannique, qui refuse d'accorder la liberté réclamée. L'écrivain prend l'exemple de "l'Angleterre vis-à-vis de l'Égypte ou de l'Irlande" [*Journal des faux-monnayeurs*, p. 44]. Un autre thème politique retient l'attention de Gide, en vue de la scène du banquet : Les groupements.

Les Argonautes. Ils se dévouent pour la "Patrie" ; mais au sein de ce groupe, toutes les dissensions : comment la France peut être le mieux servie ?

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 53]

À plusieurs reprises, dans le roman, le paysage politique se dessine. Le fil conducteur est le personnage de Bernard : à la fin de sa métamorphose, aux côtés de l'ange, Bernard entre dans une salle de meeting et assiste à plusieurs discours politiques (chapitre XIII de la troisième partie) : le premier orateur réclame l'attachement au passé ; le deuxième souligne que la France est un pays de traditions ; le troisième présente un programme, "la régénération de la France" (p. 333). Puis circulent des bulletins d'adhésion à ce parti politique. Bernard hésite ; l'ange lui demande de choisir et de s'engager. Dans l'assistance, Bernard reconnaît son frère aîné, Charles Profitendieu. Dans cette scène, il s'agit d'un meeting de la Ligue d'Action française, mouvement nationaliste, royaliste et antidreyfusard fondé par Henri Vaugois, Maurice Puyo et Charles Maurras en 1899 dont l'un des camarades de Bernard lisait le journal au début du roman, lors de la réunion des lycéens au jardin du Luxembourg (p. 15).

Le meeting politique reprend les thèmes principaux de *L'Action française* : exaltation de la tradition, de la monarchie ; soumission de l'individu au corps social, restauration de l'ordre ancien, renouveau de la force du pays, rejet de l'individualisme. En 1919, Gide lit encore *L'Action française*, et Ghéon défend à *La NRF* des positions proches de celles de Maurras.

ordre supérieur, Gide prône l'individualisme dans le sillage de Nietzsche (v. Repères, La double influence, Une éthique nietzschéenne). Ainsi, l'ap-
prentissage de Bernard dans *Les faux-monnayeurs* commence par une
rupture brutale avec le milieu familial en vue de conquérir et d'éprouver
l'autonomie individuelle. S'il est impossible chez Gide de séparer la dimen-
sion morale de l'aspect social et politique, il faut insister sur le caractère
proprement politique de l'opposition entre l'individu, Bernard, et le groupe
social, la famille, les Argonautes, les orateurs, les faux-monnayeurs :

Cette intrigue, et le personnage même de Bernard, le seul qui deve-
loppe une véritable réflexion politique dans le roman, en s'interro-
geant sur la notion d'Etat, sur son anarchisme ou sur son conserva-
tisme, confèrent sa portée politique aux *Faux-monnayeurs*. [WITTMANN, 2011, p. 33]

Cette spécificité politique du roman se retrouve également dans l'op-
position entre Gide et Maurice Barrès. Evoquant une scène possible du
roman, Gide note dans le *Journal des faux-monnayeurs* une discussion
entre Bernard et un autre personnage, directement en écho au roman
Les Déracinés (1897) de Maurice Barrès, premier volume de ses "romans
de l'énergie nationale". Pour le député boulangiste et défenseur d'un idéal
nationaliste, seul l'attachement à la terre natale et aux racines préserve la
rigueur morale et patriotique. Alors que Barrès considère que l'individu
n'est rien en dehors de cet ensemble auquel il se rattache ("la terre et les
morts"), Gide, au contraire, pense que l'individu ne vaut que par ce qui le
distingue du groupe. Pour le second, l'originalité définit la valeur de l'indi-
vidu ; pour le premier, l'entraînement détermine l'appartenance.

Bernard essaie l'endoctrinement d'un traditionaliste qui, ignorant sa
bâtardise, veut le persuader que la sagesse consiste, pour chacun, à
prolonger la ligne qu'a commencé de tracer son père, etc. Bernard
n'ose donner vent à sa protestation.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 91-92]

Contre la revendication monarchiste et royaliste de Charles Maurras,
"roman de la démocratie", selon l'expression de Nelly Wolf (*Le Roman de
la démocratie*, Presse universitaire de Vincennes, 2003), dans la mesure où
Les faux-monnayeurs proposent une "expérimentation imaginative du
contrat social" (*Le Roman de la démocratie*, p. 6). Bernard est un person-
nage qui met en doute les règles établies d'avance, à la manière du philo-
sophe René Descartes, pour expérimentier par lui-même la pente morale et
sociale qu'il choisit de suivre.

Mais Bernard a fait son choix : "Il froissa nerveusement le bulletin. [...] —
je ne doute plus", dit Bernard, qui jeta loin de lui le papier" (p. 334).
Ce rejet de Bernard est-il un geste politique ? Au long du roman, la poli-
tique ne semble pas intéresser la jeunesse qui monte plutôt du détachement
et de la désinvolture. Autour de Bernard, les jeunes gens se lancent des
répliques amusantes et cyniques :

"Ça t'amuse, les articles de Maurras ?"

Et le premier de répondre :

"Ça m'ennuie ; mais je trouve qu'il a raison." (p. 16)

Quelques pages plus loin, Olivier et Bernard esquissent vaguement une
discussion politique, très rapidement refermée :

"Dis... tu crois que Barrès sera élu ?"

— Parbleu !... Ça te congestonne ?

— Je m'en fous !" (p. 36)

Si le thème politique apparaît dès les premières pages du roman, il est
assurément évacué des préoccupations des jeunes héros. En particulier, Gide
met sur le compte de Bernard ce traitement superficiel et léger de la poli-
tique. Comme l'explique Jean-Michel WITTMANN dans *Gide politique*
Essai sur Les faux-monnayeurs, "la préoccupation politique n'apparaît que
de façon apparemment incidente, à travers quelques répliques lancées plus
ou moins à la cantonade." [2011, p. 22].

Malgré cette présence marginale dans le roman, la politique et l'idéo-
logie sont pourtant constamment sous-jacentes, à travers la position de
Bernard, individu libre et détaché, qui doit trouver son chemin. Edouard,
plus idéaliste, considère Bernard comme un "réaliste" (p. 201). Avant de se
rendre au meeting organisés par les nationalistes, Bernard s'interroge sur un
choix politique : faut-il aimer ou détester l'Etat ? Il cherche à se positionner,
à dégager le sens possible de son engagement. Il oscille entre la révolte, la
liberté et l'anarchie d'un côté, de l'autre, l'ordre, le conservatisme et la
tradition : "Je me sentais devenir anarchiste. À présent, au contraire, je crois
que je tourne au conservateur" (p. 197).

Le traditionalisme et le nationalisme occupent le devant de la scène :
Gide multiplie les allusions à Charles Maurras (1868-1952), Maurice
Barrès (1867-1923) et Paul Bourget (1852-1935), au fil du roman. À travers
la pensée de ce dernier, il s'attache à un représentant de la tradition litté-
raire académique et bien-pensante. Autre succès de nombreux romans à
thèse, comme *Le Disciple* (1889), *L'Étape*, *Le Démon de midi* et *Cruelle
Enigme*, Paul Bourget est cité dans *Les faux-monnayeurs* (p. 115) pour
avoir opposé la cellule, sociale et familiale, à la liberté et à l'individualisme.
Contre l'idéologie du groupe (bande, cénacle ou assemblée) soumis à un

C'est en Suisse, lors de son séjour à Saas-Fée qu'Edouard rencontre la doctoresse Madame Sophroniska (chapitre II de la deuxième partie). Chargée de soigner le jeune Boris, souffrant de nombreux troubles (tics, obsessions, manies, nervosité), elle s'intéresse aux questions de psychologie et aux interrogations liées à l'âme humaine. Son objectif est d'aider le jeune garçon, par des exercices de mémoire, à retrouver le souvenir de ses traumatismes passés, lorsqu'il vivait auprès de sa mère pianiste. Edouard suit de près les explications de la doctoresse sur le traitement proposé pour la guérison :

Le malade, dès qu'il devient conscient de cette cause, est à moitié guéri. Mais cette cause le plus souvent échappe à son souvenir ; on dirait qu'elle se dissimule dans l'ombre de la maladie ; c'est derrière cet abri que je la cherche, pour la ramener en plein jour [...] (p. 175)

Son rôle, expliquée-t-elle, est d'obtenir la confiance de Boris, pour qu'il accepte, progressivement, de se livrer. Sa méthode est suggestive et passe par des entretiens individuels, chaque matin, avec l'enfant. A Edouard qui lui demande si elle pense trouver la vérité, la doctoresse répond que, plus que la vérité, l'invention et l'imagination de l'enfant sont essentielles. Comme en poésie, l'intuition compte davantage que la rationalité :

Les mots nous trahissent. Boris, devant moi, rêve à voix haute. Il accepte tous les matins de demeurer, une heure durant, dans cet état de demi-sommeil où les images qui se proposent à nous échappent au contrôle de notre raison. Elles se groupent et s'associent, non plus selon la logique ordinaire, mais selon des affinités imprévues ; surtout, elles répondent à une mystérieuse exigence intérieure [...] (p. 177)

Madame Sophroniska décrit précisément la méthode analytique et l'in-vestigation scientifique mises à jour par Sigmund Freud. Dans les années 1920, Gide se passionne pour les découvertes freudiennes de l'inconscient, comme le montre David STEEL [1999].

Dix ans après Londres, l'avant-garde parisienne découvre la psychanalyse par son ambassadrice, Eugenia Sokolnicka, juive polonaise de quarante-cinq ans, qui vient de finir son analyse avec Sándor Ferenczi à Budapest. Etablie à Lausanne, en Suisse, elle entre en relation avec le milieu culturel français, qui introduit progressivement la psychanalyse dans la fiction et le roman. Breton et Aragon ont après 1916 accès aux travaux de Freud par d'autres canaux – Pierre Janet, notamment, ju pendant l'inter-nat en psychiatrie. En 1922, Breton va même visiter Freud à Vienne et publie un compte rendu dans *Littérature*...

Les personnages de Gide, à l'image de Bernard, cherchent à refonder le contrat social, et d'abord le contrat avec eux-mêmes. Bernard décide de se prescrire lui-même sa propre conduite, sur un plan moral. Il fait l'expé-rience cartésienne du doute méthodique, tel que l'expose *Le Discours de la méthode* (1637) comme seul fondement de la libre volonté :

Je voulais vous demander, Laura, dit Bernard : pensez-vous qu'il y ait rien, sur cette terre, qui ne puisse être mis en doute ?... C'est au point que je doute si l'on ne pourrait prendre le doute même comme point d'appui ; car enfin, lui du moins je pense, ne nous fera jamais défaut. Je puis douter de la réalité du tout, mais pas de la réalité de mon doute. (p. 192)

Du contrat moral au pacte social, il n'y a qu'un pas, franchi par Bernard : la mise en question radicale du modèle de la politique naturelle ouvre directement la voie d'une interrogation sur la démocratie. S'il est vrai que Gide peint des êtres en formation et ouverts à des influences diverses, il dresse, au final, un portrait philosophique de l'homme, en subordonnant la politique et en plaçant pour une vision réformatrice et progressiste de l'humanité. Ainsi Gide montre que la politique et la littérature sont inséparables.

L'écrivain, par l'intermédiaire de son porte-parole Edouard, met en question la notion de roman à thèse ; il attaque un genre littéraire fécond depuis le XIX^e siècle, celui du roman qui s'appuie sur une observation réaliste, pour faire œuvre de propagande et de démonstration. Il vise encore plus directement *Le Disciple* de Bourget et *Les Derniers* de Barres, romans soumis à la question esthétique à la réflexion idéologique pour ne produire qu'un texte artificiel et doctrinal. Ils font donc aussi partie des faux-monnayeurs :

À cause des maladroités qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ? En guise de romans d'idées, on ne nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèses. (p. 187)

Contre une littérature de faussaires, qui plie la création au devoir moral et social édicté par l'écrivain, Gide défend, en héritier du symbolisme, l'idéal d'une littérature qui trouve sa finalité en elle-même, qui continue d'être une œuvre d'art. Il ne prend pas plaisir à un message idéologique ou politique à ses lecteurs. Au contraire, il remet en cause les certitudes et engage chacun à réfléchir par lui-même. Si *Les faux-monnayeurs* est bien, finalement, un roman politique, il l'est par l'originalité d'une écriture qui ne renonce pas à sa singularité et demeure une œuvre d'art sur le rapport du mot au monde.

Les conversations entre Boris et Bronja, la fille âgée de quinze ans de la doctoresse, reviennent avec précision à la fois les troubles dont souffre Boris – le refoulement, l'hystérie, la peur du chatiment – et la cure pour le soigner : la verbalisation, la sublimation, le transfert. Le jeune garçon vit en permanence dans un monde imaginaire et fantasmatiste, par peur de la réalité : "Ma maman, elle, parle le français, l'anglais, le romain, le russe, le turc, le polonais, l'italoscope, l'espagnol, le permugnoi et le xixi-tou." Tout cela dit très vite, dans une sorte de fureur lyrique. Bronja se mit à rire. (p. 173)

La jeune fille est le véritable médecin, avoue sa mère, parce qu'elle sait communiquer avec lui. Les deux enfants partagent la même quête mystique d'absolu et de pureté, à travers leurs jeux et leurs conversations. Ensemble, ils parlent avec des anges et s'exaltent, à la lecture de l'Apocalypse (p. 206). Gide met aussi en avant le fétichisme de Boris qui porte toujours avec lui son "talisman", élément de superstition et de croyance qui le rassure, surtout après la mort de Bronja (p. 363). Ce talisman intervient pour combler un manque et pour rétablir l'unité entre la partie angélique et la partie démoniaque de son être, suite à la scission et au clivage du moi.

D'autres scènes du roman évoquent la cure analytique. Lorsque Lady Lillian Griffith raconte un traumatisme qui a perturbé son adolescence – elle avait alors dix-sept ans – et confie à son amant le récit du naufrage de la *Bourgogne*. Elle décrit avec horreur les mains coupées de ceux qui voulaient monter dans la barque (p. 67-69). Cette expérience violente a enduré le cœur de l'Américaine :

[...] j'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec la *Bourgogne*, qu'à un tas de sentiments délicats, désormais, je coupais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de faire sombrer mon cœur. (p. 69)

Neuf chapitres plus loin, c'est au tour de Vincent de se confier à Lady Griffith. La confession est plus complexe, dans la mesure où le jeune homme cherche confusément le sentiment ou le souvenir qui le traumatise, dans un échange qui s'apparente à un traitement analytique :

Dans ses lectures, Gide s'intéresse lui aussi très tôt à la psychanalyse. Il prend connaissance d'un article d'Eugenia Sokolnicka qui traite d'une névrose obsessionnelle infantile, publié en 1920 et en allemand dans une revue internationale de psychanalyse. Ce garçon de Minsk, traumatisé par des perceptions politiques dans sa famille, souffre également du complexe de castration et d'un fort sentiment de culpabilité. Ce cas impressionne fortement le romancier qui l'intègre sous les traits du jeune Boris La Pérouse. Dès sa traduction, au printemps 1921, il lit *L'Introduction à la psychanalyse* de Freud, et se sent de plain-pied avec les découvertes analytiques. Dans son *Journal*, il souligne cette grande proximité entre Freud et lui : "Freud. Le freudisme... Depuis dix ans, quinze ans, j'en fais sans le savoir." [4 février 1922, *Journal*, tome I, p. 1170-1171].

Dans une lettre du 26 avril 1922 à Dorothy Bussy, traductrice des *Faux-monnayeurs*, sœur du poète James Strachey (traducteur de Freud), Gide exprime son désir d'une préface de Freud à la traduction allemande de *Corydon*. Le *Journal* explique que ce qu'apporte principalement Freud, face aux interdits moraux d'un monde peu ouvert encore aux questions de sexualité, c'est "l'audace" (19 juin 1924). Même si Gide a pressenti Freud à sa façon, il n'en reste pas moins que le freudisme reste avant tout l'élaboration de la théorie de la cure ; une façon de conduire la démonstration dans l'exposé de la théorie, et une forme de décryptage du symbolique. L'importance de la sexualité, du rêve, de l'enfance et de la vie familiale dans la constitution du sujet, beaucoup d'écrivains l'ont anticipée, qu'on songe à Montaigne, Rousseau ou Gautier.

Les faux-monnayeurs n'est pas le premier roman français à parler de psychanalyse dans son roman *Némésis*. Mais Gide est le premier romancier à mettre en scène une cure analytique. L'écrivain joue sur la rivalité entre Edouard et la doctoresse pour soigner le malade. L'attritement entre le romancier et la psychanalyste se situe sur le terrain de la construction et de la déconstruction du langage. La pratique médicale et la création littéraire n'ont-elles pas le même objectif, travailler les mots et mettre à profit leur ambiguïté ?

Dans *Les faux-monnayeurs*, Gide transpose Eugenia Sokolnicka en Madame Sophroniska. De nombreux thèmes psychanalytiques sont mis en avant autour du cas Boris : la sexualité infantile, la perversion et la névrose, les rites obsessionnels, les préoccupations phobiques et l'angoisse. Au-delà du questionnement sur la santé mentale de l'enfant, et sur l'échec de sa guérison – Boris finit par se suicider –, le roman gidien questionne sans cesse les liens entre le monde imaginaire, le fantasme et l'illusion.

t-elle, dans le roman, le tragique de l'existence? À quelques pages de la fin, caractère tragique. Le vieux musicien est devenu solitaire, après la mort de son petit-fils. Au bord de la folie, il parle en mystique :

Mais je pense qu'il y a des choses que, pendant la vie, nous ne parvenons pas à entendre, des harmonies... parce que ce bruit les couvre. Oui, je pense que ce n'est qu'après la mort que nous pourrions entendre vraiment. (p. 377)

Les musiciens ont-ils la perception de ce qui nous reste invisible? La Pérouse, en tout cas, est un personnage fantomatique et lunaire.

Tout au long du roman (chapitres XIII et XVIII de la première partie; chapitres III, XV et XVIII de la troisième partie), Edouard rend régulière-ment visite à son ancien professeur de piano. Chaque rencontre est émue-ment et tragique. Dès le premier regard en direction de La Pérouse, lors de la cérémonie de mariage entre Laura Vedel et Félix Douviers, Edouard aperçoit le visage triste de son ami en train de jouer :

Le vieux La Pérouse à l'harmonium; son visage vieillit, plus beau, plus noble que jamais, mais son œil sans cette flamme admirable qui me communiquait sa ferveur, du temps de ses leçons de piano. Nos regards se sont croisés et j'ai senti, dans le sourire qu'il m'adres-sait, tant de tristesse [...] (p. 101)

Cette tristesse, synonyme d'une gloire d'antan désormais disparue, est renforcée par la situation du pianiste : lors des premières retrouvailles, Edouard apprend que La Pérouse souffre de ne plus savoir jouer Bach par cœur. Il a perdu la mémoire et a désormais besoin de lire les partitions. Plus grave encore, toutes les élèves ont pratiquement déserté son cours. Il ne lui en reste plus qu'une seule, qui prépare le Conservatoire. Mais elle ne paie pas les leçons de piano et La Pérouse lui donne cours gratuitement, ce que ne comprend pas Madame de La Pérouse, en colère contre son mari. Celle-ci prend ensuite les traits d'une "harpie" (p. 157). La Pérouse exprime l'amertume et le désarroi : "Madame de La Pérouse m'a roulé; mon fils m'a roulé; tout le monde m'a roulé; le Bon Dieu m'a roulé." (p. 120). Cette souffrance est renforcée par l'impossibilité pour La Pérouse de voir son petit-fils, Boris, élevé en Pologne. La mère de Boris, une ancienne élève russe du professeur, a fui avec le fils de La Pérouse sans que le vieux pianiste le sache. Dégénéré, humilié et traité, les larmes aux yeux, La Pérouse ne pense qu'à mettre fin à ses jours. Il lui reste un seul désir, voir et rencontrer son petit-fils Boris, qu'il n'a jamais vu :

"Ce petit c'est aujourd'hui ce que j'ai de plus cher au monde... et il n'en sait rien!"

de musicien (Auguste Gueroult, M^{lle} de Goecklin, M. Merriman, M. Schürfmacker et, en particulier Marc de la Nux, son professeur pendant quatre ans) et par la pratique du piano à quatre mains (v. Répères, La musique avant toute chose). Aux yeux de Gide, Marc de la Nux (1830-1914), qualifié de "maestro" dans *Si le grain ne meurt*, incarne l'idéal du professeur : "Quels progrès n'eussé-je point faits, si ma mère m'avait aussi-tôt confié au maître incomparable que fut pour moi, un peu plus tard (top tard, hélas!), M. de La Nux." [Souvenirs et voyages, p. 183]. Pour exprimer son admiration et reconnaître son importance décisive sur sa formation, Gide va jusqu'à comparer Marc de La Nux à Mallarmé :

Au cours des quatre années que je restai sous la direction de M. de La Nux, une grande intimité s'était établie entre nous. Même après qu'il eut cessé de m'instruire (à mon grand regret) [...], je continuai de le fréquenter assidûment. J'avais pour lui une sorte de vénération, d'affection respectueuse et craintive, semblable à celle que je ressens-tis un peu plus tard auprès de Mallarmé, et que je n'éprouvai jamais que pour eux deux. L'un comme l'autre réalisait à mes yeux, sous une de ses formes les plus rares, la sainteté.

[Souvenirs et voyages, *Ibid.*, p. 238]

En 1890, Gide est l'élève de La Nux depuis quatre ans, et s'intéresse peu à peu à la personnalité de son maître. Il devient son confident, exactement comme Edouard qui rend de fréquentes visites à La Pérouse. Cet homme tourmenté, essentiel à l'univers personnel et fictionnel de Gide, prend ainsi un rôle central dans *Les faux-monnayeurs*. Plus tard, Gide note le récit de ses visites et, en particulier, aux dates du 9 avril 1911, 2 novembre 1913 et 15 août 1914. De la vie au roman, on retrouve, mots pour mots, le passage des *Faux-monnayeurs* sur les relations conflictuelles entre Monsieur et Madame La Pérouse, et sur le suicide, dans le *Journal de Gide* :

De Launux. Cette dernière visite 9 avril 1911. Il m'a dit : "J'aime bien Mme de Launux; mais elle croit que je la déteste; nous n'avons jamais pu nous entendre." [...] Le pauvre homme, se sentant vieillir, avait depuis quatre ou cinq ans déjà résolu de se tuer à certaine date fixe de l'an passé.

[avril 1911, *Journal*, tome I, p. 673]

Dans le roman, la réflexion d'Edouard sur son vieux maître fait référence à une semblable incompréhension au sein du couple : "[...] voici deux être, attachés l'un à l'autre pour la vie, et qui se font abominablement souffrir" (p. 157). La Pérouse devient l'incarnation du mal de vivre, et des angoisses et tourments de Gide. À plusieurs reprises, Gide utilise La Pérouse pour exprimer son anxiété existentielle sur un fond musical. La musique signifie-

De grands sanglots entrecoupaient ses phrases. Il se souleva de sa chaise et se jeta, tomba presque, entre mes bras. J'aurais fait je ne sais quoi pour apporter un soulagement à sa détresse; mais que pouvais-je ? (p. 125)

Lorsqu'Edouard retrouve la trace du petit-fils de La Pérouse, il apprend par la doctoresse qui le père du jeune Boris est mort. Sa mère, quant à elle, vit de son art. Elle se produit en spectacle, mais dans des conditions très difficiles. Pourtant, c'est une artiste douée :

Depuis la mort du père, cette femme doit gagner sa vie. Elle n'était que pianiste et je dois dire : une exécutante incomparable; mais son jeu trop subtil ne pouvait plaire au gros public. Elle s'est décidée à chanter dans les concerts, dans les casinos, à monter sur les planches. Elle emmenait Boris dans sa loge; je crois que l'atmosphère fatigée du théâtre a beaucoup contribué à déséquilibrer cet enfant. (p. 175)

Dans le roman, le piano possède le mauvais rôle, il est signe de séparation et de douleur. La fonction sociale de la musique échoue à apporter reconfort moral et réminéscence à ceux qui la pratiquent. Mais, de manière plus profonde, la musique intervient comme élément constitutif et structurant du récit. Ne peut-on lire *Les faux-monnayeurs* comme une partition de musique ?

Comme le montre déjà en 1974 Karin Nodenhang Ciholas dans *Gide's art of the fugue : a thematic study of Les faux-monnayeurs*, le roman de Gide peut être lu comme une manifestation écrite de l'art de la fugue. Comme une fugue de Bach, faite de reprises et de retours, les thèmes des *Faux-monnayeurs* sont orchestrés par une continue reprise et par la rencontre de variations musicales. Les personnages, analogues aux motifs en musique, se croisent, se répondent, suivent des parallèles (Olivier et Bernard) ou des divergences (Edouard et Passavant). Le roman de Gide fait appel aux facultés auditives du lecteur, qui doit prêter l'oreille aux multiples perspectives tracées dans le récit. Comparer la littérature à une figure signifie installer un jeu complexe de correspondances et de sonorités entre les événements et les personnages. Edouard donne une définition de cette architecture musicale, au moment où il prépare son projet de roman et réfléchit à la connexion entre les différentes intrigues :

Il sera difficile, dans *Les faux-monnayeurs*, de faire admettre que celui qui jouera ici mon personnage ait pu, tout en restant en bonnes relations avec sa sœur, ne connaître point ses enfants [...]. Tout se tient et je sens, entre tous les faits que m'offre la vie, des dépendances si subtiles qu'il me semble toujours qu'on n'en saurait chan-ger un seul sans modifier tout l'ensemble. (p. 93)

Gide aurait pu être un professeur de piano. Il possède une ouïe fine et

exercée, une oreille réceptive et exigeante. Ses qualités et ressources musicales sont immédiatement mises à profit dans l'écriture des *Faux-monnayeurs*. En octobre et novembre 1924, l'écrivain se donne une double tâche : achever *Les faux-monnayeurs* et surmonter les difficultés des *Suites pour orgue* et de *L'Art de la fugue* de Bach qu'il interprète au piano. Pour Gide, ces deux objectifs ne font qu'un. L'écriture, pianistique ou romanesque, est identique. Sans cesse, il établit des correspondances entre les deux exercices :

Il en est de mes *Faux-monnayeurs* comme de l'étude du piano : ce n'est pas toujours en s'obsédant sur une difficulté et en s'y accrochant, qu'on en triomphe; mais bien parfois en travaillant celle d'à côté. Certains êtres et certaines choses demandent à être abordés de biais. [26 octobre 1924, *Journal*, tome I, p. 1259]

"Aborder de biais" relève à la fois de la technique d'écriture et de la sensibilité d'écoute. Gide souhaite rester du côté de l'amateur, même si ses qualités de piano sont saluées et reconnues. C'est la même chose pour l'écriture de son roman. Faut-il viser la maîtrise absolue de son sujet, ou, parfois, le laisser se développer par lui-même, de "biais"? Gide privilégie l'écart et la distance :

Retour à Paris. Pour *Les faux-monnayeurs* :
Il y a ce que l'on sait et il y a ce que l'on ignore. Entre deux, ce que l'on suppose. J'admire certains romanciers qui jamais ne se reconnaissent à court. Pour moi, plutôt que d'inventer, je préfère avouer : je ne sais pas. [11 novembre 1924, *Journal*, tome I, p. 1265]

Cette posture permet à Gide d'être sensible et attentif à certains aspects de sa composition, non seulement à la voix de ses personnages, mais également au ton et à la tonalité. L'oreille prime. Edouard formule ici cette préoccupation gidienne : "il est difficile de retrouver la justesse de ton d'un dialogue." (p. 107). *Le Journal des faux-monnayeurs* s'ouvre sur une référence musicale à la tonalité :

Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'alle-gro. Je crois qu'il y a matière à deux livres et je commence ce carnet pour tâcher d'en dé mêler les éléments de tonalité trop différente.

La présence de motifs musicaux dans la fiction de Gide s'illustre surtout par l'adaptation, dans une forme discursive, le roman, de structures et de symboles issus de l'art musical, la fugue. La musique élabore la

matière romanesque à titre de structure formelle et d'espace sémiotique. Elle est perçue comme élément abstrait, évanescent et fuyant. Pour l'auteur, cet élément relève du domaine de l'écriture. Comme l'explique Pamela GENOVA :

Au sein du corpus fictif et critique de Gide, en commençant par les écrits de l'époque symboliste et même dans le roman expérimental, la musique se révèle fort souvent comme un signe fuyant mais essentiel qui fait appel à un autre registre de signification, à une autre sphère d'implication et de suggestion.

[2001, p. 461]

D'ordre métaphysique et spirituel, l'art sonore ouvre l'imaginaire à une nouvelle sphère et permet à l'esprit d'atteindre l'au-delà. Dans *Les faux-monnayeurs*, la pensée de La Pérouse est tournée vers l'intensité d'un autre monde, celui qui se situe après la mort; celui que la musique permet d'atteindre. C'est le cœur de la discussion entre Edouard et La Pérouse sur l'harmonie.

Au chapitre XVIII, Edouard et La Pérouse terminent leur échange dans le roman par une joute sur trois plans, esthétique, théologique et moral. Le débat s'engage rapidement sur le terrain musical. Les deux amis expriment leur désaccord sur l'entrée des trombones dans une symphonie de Beethoven : La Pérouse détecte ce morceau, tellement l'émotion le submerge, comme si la musique discordante et émoive était la marque du mal et du péché. Pour le vieux professeur, le pouvoir affectif est si grand que le domaine musical se prolonge en affects [WALD LASOWSKI, 2012]. Edouard défend l'équilibre entre dissonance et harmonie. Il ne comprend pas que son maître puisse réduire la musique à une pure abstraction :

"Vous ne prétendez pas pourtant restreindre la musique à la seule expression de la sérénité ? Dans ce cas, un seul accord suffirait : un accord parfait continu." Dans ce cas, un seul accord parfait continu... Mais tout notre univers est en proie à la discordance", a-t-il ajouté tristement. (p. 163)

Dans *Les faux-monnayeurs*, le principal débat sur la musique porte sur l'opposition entre, d'un côté, la vision d'un monde pur et abstrait et, de l'autre côté, un monde de passions et de sentiments. Après l'échange de points de vue entre Edouard et La Pérouse, le débat se poursuit quelques pages pour loin. La polémique a lieu entre Edouard et Madame Sophroniska, à Saas-Fée. Devant ses amis, Edouard défend la conception de l'art comme expression des contradictions humaines les plus profondes.

Comme modèle de cette réalisation, il choisit l'exemple de Bach : "Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue" (p. 187). À la suite de l'exposition de ce projet, à savoir transposer à la littérature ce que la musique réalise dans son domaine, Madame Sophroniska répond à Edouard que l'exemple musical qu'il choisit n'est pas le bon : au contraire de peindre les sentiments, Bach, dans son morceau, aboutit à un art abstrait, mathématique et astronomique. Cette abstraction est réservée aux initiés et aux savants. La réponse d'Edouard est une défense de la musique passionnée et effusive :

Edouard protestait aussitôt, qu'il trouvait ce temple admirable, qu'il y voyait l'aboutissement et le sommet de toute la carrière de Bach. (p. 187-188)

La musique représente donc un espace artistique qui contient la promesse de l'authenticité et de la plénitude. Comment trouver l'accord parfait continu" (p. 163) que l'auteur dépeint dans *Les faux-monnayeurs* ? Le roman peut-il atteindre "l'essence même de l'être" (p. 125) ? "La pureté seule m'importe" (p. 78), note pourtant Edouard dans son journal, résumant en ce mot la quête d'un sens, d'une unité personnelle et d'une harmonie ultime.

Gide cherche dans l'art et la littérature une dimension musicale, à la fois fuyante, inaccessible et métaphysique. Il la poursuit dans sa vie et dans son écriture. Tout le roman qu'il compose est traversé par cette tension entre l'harmonie et la discordance, la relation entre ce qui somme faux et ce qui somme vrai. Le personnage de Bernard est à l'image de cette quête laquelle on recherche l'authenticité, contre l'artificialité des faux-monnayeurs :

Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... (p. 197-198)

Atteindre une vie authentique, vraie, est aussi complexe que saisir la mythique et inaccessible musique des sphères. Même si elle a une fonction médiatrice entre l'art et la vie, la musique est un art dissolvant et tragique. La plénitude absolue est un exercice difficile, pour l'individu qui souhaite y consacrer sa vie et son énergie. Elaine CANCALON a exprimé cet absolu gdien :

La musique, comme d'autres catégories sémantiques (la nature, l'art plastique) restera sous rature, éternellement flottante. Elle est constamment en fonction, jamais pleine de sens.

[1996, p. 14]

partie verra la manifestation de l'ange qui accompagnera Bernard, puis la lutte de ce dernier avec l'ange, figure opposée au démon dans le roman. Affronter l'ange permet de remporter la victoire du destin, alors que certains des autres jeunes gens se perdent. L'ange, messager de Dieu, vient ainsi mettre Bernard à l'épreuve :

"Le temps est venu de faire tes comptes."

Bernard tourna la tête. L'ange était de nouveau près de lui.

"Il va falloir se décider, disait-il. Tu n'as vécu qu'à l'aventure. Laisseras-tu disposer de toi le hasard ? Tu veux servir à quelque

chose. Il importe de savoir à quoi."

"Enseigne-moi ; guide-moi", dit Bernard. (p. 333)

Plusieurs options s'ouvrent alors à Bernard, symboliquement figurées : se consacrer à Dieu – il entre dans l'église de la Sorbonne ; se tourner vers l'engagement politique – il assiste à un rassemblement partisan ; prendre conscience de la misère sociale – il traverse les quartiers populaires. Dans *La Genèse*, Jacob, héritier de la promesse de Dieu, mais usurpateur de la bénédiction de son père Isaac, affronte l'ange avant de retrouver son frère Esau et d'accueillir le destin du peuple d'Israël. Bernard surmonte l'épreuve et réintègre son nom, qui fait dès lors figure de destinée, étant donné la charge sémantique du nom Profitendieu.

Face à l'ange se trouve le démon, qui lui oppose sa force d'ouverture, l'appel de l'inconnu, de la transgression, de l'ailleurs. Dans l'œuvre de Gide, il signifie la tentation, la curiosité, la séduction, le désir. Le démon n'est pas seulement une figure héritée de la Bible, mais avant tout une instance littéraire, venue de Lesage et de Blake. C'est aussi le démon socratique, le malin baudelaire, le diable de Dostoiévski. Il accompagne, dans l'œuvre de Gide, la puissance d'ouverture et d'aventure contre les éléments d'emprisonnement et de répression. Le démon incarne la puissance vitale et pulsionnelle, l'attrait de la jeunesse pour l'aventure et l'action, le risque et le désir.

Dans *Les faux-monnayeurs*, le diable est une instance polysémique, éthique et esthétique, ce qui fait écho au sens étymologique du diable : celui qui est double. Principe de scission, principe de contradiction, le diable est le mal qui inclut le bien, la causalité qui se lie à l'inconséquence, le songe et la raison. Le diable est le principe actif de la création, sa part obscure et inconsciente. Le démon est aussi le *daimon*, au sens grec, petit dieu personnel, âme et foyer d'énergie. Gide joue sans doute des deux sens possibles du mot, grec et biblique. Le démon est présent tout au long du livre : dès la première page, Bernard est poussé vers l'aventure par la voix de son démon, un démon intime qui le jette dans l'action :

Comment situer l'analogie entre le roman et la musique ? Partagent-ils la même sensation de flottement, le même sens ouvert et indéfinissable ? *L'Art de la fugue* est le symbole des *Faux-monnayeurs*. Lorsqu'il interprète cette pièce de Bach au piano, Gide est traversé, à quelques jours d'intervalle, par des impressions contraires et des sentiments opposés. Deux extraits le montrent. Ce que Gide ressent le 1^{er} décembre 1921 en jouant *L'Art de la fugue* devient l'inverse exact six jours plus tard :

Quel calme ! Quel dédain de la chair ! Quelle paix ! [...] Non, l'on ne sent plus la ni sérénité ni beauté, mais tourment d'esprit.

[1^{er} et 7 décembre 1921, *Journal*, tome I, p. 1142-1143]

Pour Gide, le roman doit atteindre ce que la musique réussit à faire : non seulement offrir une palette de sentiments mais aussi rendre possible la coexistence d'émotions contraires, l'harmonie et la dissonance. Dans la musique, la pureté et la volupté, le corps et l'esprit se heurtent sans cesse, et se répondent, comme deux antithèses inséparables, mais sans thèse fédératrice.

La religion et le personnage de Boris

Aux personnages réalistes et humains, Gide ajoute deux personnages fantastiques et divins : l'ange et le démon. Si le premier n'intervient véritablement qu'au chapitre XIII de la troisième partie, le démon, au contraire, est présent tout au long du récit. La présence de l'ange et du démon donne aux *Faux-monnayeurs* un aspect spirituel, onirique et mystérieux. Gide entend donner le sentiment d'inquiétude, parce que le réel a sa part d'ombre. Il le confirme dans son *Journal*, le 20 décembre 1924, en pleine rédaction des *Faux-monnayeurs* : "Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique." [tome I, p. 1269].

Comme référence culturelle, l'épisode biblique de la lutte de Jacob avec l'ange développe le thème de l'élection et constitue un récit initiatique, proche du modèle du conte merveilleux (selon Propp) et fidèle au schéma actantiel de Greimas. Dans *Les faux-monnayeurs*, l'épisode fantastique de la lutte de Bernard avec l'ange marque la fin de l'apprentissage du héros. Sorti vainqueur de cette dernière épreuve, il passe de l'adolescence à l'âge adulte, et termine son parcours initiatique : il retrouve son père, parce qu'il a atteint l'autonomie suffisante pour s'assumer pleinement comme individu.

Il faut rapprocher ici les deux chapitres XIII du roman, construits en miroir : celui de la première partie constitue la première plongée dans l'univers ténébreux de La Pérouse entraîné par son démon. Celui de la troisième

l'existence. Vincent devient ainsi, par sa résistance même, le personnage

qui a le plus d'affinités démoniaques :

Vincent se laisse lentement pénétrer par l'esprit diabolique. Il se croit devenu le diable ; et c'est quand tout lui réussit le plus qu'il se sent le plus perdu [...]. Il sent vraiment qu'avec Satan il a partie liée. Il sent qu'il appartient d'autant plus à Satan, qu'il ne parvient pas à croire à l'existence réelle du Malin [...]. Il finit par croire à l'existence de Satan *comme à la sienne*, c'est-à-dire qu'il finit par croire qu'il est Satan.

[*Journal des faux-monnayeurs*, p. 70-71]

La dimension mythique et surnaturelle est essentielle au récit gildien : "Il y a lieu d'apporter, dès le premier chapitre, un élément fantastique et surnaturel, qui autorises par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités." [*Journal des faux-monnayeurs*, p. 78]. Au-delà de cette dimension biblique, la religion comme pouvoir moral et institutionnel occupe une place dans *Les faux-monnayeurs*. "Je ne suis décidément pas un mystique" (p. 206) affirme Édouard. Par cette remarque, il rejette, au nom de la raison, la superstition et le fanatisme religieux. Mais le mysticisme n'est pas seulement superstition ; il peut apparaître comme une tentation noble sous certains angles, une aspiration à la spiritualité, dans les passages sur la musique et le détachement de La Pérouse. Une centaine de pages plus loin, Édouard complète sa réflexion par un débat théologique et mystique sur le mystère de l'incarnation. L'écrivain commente le dualisme entre l'âme et le corps, la distinction entre l'esprit et la matière. Et il conclut : "J'appelle l'yrisme l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre par Dieu" (p. 304).

De manière générale, tout au long de sa vie, Gide, élevé dans la tradition protestante, insiste sur la dualité de l'homme, sur la division entre le ciel et l'enter. Même s'il reconnaît la profondeur et l'épaisseur de l'âme humaine, et le besoin naturel de spiritualité (v. Problématiques, Cinq thèmes, La musique et le personnage de Monsieur de La Pérouse), il condamne de plus en plus la religion en tant qu'institution humaine : il dénonce les contraintes et l'aliénation, rejette les règles qui asservissent et oppriment l'humanité. Au nom de la liberté individuelle et de l'esprit critique, Gide est un opposant direct du fanatisme : pour l'écrivain, la croyance religieuse induit le fanatisme presque par essence, elle installe dans une posture d'adhésion qui est déjà de l'ordre de l'abdication de l'esprit critique. Dans *Les faux-monnayeurs*, Édouard est le porte-parole de Gide au moment où le personnage écrit dans son journal un réquisitoire rationaliste, voltairien et engagé contre le fanatisme :

Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachelot ; il n'avait plus devant lui que trois semaines. La famille

respectait sa solitude ; le démon pas. (p. 13)

Dans le cas de Bernard, le démon a un rôle positif et bénéfique. Il conduit le récit en menant Bernard vers la découverte de la vérité sur sa naissance, peut-être en vue de le tenter selon ses propres plans. Dans la citation suivante, "il ne permettra pas qu'il se perde", peut laisser entendre qu'il a d'autres vus sur Bernard, un plan plus complexe. Il joue même, pour le jeune homme, un rôle d'ange gardien, et intervient pour l'aider, lorsqu'il n'a plus d'argent et désespère de réussir sa fugue :

"Que faire ? [...] Le moindre manque d'assurance allait donner l'éveil ; et aussi le manque d'argent. Mais le démon ne permettra pas qu'il se perde ; il glisse sous les doigts amateurs de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous [...] (p. 86)

En revanche, le démon a le rôle contraire pour Vincent Molinier : le frère d'Olivier est progressivement entraîné vers la spirale infernale : le vice du jeu, la séduction qui le pousse à quitter Laura Vedel pour Lillian Griffith et la mort dans une région lointaine.

Vincent fit quelques pas sur le quai, traversa la Seine [...] revint vers la demeure de Lillian. Laissons-le, tandis que le diable amuse le regard glisser sans bruit la petite clef dans la serrure... (p. 60)

En parallèle avec la scène finale du combat avec l'ange, Gide décrit la stratégie retorse du diable. Alors que vaincre l'ange est signe d'ascension, pour Bernard, perdre face au malin conduit Vincent à la déchéance. Le démon prend peu à peu possession de son être :

La culture positive de Vincent le retenait de croire au surnaturel ; ce qui donnait au démon de grands avantages. Le démon n'attaquait pas Vincent de front ; il s'en prenait à lui d'une manière retorse et furtive. Une de ses habiletés consiste à nous ballier pour trompher nos défaites. (p. 142)

Dans *Les faux-monnayeurs*, le malin génie s'amuse à tromper les personnages. Il intervient et observe le spectacle du monde : il en jouit. L'ange, au contraire, permet au jeune héros de surmonter l'ultime étape de son accomplissement individuel. Cette double présence, de l'ange et du démon, est essentielle aux yeux de Gide, qui tient beaucoup à intégrer le surnaturel dans sa représentation de la vie et de la réalité. Dans *Le Journal des faux-monnayeurs*, Gide évoque "le traité de la non-existence du diable" [p. 34] et ajoute que nier le diable, c'est lui donner

À mesure qu'une âme s'enfoncé dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité [...]. L'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui lui est entouré, et sur eux-mêmes. Pour moi qui n'ai rien tant à cœur que d'y voir clair, je reste ahuri devant l'épouseur de mensonge où peut se complaire un dévot. (p. 110)

Après cette attaque contre le fanatisme, ici le renoncement à la lucidité, le roman poursuit sa remise en cause de la religion sur le mode de la satire : la pension Azais-Vedel est particulièrement visée. L'auteur dénonce le caractère étouffant et aveuglant du lieu du drame final. À cause de la moralité religieuse, l'air y est irrespirable, et empesté le carcan religieux et familial. La narration des *Faux-monnayeurs* prend donc un tour résolument critique à l'égard de la religion, et du protestantisme en particulier. Dans le roman, Gide met en évidence les ravages d'une religion qui délire des préceptes, érigée en pouvoir. Dans *Le Journal des faux-monnayeurs*, l'écrit, contre la religion :

C'est par haine contre cette religion, cette morale qui opprime toute sa jeunesse, par haine contre ce rigorisme dont lui-même n'a jamais pu s'affranchir, que Z travaille à déboucher et pervertir les enfants du pasteur.

[*Le Journal des faux-monnayeurs*, p. 23]

Au-delà du règlement de compte contre la tyrannie de la religion, Gide montre aussi la fragilité dans laquelle les tourments spirituels plongent l'être humain, prisonnier de l'illusion, de la croyance et de la quête d'une consolation dans la foi ou la religion. Dans ce sens, Gide peint deux personnages mystiques et tourmentés, appartenant à la même famille, le grand-père et le petit-fils : Monsieur La Pérouse et Boris. La Pérouse, le vieux professeur de piano, se réfugie dans la religion. Seul, abandonné de tous, y compris de sa famille, sa femme, son fils et son petit-fils, il est le représentant du conservatisme moral et de la tradition. Lors d'une discussion avec Édouard, il se plaint de ne pas trouver de spiritualité en Bernard, qui l'aide à surveiller l'étude à la pension. Son discours révèle l'étendue de ses illusions :

Il m'a avoué qu'il n'avait pas la foi ; mais il m'a dit cela sur un ton qui m'a donné bon espoir. Je lui ai répondu que j'espérais trouver en lui toutes les qualités qu'il fallait pour former un brave petit soldat du Christ, et qu'il devait se préoccuper de songer à faire valoir les talents que Dieu lui avait confiés. (p. 232)

L'évolution du personnage de La Pérouse le conduit à renforcer sa superstition. Il répète à Édouard qu'il est le jouet de Dieu : "il se moquait de moi, comme toujours" (p. 242) ; "Dieu s'amuse" (p. 244). À la mort de

son petit-fils, le chagrin et la souffrance plongent le vieil homme dans un désespoir mystique. Il s'abandonne à la folie dans laquelle son esprit se complait et se perd : "Non ! Non ! s'écriait-il confusément ; le diable et le Bon Dieu ne font qu'un ; ils s'entendent." (p. 377). Le drame mystique de La Pérouse se révèle avec la mort de Boris. Son petit-fils est à la fois fragile – et inquietant. Enigmatique et étrange, il est plongé dans une attitude mystique et spirituelle, des son plus jeune âge, voué à des talismans, des formules secrètes et des grimoires magiques. N'est-il pas un personnage ensorcelé, un petit diabolin ? Il a un talisman qui le protège, et que ses petits camarades veulent lui dérober. Boris est-il un possédé ? Sa névrose et ses obsessions sont présentes comme un envoltement :

[Boris] s'est lié avec un camarade de classe, un certain Baptiste Kraft, d'un ou deux ans plus âgé que lui, qui l'a initié à des pratiques clandestines, que ces enfants naïvement émerveillés, croyaient être "de la magie". (p. 202)

L'univers de Boris est haïté par le diable et la sorcellerie. C'est la dimension proprement fantastique du roman, qui s'impose lorsque les événements sont vus à travers l'état d'esprit perturbé du jeune Boris :

Boris rentra dans l'étude comme on plongerait en enfer [...]. Boris ne put le soupçonner, ni comprendre comment le talisman se trouvait là ; il paraissait tombé du ciel, ou plutôt surgit de l'enfer [...]. Il jurait jusqu'à son soir contre une sollicitation ténébreuse, puis, comme plus rien ne le soutenait dans sa lutte, sitôt retiré dans sa chambre, il sombra. (p. 364-366)

L'école, lieu du savoir et de l'apprentissage, devient non seulement le cadre d'un drame terrible, le suicide de l'enfant, mais aussi un lieu ensorcelé, où l'irrationnel parasite la raison, où le diable envole les jeunes écoliers. Ce qui se joue est de l'ordre de la profanation du temple du savoir par les diables et les démons.

Le suicide de Boris La Pérouse fait écho au suicide d'un camarade de Gide, Emile Ambresin, en 1891. Peu de temps avant la tragédie, Gide et Emile Ambresin eurent une discussion au cours de laquelle Gide fit l'apologie du suicide. Pris de remords et haïté par la culpabilité, le romancier fait de cet épisode personnel un élément clef des *Faux-monnayeurs*. Mais dans le récit, le suicide s'inscrit dans une réflexion profonde sur la société : la pensée négative du sexe apparaît pour Boris comme la contre-partie d'une aspiration mystique et religieuse. Si Boris se suicide, ce n'est ni la faute d'Olivier, qui repousse Armand, ni la faute de Bernard, qui fait l'éloge du suicide, c'est celle des interdits religieux qui font de la sexualité une monstruosité.

Pour la littérature de la fin du XIX^e siècle, la fausse monnaie est la métaphore de l'inauthenticité : Baudelaire, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam l'utilisent déjà. Par exemple, Mallarmé oppose le monde du poète, l'univers de l'absolu, du rêve et du chant, au monde numérique et utilitaire. Chez Gide, la notion économique de fausse monnaie est centrale : elle désigne tout ce qui travestit et détruit la sincérité. Vous avez un culte à l'authenticité, il montre les méfaits dans *Les faux-monnayeurs* d'un monde perverti par les mécanismes du mensonge, de l'inauthenticité, de l'insincérité, de la médiocrité et de la tromperie, d'où procèdent des échanges faussés, depuis les individus jusqu'aux institutions sociales, des enfants, qui jouent aux mauvais garnements et font semblant, jusqu'aux adultes, qui rendent la perversion et l'hyppocrisie officielles et légales.

Le monde du mensonge est paradoxalement incarné par les deux pères, magistrats et hommes de loi : Oscar Molinier, juge et président de chambre, et incompétents, ont en charge l'affaire de jeunes délinquants, issus de bonne famille, qui pourrait éclater en scandale, et partagent un sens large et relatif de la justice :

«Voysons, mon ami ; nous savons vous et moi ce que devrait être la justice, et ce qu'elle est. Nous faisons pour le mieux, c'est entendu ; mais, si bien que nous faisons, nous ne parvenons à rien que d'approximatif. (p. 20)

Dans le roman, l'affaire n'avance pas, du moins d'un point de vue juridique et policier. La loi ici précède contredire la morale pour sauver les apparences de respectabilité bourgeoise. Peu à peu, la nature du trafic se précise. Edouard apprend, lors d'un déjeuner avec Oscar Molinier, qu'il s'agit «d'une véritable entreprise de prostitution» (p. 228) et, lors d'une discussion avec Albertic Profitendieu, qu'il s'agit d'un trafic de fausses pièces :

«Depuis quelques temps, des pièces de fausse monnaie circulent. J'en suis averti. Je n'ai pas encore réussi à découvrir leur provenance. Mais je sais que le jeune Georges – tout naïvement, je veux le croire – est un de ceux qui s'en servent et les mettent en circulation. Ils sont quelques-uns, de l'âge de votre neveu, qui se prêtent à ce honteux trafic. (p. 326)

Au-delà du cas singulier des deux hommes, l'ensemble de l'univers du roman peut se lire comme une transaction économique. Les comportements des personnages sont tous liés aux valeurs marchandes ou financières. Si l'argent est un thème très présent dans *Les faux-monnayeurs*, il y a une grande variété de termes qui s'y rattachent : le prêt, le jeu, la dépense, le vol, la contrepartie des billets, le gain, la dot, le titre de rente, la dette, le salaire,

la créance. Tous les «héros», du diable jusqu'aux écrivains, participent à ce monde, où littérature et économie sont intrinsèquement mêlés.

Dans ce monde, où le vrai et le faux s'échangent sans cesse, où l'argent est un élément central et responsable des postures inauthentiques, le personnage le plus riche est Robert de Passavant. L'écrivain, mondain et manipulateur, possède une immense fortune. Alors que son père vient de mourir et qu'il porte le deuil, il ne semble guère se soucier de cette perte, laissant son jeune frère Goutran et leur vieille Stéphanie près de la dénouille mortuaire :

— Ah ! J'oubiais de vous dire : il est mort [...] (p. 47)

Robert de Passavant est plus préoccupé par les affaires de jeu. Il souhaite prendre Vincent Molinier dans ses filets et lui proposer un marché : récupérer facilement la somme d'argent perdue au salon de jeu, tripot mondain tenu par Pierre de Broutilte, dit Pedro. Robert de Passavant propose à Vincent de se racheter :

[...] je veux, oui, absolument, mettre à votre disposition une somme équivalente à celle que vous avez perdue. C'était cinq mille francs, n'est-ce pas ? et que vous allez risquer de nouveau. Cette somme, encore une fois, je considère que c'est moi qui vous l'ai fait perdre, que je vous la dois ; vous n'avez pas à m'en remercier. Vous me la rendrez si vous gagnez. Sinon, tant pis ! nous serons quittes. (p. 47)

Dernière les amabilités trompeuses, Passavant, aidé de Lilian Gritfinch, espère influencer et tenter Vincent Molinier. Son stratagème est identique, sur le plan financier et sur le plan littéraire. C'est un homme de pouvoir, qui utilise les autres, pour construire un empire qui repose sur les apparences et les illusions. La littérature est pour lui aussi artificielle que la fausse monnaie. Mais que signifient les fausses pièces de monnaie ? Quelle place occupent-elles dans le roman de Gide ?

«*La fausse monnaie*» est le titre d'un séminaire de Derrida, donné en 1977-1978 à l'École normale supérieure, et consacré au rapport entre le temps, élément de l'invisibilité, et l'économie, associant la loi de distribution et la loi de partage. Dans ce livre, Derrida commente en profondeur un bref récit de Baudelaire, *La Fausse Monnaie*. Il retrouve des problématiques économiques voisines de celles de Gide :

«La fausse monnaie nous oblige à nous demander ce qu'il en est et s'il y a de la monnaie, de la vraie, de la fausse, de la fausse vraie et de la vraiment fausse. [DERRIDA, 1991a, p. 128]

Puis loin, Derrida analyse, côte à côte, les deux auteurs qui trônent dans la bibliothèque de son adolescence, Baudelaire et Gide (v. Repères, La postérité critique, Jacques Derrida, «J'ai lu tout Gide»).

Ce sont donc l'or, la langue et le père, c'est-à-dire les *équivalents généraux* qui sont suspectés en même temps – le faux-monnayage devenant la métaphore centrale de la crise historique d'une certaine modalité de la forme-valeur. Les valeurs non seulement économiques, mais sémanthiques, éthiques, religieuses, juridiques sont affectées par la suspicion.

En quoi le faux-monnayage peut-il devenir l'expression de la crise du genre romanesque? L'inflation poétique, la banqueroute du réalisme, le récit comme monnaie de singe, la démonétisation des mots... Ce questionnement critique est au cœur du roman :

La discussion entre Bernard et Edouard se poursuit sur la fausse monnaie, avec l'exemple d'une fausse pièce d'or de dix francs. Pour susciter la curiosité d'Edouard, Bernard exhibe fièrement de la fausse monnaie, jetant la pièce sur la table, sous les yeux de son ami : "Si j'écrivais *Les Faux-Monnayeurs*, je commencerais par présenter la pièce fausse, cette petite pièce dont vous parliez à l'instant..." (p. 189). S'engage alors une conversation financière et littéraire. La pièce vaut toujours dix francs, tant qu'on ne la reconnaît pas comme fausse, alors qu'en réalité elle ne vaut que deux sous. Quelle différence, entre vraie et fausse monnaie? On jurerait qu'elle est en or, précise Bernard. Si la fausse pièce a l'éclat et le son d'une vraie, elle n'en a pas tout à fait le poids. Si la fausse ressemble à une vraie, c'est parce que son revêtement est en or. Mais, en réalité, elle est en cristal et à l'usage, au frotement et à l'échange, la fausse pièce va s'abîmer, devenir transparente, et révélera son identité.

La fausse monnaie contient non seulement le projet de roman d'Edouard, mais aussi son attitude : pourquoi conserve-t-il le secret du titre de son futur livre? Coquetterie de romancier ou mystère alléchant du thème du faussaire? Edouard refuse d'avouer à ses amis que plus le projet de son roman avance, plus les personnages disparaissent, au profit d'entités abstraites et de symboles monétaires. Le silence d'Edouard – son désir de cacher la vérité sur le sens du titre de son roman –, est rompu par le narrateur qui signale tout de suite le sens véritable de la fausse monnaie : comme Derrida le montre à propos de Baudelaire, la fausse monnaie n'est pas une fausse valeur économique mais une fausse valeur littéraire. L'écrivain Robert de Passavant est le véritable faussaire des *Faux-monnayeurs*.

À vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Edouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs ; et singulièrement au vicomte de Passavant. Mais l'attribution s'était bientôt considérablement élargie [...]. Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissaient son livre [...], où elles usurpaient la place des personnages. (p. 188)

[Goux, 1984, p. 21]

"Tenez, dites-le-leur, Bernard. — Vous permettez?... *Les faux-monnayeurs*, dit Bernard. Mais maintenant, à votre tour, dites-nous : ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? — Eh bien ! Je n'en sais rien", dit Edouard [...].

Pour Jean-Joseph Goux, *Les faux-monnayeurs* de Gide est une œuvre exemplaire, qui ouvre la question du fondement des valeurs et du sens, en établissant une réflexion sur le langage et la monnaie : la crise de l'or est inséparable de la crise de la langue ; la faillite de la mesure monétaire fait écho à la faillite du genre romanesque. Cette réflexion est au cœur du projet romanesque du personnage d'Edouard, qui révèle prudemment le titre de son livre, dans le roman de Gide :

Quelle sens donner à cette référence de la monnaie, définie comme signe monétaire, dans une œuvre littéraire? Qu'est-ce que le crédit en littérature, de Montaigne à Gide? Peut-on raconter l'histoire de l'argent? En quoi cette histoire participe-t-elle de la littérature? Cette réflexion de Derrida est au cœur de son débat avec Jean-Joseph Goux en novembre 2001, à propos du livre de ce dernier, *Les Monnayeurs du langage*, consacré en 1984 à la lecture économique des *Faux-monnayeurs*.

Il aurait fallu étudier ici *Les faux-monnayeurs* du point de vue de la structure avec l'histoire de la fausse monnaie [...]. Par bien des traits structurelle (littéraire, narrative, etc.) et du rapport de cette appartenance à une époque précise dans cette histoire de la monnaie, [ibid., p. 141-142]

DERKADA évoque l'influence d'Eugenia Sokolnicka. Derrida pose ensuite une hypothèse théorique sur le roman de Gide et conclut sur le rapport entre Baudelaire et Gide :

Peut-être un jour, suivre certains travaux [...], telles histoires de Faux-Monnayeurs dans l'ombre d'une généalogie familiale ; les spectres de ces faussaires seraient revenus le [Freud] hanter selon bien des modes, lysant – par exemple l'auteur des *Faux-monnayeurs*, Gide, qui fut, dit-on, en analyse chez une analysée de Freud, Eugenia Sokolnicka. [1991a, p. 140-141]

DERKADA évoque l'influence d'Eugenia Sokolnicka. Derrida pose ensuite une hypothèse théorique sur le roman de Gide et conclut sur le rapport entre Baudelaire et Gide :

Peut-être un jour, suivre certains travaux [...], telles histoires de Faux-Monnayeurs dans l'ombre d'une généalogie familiale ; les spectres de ces faussaires seraient revenus le [Freud] hanter selon bien des modes, lysant – par exemple l'auteur des *Faux-monnayeurs*, Gide, qui fut, dit-on, en analyse chez une analysée de Freud, Eugenia Sokolnicka. [1991a, p. 140-141]

faux-monnayages sujets et linguistiques, affectifs et patrimoniaux, éthiques et politiques. Le desaveu de filiation, l'identification métaphorique de Bernard à une pièce de monnaie et la rupture du fondement du signe. Face aux valeurs dominantes (sociales, culturelles, familiales), le chiasme fausse/authenticité amène une rupture, inverse la logique conventionnelle.

Contre les faux-monnayeurs du roman, Bernard, fils non légitime et non naturel, se définit devant Laura comme celui qui, par ses actes, crée sa propre valeur :

Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est. (p. 197-198)

Cette transmutation giddienne des valeurs est pleinement une référence nietzschéenne. Dans une rencontre qui a eu lieu lors d'un colloque en novembre 2001, Jacques Derrida et Jean-Joseph Goux dialoguent sur la monnaie comme valeur ou simulacre, en parallèle d'un débat sur la destruction comme une pensée du signe et du langage. L'inconvertibilité post-moderne de l'or et de l'argent signifie-t-elle la disparition de tout signe, de tout référent dans le discours ? Derrida résume ici la perspective interprétative des *Monnayeurs du langage* selon sa propre lecture :

Goux se référant à l'oncle d'André Gide, l'économiste Charles Gide, désignait ce moment d'inconvertibilité, cette fois, non seulement pour rendre compte dans la même logique isomorphique des théories du langage, mais même de la littérature.

[DERRIDA et GOUX, 2004, p. 208]

Depuis Montaigne et Rousseau, jusqu'à Freud, Gide et Derrida, l'association entre "franc mensonge" et "fausse monnaie" est significative et constante. Entre philosophie et littérature s'engage une longue méditation sur le mensonge et la fiction : peut-on penser les formes du mensonge (l'impossible, le mythe, la calomnie) en lien avec les formes de la fiction, la fable, le mythe, la littérature ? Comment créer des discours inventifs et concevoir une réflexion sur le simulacre, la fable et le mythe ? La pensée philosophique s'intéresse à la production de formes nouvelles et imaginatives. Dans l'analyse de l'art d'écrire et de l'art de mentir, la fausse monnaie revient. Non seulement la fausse monnaie est la métonymie du mensonge et de l'imposture, mais encore la littérature produit des discours sur la fausse monnaie qui sont, aussi, des réflexions sur le mensonge et l'artifice. Dans *Les faux-monnayeurs*, les personnages de fiction portent la possibilité de la vérité : la résiderait le secret de la littérature, la vérité de la fiction littéraire.

Fin de la monnaie-or généralisée ? Fin de la valeur du réalisme, de la représentation et de l'expressivité du langage ? L'écriture est-elle devenue l'art de faux-monnayer ? Pour David Steel, les notions de ruse et de supercherie traversent l'ensemble du roman : "Le titre des *Faux-monnayeurs* suffit à exprimer le double rôle, vrai et faux, réel et symbolique, qu'y joue l'argent." [Lettre et argent : l'économie des *Faux-monnayeurs*, in *La Revue des lettres modernes*, 1975, p. 62].

Parmi les faux-monnayeurs dans le roman, se distinguent deux individus en particulier : d'un côté, Robert de Passavant. Homme riche, il trompe délibérément chacun au gré de ses intérêts, dévoyant et déformant tous les échanges. Rien n'est authentique chez ce personnage fourbe et pervers. De l'autre côté, Victor Strouvillou, iconoclaste et anarchiste, chef d'une bande de jeunes faux-monnayeurs, dont Léon Chéridamisol, son jeune neveu. Robert de Passavant trouve en Strouvillou l'imposteur idéal : il le nomme directeur de la nouvelle revue qu'il veut fonder et qui s'intitule désormais *Les Nettoyeurs* (p. 320). À travers ces échanges entre les deux personnages d'imposteurs (p. 315-321), Gide montre l'inconvertibilité du langage, l'abandon extrême de toute illusion de réalité objective, de sens et de signification. Le discours de Strouvillou illustre la haine et la rage contre la culture authentique :

[...] l'auteur spécule la-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jétons, mais ils ont cours. Et, comme l'on sait que "la mauvaise monnaie chasse la bonne", celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots. Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan. Je vous en avertis si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots. (p. 319)

Par la déclaration de Strouvillou, qui mêle imposture, rage, jeu et provocation, le lecteur découvre, au bout de plus de trois cents pages de lecture, "le vrai visage" des faux-monnayeurs : Passavant et Strouvillou veulent "nettoyer" la littérature des rengaines lyriques, la débarrasser des parodies sentimentales et la mener à la banqueroute généralisée. Or on retrouve du côté de Dada et de Tzara, cette volonté de démonétiser les mots qui ont cours est présente. De même, le passage en Suisse de Strouvillou fait signe vers Picabia qui y séjourne en 1917 – ses *Pensées sans langage* ne sont pas très loin –, et surtout vers Tzara et le *Manifeste de 1918* : il parle lui aussi de "crever des baudruches", des "moulins vides" et des "beaux sentiments à dégonfler" dans ce manifeste.

L'histoire des *Faux-monnayeurs* est traversée par le jeu entre fiction littéraire et économie, qui se déplace sur les thèmes romanesques :