

Autobiographie d'une genèse

Le Journal des Faux-Monnayeurs—Louis Hay, 29 janvier 2007

Table des matières

[Notes](#)

[Résumé](#)

[Pour citer cette page](#)

« Ce n'est pas ici le lieu où court la plume, mais celui d'où émane l'impulsion de l'esprit vivant »

J.W. Goethe (lettre à C.F. Zelter, 1804)

Jamais les écrivains n'ont parlé d'écriture comme au siècle qui s'achève. Par leurs œuvres, où la genèse s'institue parfois en sujet, des *Faux-Monnayeurs* jusqu'aux dévoilements de *La fabrique du pré* ou de *La nuit talismanique*. À la fin du siècle Jean Starobinski pourra dire : « Il n'est pas d'œuvre moderne qui ne porte en elle l'indice ou la justification de sa venue au monde »¹. Mais aussi par leurs témoignages : expériences, réflexions, théories, manifestes. Premiers venus, les poètes ont interrogé « la naissance des poèmes »², et puis d'autres sont venus parler de leur travail³, ont publié (ou légué) leurs journaux, d'Henry James à Kafka et à Brecht, pour saluer seulement quelques grands noms⁴. L'intérêt pour ces témoignages s'est étendu au grand public, informé d'abord par les revues littéraires, puis par les médias lorsque presse, radio et télévision ont amplifié le phénomène. La critique littéraire, en revanche, se tient en retrait de ce mouvement. Quelques anthologies, publiées plus souvent en Allemagne qu'en France, présentent des témoignages ou essais d'auteurs contemporains. Mais le discours critique des écrivains fait rarement l'objet d'une approche théorique et son statut reste flottant dans le champ littéraire⁵. Cette situation perdure paradoxalement de nos jours, alors que se développe une critique spécifiquement occupée de la création littéraire, et qui dialogue d'ailleurs volontiers avec des auteurs vivants. Pour tenter de dénouer ces contradictions, le plus simple est d'aller voir sur pièces à la fois les obstacles et les bénéfices à attendre de l'étude critique d'un témoignage d'écrivain. Et pourquoi ne pas le faire à partir du premier d'entre eux ? C'est à Gide, on le sait, que nous devons, dès le début des années vingt, le premier journal de travail exclusivement consacré au devenir d'une œuvre. Et d'emblée, son *Journal des Faux-Monnayeurs*⁶ présente aux études de genèse un beau cas d'école. De ce texte, nous savons tout (ou presque) puisque la volonté de Gide et le destin sinueux des collections privées nous en ont conservé les manuscrits. En revanche, nous ignorons tout (ou peu s'en faut) du travail de rédaction car, on le sait, les manuscrits du roman ne sont plus à notre disposition⁷. Cette configuration spécifique semble faite tout exprès pour soulever une question de portée générale: peut-on parler d'une genèse – et que peut-on en dire ? – en l'absence de documents de rédaction ? Quelles sont les ressources et les contraintes d'une étude génétique pour ainsi dire *externe* ? On voit les enjeux théoriques et pragmatiques des interrogations qui surgissent d'emblée autour du *Journal*. À commencer par le statut de vérité d'un tel document.

L'écrivain, dès qu'il s'expose au public, est suspect de retourner à son métier : servir les mots plutôt que les faits, transgresser les frontières entre *poésie et vérité*, bref, pratiquer ce *mentir vrai* que, pour le poète, revendique Aragon. La suspicion s'aiguise encore face à un auteur comme Gide, grand maître de l'illusion

et qui la fait miroiter d'entrée dans le titre de son livre. Pierre Chartier illustre cette attitude lorsqu'il écrit : « (...) le *Journal des Faux-Monnayeurs* est aussi à l'évidence très *composé* : deux parties successives conduisent le lecteur du 17 juin 1919 au 9 juin 1925 (...) » pour conclure : « La fragmentation et la diversité du *Journal* sont savamment organisées en vue d'un effet esthétique que l'auteur contrôle de bout en bout et soutenues, relevées, unifiées, par la simplicité subtile et souveraine du style »⁸. La question préalable, ici comme ailleurs, est donc de savoir à quoi le lecteur a affaire : un « effet esthétique », pour tout dire : une œuvre de l'art, ou à un véritable document de travail. Ce débat a joué un rôle si décisif dans la critique qu'il incite à regarder de plus près ce mince volume qui tient dans le creux de la main.

Publié dans une première édition commerciale chez Gallimard en 1927 et souvent réédité depuis, le volume comprend deux « Cahiers », le premier datés respectivement de juin 1919 à décembre 1921 et d'août 1921 à mai 1925⁹. Il existe par conséquent pour les deux une période d'emploi simultanée : incohérence mieux faite pour dérouter le lecteur que pour produire un effet esthétique. L'ensemble n'est pas mieux composé : les intervalles entre les notes varient de deux jours à quinze mois (à une interruption près), leur longueur, de 14 pages à 4 lignes (de l'édition Gallimard); les changements de lieux, s'ils ne sont pas toujours indiqués, dépassent tout de même la vingtaine. On hésite à voir dans ce beau désordre un effet de l'art, d'autant que lieux et dates peuvent être bien souvent confirmés par d'autres sources. Et par ailleurs, on sait qu'entre l'achèvement des *Faux-Monnayeurs* et la publication du *Journal* Gide disposait de deux mois à peine, débordants d'occupations diverses¹⁰ : un emploi du temps qui ne semble guère favoriser une vaste entreprise de réécriture. Par elles-mêmes, ces simples constatations de fait pourraient fournir un préjugé favorable à l'authenticité du *Journal*. Mais c'est le témoignage des manuscrits qui est le plus éclairant. Il s'agit de deux cahiers, de dimensions inégales : 19 cm. x 14 cm. et 43 feuillets pour le premier, 30 cm. x 19,5 cm. et 83 feuillets pour le second. Le premier ressemble à tous les carnets que Gide utilise couramment, notamment pour tenir son journal personnel, le second est un grand répertoire à forte couverture cartonnée. Ils semblent différer aussi par leur destination première. Si le premier sert d'emblée de carnet de travail au quotidien, le second comporte des éléments de rédaction, des observations, d'assez nombreux documents sur feuilles volantes : un cahier de plans et projets ? . Cette destination initiale expliquerait et la différence des formats et l'emploi parallèle, pour un temps, des deux cahiers. Mais l'écrivain s'affranchit bien vite de tout système : l'un comme l'autre fonctionnent comme un réservoir de réflexions, de notations – choses vues, lues, entendues – d'esquisses, de personnages, le tout interrompu à l'occasion par des inscriptions d'agenda, par le récit d'un rêve, voire par une page d'amour. Il en va de même de l'écriture, d'abord sagement distribuée sur les seules pages de droite, pour envahir ensuite le recto et verso des feuillets et finir en tête-bêche. Activité foisonnante, qui permet d'observer sur le vif le travail de l'écrivain, bien plus que la préparation d'un effet esthétique, l'élaboration d'un ouvrage autonome. Abstraction faite de quelques lieux ponctuels de conflits (Fig. 2), les inscriptions présentent peu de corrections stylistiques et le texte n'en paraît guère retravaillé pour la publication. Pour autant, le livre n'est pas une simple reproduction des carnets. Pour des raisons matérielles, tout d'abord : un document comme le second carnet, avec ses feuillets rapportés et collés parfois en double ou triple superposition ne pouvait guère être livré tel quel à l'imprimeur. Mais aussi à cause du tri auquel a procédé Gide, retirant les textes qui étaient passés dans le roman¹¹ ou dont il avait usage par ailleurs, pour *Corydon*, par exemple ou encore pour *L'École des femmes*. Dans l'ensemble, Gide s'est livré à un travail d'élagage qui barre les pages d'une double rature ou d'une cancellation en croix. Il élimine nombre de réflexions ou rédactions adventices, rature certains noms propres (remplacés par des lettres), ajuste certaines dates. (Fig. 3). Mais il n'ajoute pas grand chose. Pour l'essentiel, ces ajouts forment l'« Appendice », dans lequel Gide sauvegarde deux textes qui datent des premiers temps de son travail (les « Pages du journal de Lafcadio / (Premier projet des Faux-Monnayeurs) » et l'« Identification du démon »), une documentation de presse (l'affaire des faux-monnayeurs, le suicide d'un lycéen) et des correspondances. Dans toutes ces opérations, Gide se montre d'ailleurs assez tolérant pour son éditeur, qui ne respecte pas toujours toutes les indications portées sur le manuscrit. En définitive, il est permis de dire que le livre publié n'offre pas, sans doute, la seule présentation possible des manuscrits. D'autres suppressions ou changements auraient été concevables, après tout, pour autant que le *Journal* échappe justement aux contraintes structurelles d'une œuvre. Mais il n'empêche que l'imprimé n'altère pas la réalité¹² : le *Journal* est bien témoin d'un travail, non pas fiction d'écriture. D'autres journaux d'écrivains

ont-ils la même vertu ? Beau sujet de recherches ; celui de Gide, du moins, montre bien les chances que de tels documents offrent à l'étude de la création littéraire.

A travers la diversité de ses inscriptions, le *Journal* s'affirme comme lieu de la réflexion. Au double sens du mot : comme activité réflexive, pensée articulée et non pas courant de conscience, bourdonnement de l'esprit. Et aussi comme redoublement : la pensée s'extériorise dans l'écriture et se contemple elle-même. Par le même geste d'inscription, elle est fixée dans la durée – une durée qui peut aller bien au-delà de sa destination première – et la rend apparente, y compris à un regard étranger. C'est ainsi que l'observation peut accéder, fut-ce de façon imparfaite et partielle, à un projet, une intention, une stratégie d'écriture qui ont dirigé la plume, et dont le brouillon à son tour manifeste les effets. L'horizon rêvé de la recherche (mais qui n'est pas toujours hors d'atteinte si l'on joue le jeu) est de pouvoir confronter ces deux niveaux, le journal intime de l'écriture et l'œuvre qu'elle exécute, pour embrasser le processus de création dans sa totalité. Pour l'heure, la partie se passe surtout du côté du brouillon, dont les secrets fascinent par leur immédiate et incontestable authenticité. Mais il manque alors la connaissance du travail tel que l'a vu et voulu son auteur, de la pensée et du vécu de l'écrivain. Il faut aller à la recherche de cette pensée en d'autres lieux, dont les journaux de travail offrent l'exemple le plus direct. Souvent, le critique doit partir à la quête d'un tel document dans les archives de l'écrivain ; avec le *Journal des Faux-Monnayeurs* il a la bonne fortune de disposer d'un texte et de bénéficier ainsi d'une attestation à double statut, public et privé. C'est bien le lieu alors de parler du dialogue de l'écrivain avec lui-même, non comme d'une métaphore, mais comme d'une réalité observable. Sur les modalités de ce discours on a beaucoup écrit et Gide en prend quasiment toutes les postures. Questionnement : « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman » (on reconnaît l'« incipit » du *Journal*). Injonction : « Ne pas amener trop tôt au premier plan – ou du moins pas trop vite – les passa« Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères (17-6-19), les plus importants (...) » (26-10-22) . Programme : «(les chapitres I et II sont à refaire complètement) » (27-12-20)», « Il s'agit avant tout d'établir le champ de l'action d'aplanir l'aire sur laquelle édifier le livre » (9-7-24) . Autobiographie : « Furieux contre moi-même de laisser tant de temps s'écouler sans profit pour le livre » (11-7-19), « Brassé des nuages des heures durant ». (1-8-19). Mais le *Journal* donne aussi à voir plus loin. Il fait écho à une plus ample activité d'écriture et témoigne par là des conditions de sa propre genèse. Et tout d'abord, il rend compte des divers supports d'écriture qui l'accompagnent : carnets adventices¹³, fiches : « j'inscris sur des fiches tout ce qui peut me servir, menus matériaux, répliques, fragments de dialogues, et surtout ce qui peut m'aider à dessiner les personnages »¹⁴ ; feuillets d'esquisses qui accompagnent ou anticipent la rédaction : « J'inscris sur une feuille à part les premiers et informes linéaments de l'intrigue (d'une des intrigues possibles) »¹⁵ ; brouillons : « Il arrive que mes brouillons soient très surchargés, mais cela provient du foisonnement des pensées »¹⁶. Au-delà de la genèse du seul roman, le *Journal* nous fait communiquer avec l'activité de l'écrivain dans son ensemble, soit que des passages y soient prélevés pour d'autres textes, soit que le travail se trouve interrompu par d'autres entreprises. L'histoire du roman s'inscrit ainsi au cœur d'une vertigineuse activité créatrice¹⁷ qui à la fois donne son élan à l'écriture et la met en péril¹⁸. Aussi a-t-on parfois l'impression que les *Faux-Monnayeurs* s'écrivent en mouvement, tantôt dans la résidence de l'auteur à Auteuil ou dans son manoir normand de Cuverville, tantôt chez des parents ou des proches (à Colpach, à Dudelage, à La Bastide...), tantôt en excursion ou villégiature avec des amis, dans le Midi (Brignolles, Vence, Roquebrune), au bord de la mer du Nord (Coxyde-les-Bains), en montagne (Annecy), voire à une décade de Pontigny, en maison de santé ou - pourquoi pas ? - dans le train : « Il m'arrive d'écrire en wagon, en métro (...) au bord des routes et ce sont mes meilleures pages, les plus réellement inspirées »¹⁹. Ces courses trouvent l'écrivain au travail en des lieux parfois imprévus : « Je nous revois dans un cabaret rustique (...), dans une atmosphère enfumée, au milieu d'enfants criant et dansant au bruit d'un infernal piano mécanique déchaîné tout contre lui, il écrivait, sur son genou, je ne sais plus quel passage important des *Faux-Monnayeurs* »²⁰. Mais si le *Journal* ne nous dit pas toujours où nous sommes, il nous parle toujours d'un moment. De même qu'il sillonne l'espace, Gide est en marche dans le temps. Que ses datations puissent tolérer quelque insouciance, c'est possible. Dans la dernière inscription, par exemple, on lit à la date de mai 1925 : « Hier, 8 juin, achevé les *Faux-Monnayeurs*. » Mais peu importe. L'essentiel, et qui distingue le *Journal* d'autres témoignages, c'est qu'il trace un parcours. En se faisant chronique d'une croissance (« C'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... » dira Édouard²¹) le cahier enregistre le mouvement de la création et fait

apparaître la dynamique d'une genèse. Il faut cependant rappeler que lorsque l'enfant (beau jeune homme plutôt, puisque c'est de Lafcadio qu'il s'agit) paraît à la première page du *Journal*, une longue période de gestation s'est déjà écoulée. En ce sens, l'histoire du roman commence par la fin du journal ; par l' « Appendice », qui reproduit deux coupures de journaux datées de 1906 et 1909 : « (...) les Faits divers, points de départ de mon livre (...) »²². D'autres documents qui figurent dans le manuscrit du second cahier remontent plus loin encore en amont, telle une lettre de Viélé-Griffin de l'année 1900 (qui sera finalement destinée à *Si le Grain ne meurt*, confirmant ainsi la place du *Journal* au centre d'une activité plus vaste) ou d'un passage intitulé « E.R. » (Eugène Rouart) et daté du mois d'octobre 1901. L'intérêt de Gide pour ces premiers noyaux thématiques s'affirme encore au cours des années suivantes, comme le montrent d'autres coupures de presse conservées dans le manuscrit et qui ne figurent pas dans le *Journal*²³. On sait par ailleurs que des descriptions du couple de La Nux, évoqué sous le nom de La Pérouse apparaissent dans le journal personnel de Gide depuis 1902²⁴. Cette longue période de latence n'est d'ailleurs pas le propre des *Faux-Monnayeurs*²⁵. Dans le cours même du travail de composition on retrouve cette alternance de périodes d'incubation et de jaillissement : « Resté nombre de mois sans rien écrire dans ce cahier ; mais je n'ai guère arrêté de penser au roman » (20-10-20) . En revanche : « En attendant les bagages à l'arrivée du train (...) j'ai la brusque illumination du début des *Faux-Monnayeurs* » (22-4-21). Ou encore : « Oui ; plusieurs soirs de suite j'ai baratté (*to churn*) le sujet dans ma tête, sans obtenir le moindre caillot (...) » (23-11-21). Mais quinze jours plus tard : « Depuis treize jours que je suis ici, j'ai écrit les trente premières pages de mon livre sans difficulté aucune et presque *currente calamo* -« (7-12-21). On peut aisément multiplier ces exemples de changement de régime et, rétrospectivement, Gide remarque : « Je crois que ce jaillissement artésien est le résultat d'une longue préparation inconsciente »²⁶. La formule est trop restrictive, sans doute : dans les temps de barattage, la « préparation inconsciente » s'accompagne aussi d'un intense travail de l'esprit qui va parfois jusqu'aux limites de l'épuisement : « Cet effort (...) est proprement exténuant »²⁷ ; « Peut-être l'extrême difficulté que j'éprouve à faire progresser mon livre n'est-elle que l'effet naturel d'un vice initial »²⁸. Au demeurant, la vocation première du *Journal* est bien d'offrir un espace à la réflexion, à la délibérations de l'écrivain avec lui-même; une conscience en éveil, un calcul des effets esthétiques confluent dans la création (mais par quels canaux ? Nous n'en savons rien encore) avec la dynamique de l'intuition et de la découverte. Mais il est vrai que l'alternance d'une écriture en suspens et d'une écriture jaillissante rythme le temps de la genèse. En l'analysant de plus près, on peut dresser un calendrier des *événements* d'écriture : les pas et trébuchements de « l'enfant » en quelque sorte. Cadre de référence précieux aux études de genèse qui peinent bien souvent à reconstituer la chronologie d'un travail d'après les seuls brouillons. Mais ce qui éclaire sans doute davantage le devenir de l'œuvre, c'est l'articulation, dans le temps, des grandes étapes structurantes de la genèse : le « roman de Lafcadio » qui, pendant la première année (juin 1919 à août 1920), fait des *Faux-Monnayeurs* le prolongement (et l'amplification à l'échelle d'un groupe) des *Caves du Vatican* ; le « traité de la non-existence du diable » dont Gide pense un moment (début 1921) faire « le sujet central de tout le livre » ; la rencontre décisive d'Olivier et Édouard (printemps 1922) - et ainsi de suite. Dans ce mouvement, on voit fonctionner *le mécanisme intérieur* de la création, production dont le lecteur ne contempera jamais que immobile produit. Mais le *Journal* nous apprend autre chose encore. Il ne retrace pas seulement le temps de la genèse, mais permet de le comparer au temps du récit. Le diable (si l'on ose dire) c'est que les deux, ici, se déroulent en sens inverse : c'est dire que Gide voit son roman s'écrire à rebours. A peine a-t-il achevé le début – ou ce qu'il tient pour tel – qu'il se plaint de son « besoin de remonter toujours plus en arrière pour expliquer n'importe quel événement. Le plus petit geste exige une motivation infinie »²⁹. Et en effet, à force de réfléchir au personnage de Bernard, l'auteur va remonter jusqu'au secret de sa naissance : « j'ai découvert que Bernard est un enfant adultérin » écrit-il en octobre 1922 à Roger Martin du Gard. La scène initiale du Luxembourg se trouve ainsi repoussée à la sixième place par cinq chapitres qui viennent s'enchaîner en amont : ce sera pour reprendre au départ les avatars familiaux des Profitendieu. De même, le thème des faux-monnayeurs dont en 1919 encore Gide pensait faire le point de départ du roman sera relégué à la troisième partie par tous les événements qui le précèdent ; par la suite, la remontée vers les origines va faire reculer d'autres épisodes encore. Gide le remarque au beau milieu de son travail : « C'est à l'envers que se déroule assez curieusement mon roman. C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent non point le uns aux autres, mais repoussent toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier »³⁰. Ce croisement d'une

genèse à rebours et d'une lecture en sens inverse a-t-il un effet sur les temps de l'œuvre ? Sur le fonctionnement de la fiction ?

Question qui importe à toute théorie de la lecture, mais qui demeure encore trop obscure. La critique tend à la récuser au motif que le texte d'une œuvre est lu tel quel³¹. La réponse est évidente plutôt que vraie. Le *Journal* montre, au contraire, que la genèse révèle ici une tension entre l'exigence (logique et régressive) d'explicitation et la contrainte (narrative et progressive) de l'action, conflit dont l'œuvre garde l'empreinte au point de brouiller la lecture. Reste, pour terminer, la question du temps de l'Histoire dans laquelle se place le récit. L'action est bien située à Paris et en Suisse, mais en quelle France sommes-nous ? Avant la première guerre, au temps des anarchistes et du Franc-or ? Dans les folles années vingt de l'après-guerre ? La question ne manque pas d'intérêt pour qui s'intéresse à la dimension sociale et idéologique du roman. De là d'ailleurs l'« idée première » de Gide : « le livre en deux parties, avant et après », système qui permet de décrire : « les trois positions : socialiste, nationaliste, chrétienne, chacune instruite ou fortifiée par l'évènement »³² - bref, le projet de ce que nous nommerions aujourd'hui une histoire des mentalités. Très tôt, Gide évoque « Une peinture exacte des esprits avant la guerre » mais pour repousser aussitôt un tel projet : « non, quand même je le pourrais réussir, ce n'est point là ma tâche ; l'avenir m'intéresse plus que le passé et plus encore ce qui n'est non plus de demain que d'hier ; mais qu'en tout temps on puisse dire : d'aujourd'hui »³³. Et dans le récit, les indices contradictoires qui renvoient à une époque de nulle part vont ainsi confirmer le dessein d'un livre qui soit de tous les temps.

Les Faux-Monnayeurs ne seront donc pas un roman d'histoire. Mais seront-ils un roman réaliste ? Dans une recherche de genèse, cette question appelle d'ordinaire l'étude de la documentation et des dossiers préparatoires d'un auteur. Pour Gide, elle porte plus loin. C'est le cœur d'une contradiction qui va, en se développant, changer le visage d'un livre et le destin d'un genre. À première vue, le *Journal* comporte des éléments d'un carnet d'enquêtes : une documentation préalable exhibée dans l'« Appendice », des observations recueillies en cours de travail : épisodes de la vie quotidienne notés par le promeneur ou le voyageur ; paroles recueillies, à la manière de Proust, pour leur caractère naïf, cocasse ou révélateur : « pour moi, c'est plutôt le langage que le geste qui me renseigne, et je crois que je perdrais moins, perdant la vue, que perdant l'ouïe ». ³⁴ Aux observations qu'il fait ainsi à la fenêtre du réel, s'ajoute le vécu de l'écrivain. Cette expérience, pour autant qu'elle s'inscrive sur le papier, apparaît davantage dans le *Journal* personnel de Gide que dans celui des *Faux-Monnayeurs*. Ce dernier fonctionne alors comme le pivot d'un dispositif qui comprend en amont le *Journal* et en aval le roman. La prégnance de l'autobiographie, qu'il s'agisse de l'histoire, des lieux ou des personnages - « mes héros que j'ai taillés dans ma chair même » ³⁵ - caractérise les *Faux-Monnayeurs* comme d'autres écrits de Gide ; elle est ici trop manifeste et trop connue d'ailleurs pour qu'il y ait besoin de s'y attarder. En revanche, il est intéressant d'observer que des aspects apparemment hétérogènes du réel (l'observation, le document, le vécu) sont, pour Gide, faits d'une même matière. Le vol commis par un adolescent est relaté dans *Les Faux-Monnayeurs* avec une égale précision qu'il s'agisse d'un larcin surpris dans la rue ou d'un épisode familial : méfait de l'anonyme « lycéen d'Henri IV » comme celui du petit Yves Allégret³⁶. Ces épisodes coagulent en quelque sorte avec les faits-divers des journaux pour tisser une même trame thématique : confrontation du crime et de la morale, épreuves d'une adolescence qui se cherche à travers la transgression des interdits familiaux, érotiques ou sociaux. La « réalité extérieure » est perçue comme l'écho d'une sensibilité intime ; elle devient signe et confirmation de l'expérience intérieure. Malgré l'authenticité attestée des sources et malgré la scrupuleuse fidélité du récit, ces citations du réel ne figurent pas dans le roman comme des « tranches de vie ». Ils fonctionnent bien plus comme des fragments de mosaïque, des éclats de miroir, à l'instar des collages qu'expérimentent à la même époque les textes des surréalistes. On connaît la description, par Gide, de son travail sur *Les Faux-Monnayeurs* : « 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 d'une ellipse, que ces efforts se polarisent. D'une part l'évènement, le fait, la donnée extérieure, d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela »³⁷. Ainsi, la réalité deviendra vérité en se faisant fiction ; Gide cite ici le joli mot de Balzac : « Revenons à la réalité : parlons d'*Eugénie Grandet* »³⁸

De cette fiction d'une nature inédite, le *Journal* dessine le projet : ce sera la plénitude de la vie : « Tout ce

que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient (...) je voudrais le faire entrer dans ce roman »³⁹ - en même temps que le dépouillement de l'art : « Purger le roman de tout ce qui n'appartient pas spécifiquement au roman. »⁴⁰. C'est l'appel à une esthétique nouvelle, celle du « roman pur » qui jamais encore n'a été écrit, pas même (par) l'admirable Stendhal, qui, de tous les romanciers, est peut-être celui qui en approche le plus »⁴¹. Dans le *Journal*, Gide examine les « bases » de cette œuvre future. Les problématiques : « Artistique », « Intellectuelle », « Morale »⁴² ; les voix narratives : « Je voudrais que les événements fussent (...) exposés plusieurs fois, sous des angles divers »⁴³, les tonalités : « Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et à imbriquer, à la manière de César Franck, motif d'andante et un motif d'allegro »⁴⁴ ; les figurations du réel, voire de l'irréel : « Il y a lieu d'apporter, dès les premiers chapitres, un élément fantastique et surnaturel (...) du Luxembourg qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les féeries de Shakespeare »⁴⁵. Assez vite, Gide constate combien ces réflexions, qui viennent se placer au cœur du *Journal*, l'éloignent « du type convenu du roman » - et qu'il faudra accepter, pour le sien, « qu'il ne soit assimilable à rien d'autre ». Ce nouvel objet littéraire, ce livre comparable « à rien d'autre » sera le roman du XXe siècle. Il naît au même moment en France, en Irlande en Allemagne. Mais Proust, Joyce, et Musil lui donneront chacun un autre visage et, en ce sens, le légendaire refus opposé par Gide à la publication de *La Recherche* a sans doute une signification au-delà de l'anecdote⁴⁶. Dans cette révolution qui subvertit l'une des plus anciennes formes littéraires, sa propre aventure est tout à fait à part. Le *Journal des Faux-Monnayeurs* en sera à la fois le lieu et l'instrument. D'abord agenda, destiné à tenir à jour la chronique d'un livre : « sur un carnet je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit », puis cahier de travail où s'inscrivent notes et observations : « c'est le miroir qu'avec moi je promène »⁴⁷, il se fait carnet de laboratoire : « Je ne dois noter ici que les remarques d'ordre général sur l'établissement, la composition et la raison d'être du roman »⁴⁸. Observation par l'expérimentateur d'une expérience en train de se faire, il devient source d'un dédoublement qui se propage insidieusement au sein de l'œuvre. Il y aura désormais le roman et l'écriture du roman, la narration et le « Journal d'Edouard », deux centres d'une ellipse dont l'un se fait progressivement le centre de gravité de l'œuvre. Gide saisit ce glissement avec sa perspicacité habituelle : « Et c'est là (l'effort même du romancier) le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit (...) ». C'est le moment d'un choix, non calculé peut-être, mais capital pour le destin du roman. L'auteur renonce à redresser « l'axe » de la narration et suit la pente qui conduit *Les Faux-Monnayeurs* vers un roman du travail de l'écrivain. « Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur »⁴⁹. Les contemporains ont été, en effet, décontenancés par ce jeu de miroirs tournants dans lesquels le récit se renvoie sa propre image. Encore n'avaient-ils pas sous les yeux la machinerie complète de cette fabrication, par laquelle le *Journal* se réfléchit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* et celui-ci dans le « Journal » d'un Édouard qui, à son tour, tente en vain d'écrire *Les Faux-Monnayeurs*, tient à cet effet un carnet où le livre s'élabore (le roman nous en donnera à lire des extraits, cités entre guillemets), mais dont l'écriture se réfracte dans les multiples écrits ou dialogues des personnages que le narrateur, entré en protagoniste dans son roman, nous montre en train de naître sous sa plume. Le très ancien procédé du commentaire, par lequel un narrateur bienveillant vient au secours du lecteur, sert ici à déconcerter la lecture, à brouiller les frontières entre récit d'une histoire et description d'une genèse. Le roman de l'écrivain devient roman de l'écriture et, sous les yeux du lecteur, la vision d'une plume au travail se démultiplie à l'infini. Et en fin de compte, tous les reproches que les contemporains ont pu adresser à ce *work in progress* n'ont pu que conforter Gide dans la décision de faire connaître le *Journal des Faux-Monnayeurs*, afin que le lecteur puisse véritablement voir le roman « se faire devant lui ». On peut se demander si cette intention existait dès l'origine. Les manuscrits, on l'a vu, ne se présentent guère comme un ouvrage à publier et la révélation du *Journal des Faux-Monnayeurs* (le *Journal* personnel de Gide est encore inconnu à l'époque) restera comme une expérience unique dans la vie de l'écrivain, de même que *Les Faux-Monnayeurs* resteront sa seule entreprise romanesque (ou avouée pour telle). En écrivant le roman d'une genèse, Gide a joué aux dès avec l'histoire littéraire. Et, conformément à son espoir, il a gagné son procès en appel. Ce sont les lecteurs du second après-guerre qui ont redécouvert *Les Faux-Monnayeurs* et ils l'ont fait comme d'un roman de l'écriture. Les auteurs du nouveau roman, les théoriciens de la « mise en abyme » y ont rencontré un modèle précurseur. Et tout à la fin du siècle, cette vertu d'exemple n'est pas épuisée : les études de critique génétique trouvent dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* l'incitation à étendre leur recherche à de nouveaux documents. Leur leçon nous apprend de

quelle façon la genèse et le texte ont partie liée dans le destin des œuvres et comment leur étude concerne toutes les formes de la critique. Ou, comme nous le dit Gide, tous « ceux que les questions de métier intéressent ».

Notes

- [1](#) Jean Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, 1970, p. 24. Brecht, déjà, avait observé : « Gide écrit son grand roman sur la difficulté d'écrire un roman (*Les Faux-Monnayeurs*), Joyce fait un catalogue des différentes façons d'écrire (...) » (d'après : *Arbeitsjournal 1938-1942*, Suhrkamp, 1993, note du 18-8-1938).
- [2](#) *Naissance d'un poème* est le titre d'un essai de H.M. Enzensberger (1965). Mais en 1955, Stephen Spender avait déjà publié *Faire un poème* ; il faut aussi rappeler : *Comment faire des vers ?* de Maïakovski (1926), *Le poète et son temps* de Marina Tsvetaeva (1932), *Questions de poésie* de Gottfried Benn (1959)
- [3](#) On se souvient de Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains 1985)de mes livres* (publié en 1935) et d'Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits* (1969). À citer aussi *Marcher à l'écriture* de Paul Nizon (1984) et le témoignage à rebours de Marcel Benabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (1986).
- [4](#) Henry James, *The Complete Notebooks 1878-1905* (voir les « cahiers américains », 1881-1905), éd. par F.O. Matthesen et K.B. Murdoch, New-York, 1947 ; Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, éd. en 1937 puis par H.G. Koch, M. Müller et M. Pasley, 1989, Frankfurt/Main ; Bertold Brecht, *Arbeitstagebücher 1938-1952*, éd. W. Hecht, 1973, Frankfurt/Main.
- [5](#) Parmi les exceptions, on peut signaler l'ouvrage de Christoph Eckman, *Schreiben als Erfahrung*, Bonn, 1985 et celui de Geneviève Bollème, *Parler d'écrire*, Paris, 1993.
- [6](#) Cité par la suite sous le sigle *JFM*.
- [7](#) En 1925, Gide avait accepté de vendre une partie du manuscrit des *Faux-Monnayeurs*, mais refusé de céder celui du *JFM* (voir la note de mars 1925 in Maria van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide (1918-1951)*, *Cahiers André Gide*, vol. 4 à 7, Gallimard, 1973 -1977, cité par la suite sous le sigle *CPD*). Les mss. du *JFM* appartiennent aujourd'hui à l'Université du Texas à Austin. Un mss. du roman a figuré dans une collection particulière ; nous ne connaissons actuellement qu'un fragment de 25 feuillets (version intermédiaire de la Partie I, chap. II et début chap. III, conservé à la British Library sous la cote mss. 52424).
- [8](#) Pierre Chartier, *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Gallimard, 1991, p. 44 et 45.
- [9](#) Pour éviter par la suite toute confusion dans les références, les deux cahiers seront désignés respectivement par C 1 et C 2 .
- [10](#) Parti au Congo après l'achèvement des *Faux-Monnayeurs*, Gide en revient le 31 mai 1926 ; la publication du *JFM* commence le 1^{er} août en bonnes feuilles dans la revue de la NRF.
- [11](#) Ainsi de la dizaine de feuillets rédigés sur papier à lettres de « La Revue Musicale » et du « Vieux Colombier » et qui vient figurer dans un autre « carnet », celui du « Journal d'Édouard » dans *Les Faux-Monnayeurs* (André Gide, *Les Faux-Monnayeurs, Romans*, Ed. de la Pléiade, p. 1222-24 ; cité par la suite sous *Romans*.)
- [12](#) Le Centre d'Études Gidiennes de l'Université de Sheffield (Grande-Bretagne) prépare actuellement la première édition critique des manuscrits d'Austin. Aux spécialistes de Gide, elle va permettre d'affiner la comparaison entre ces documents et le livre imprimé et ouvrir la voie à nombre de recherches qu'un

profane ne peut qu'envier.

[13](#) Des carnet de travail pour *Les Faux-Monnayeurs* sont mentionnés par Gide dans son journal personnel, inédit à l'époque (voir André Gide, *Journal 1889-1925*, publié par A. Marty, Bibl. de la Pléiade, notes du 23-9-14 et du 22-12-20. Cité par la suite sous *Journal I*) et évoqués également dans le *JFM*, C 1, 17-6-19.

[14](#) *JFM*, C 1, 13-1-21.

[15](#) Ibid., C 1, 17-6-21. Voir l' « Appendice » du *JFM* et les « Feuilletts (pages retrouvées) » dans *Journal I*, 1923, p. 1238-39.

[16](#) *Journal I*, 14-2-24. Le fragment dont nous disposons (et les brouillons d'autres ouvrages, conservés à la Bibliothèque Doucet) confirment cette description. Voir notamment : André Gide, *Un fragement des Faux Monnayeurs*, éd. par N.D. Keypour, Sainte-Foy-lès-Lyon, Centre d'Etudes Gidiennes, 1990.

[17](#) Rappelons qu'à la même époque Gide achève *La Symphonie pastorale*, travaille à la préface pour *Armance*, à ses mémoires (*Si le grain ne meurt*), à la publication de *Corydon*, à son essai sur Dostoïevsky, à la mise en scène de *Saül*, à de nombreuses traductions et conférences – sans parler de nombre d'autres

[18](#) Pendant une année entière, l'unique inscription du *JFM* sera : « Je n'ai guère cessé d penser à mon roman, encore que mon souci le plus immédiat soit pour la rédaction de *Si le grain ne meurt*, C1, 21-11-20. Et en 1922 encore : « Tout cel me distrait terriblement de mon roman », *Journal I*, 28-3-22 et encore 5-6-22.

[19](#) *Journal I*, 14-2-24. Les principaux dialogues transcrits dans le *JFM* sont aussi surpris en chemin de fer (C 2, août 1921 ; 8-2-24).

[20](#) *CPD*, 13/22-7-24.

[21](#) *Romans*, p. 1083.

[22](#) Lettre du 24-1-27 à Suzanne-Paul Hertz, *JFM*, « Appendice ».

[23](#) Du *Journal de Rouen*, « Les Faux-Monnayeurs du Luxembourg », (deux coupres), septembre 1906 ; de *L'Echo de Paris*, « Les Faux-Monnayeurs Anarchistes », 8-8-07 ; de *L'Aurore*, « Faux-Monnayeurs » et « Le succide du jeune lycéen Nerry » (une lettre de Maurice Barrès), 18-5-1914 . A noter que certaines coupures portent la marque de *L'Argus*, auquel Gide paraît avoir été abonné

[24](#) *Journal I*, 8-2-1902 et ensuite jusqu'en 1914.

[25](#) Dans une lettre à André Beauvier Gide déclare : « *Les Caves du Vatican* habitaient depuis plis de quinze ans dans ma tête, comme aussi j'y avais porté plus de quinze ans *La Porte étroite* et à peine moins *L'Immoraliste*. Tous ces sujets se sont développés parallèlement, concurremment - « (in *Journal I*, 12-7-14)

[26](#) *Journal I*, 14-2-24. On songe au couple : « Surprises Attentes » dans les cahiers (1912-1915) de Paul Valéry.

[27](#) *JFM*, C1, 1-8-21.

[28](#) Ibid., C2, août 1921.

[29](#) Ibid., C 1, 7-12-21.

[30](#) Ibid., C 2, 11-10-22.

- [31](#) Noter pourtant les réflexions de D.H. Walker in « Continuity and discontinuity in *Les Faux-Monnayeurs* », *French Studies*, 1986, p. 413-426.
- [32](#) *Ibid.*, C 1, 30-7-19.
- [33](#) *Ibid.*, C 1, 19-6-19.
- [34](#) *Ibid.*, C 2, 27-5-24.
- [35](#) *Ibid.*, C 2, 30-3-24.
- [36](#) Pour le premier, il faut comparer le récit du *JFM* (C 1, 3-5-21) et sa transcription dans le « Cahier d'Edouard » (*Romans*, p. 998-1000), pour le second, le comportement de Gide (*CPD*, 21-10-22) et celui d'Edouard (*Romans*, p. 1220-24).
- [37](#) *JFM*, C 2, août 1921.
- [38](#) *Journal I*, 20-12-24.
- [39](#) *JFM*, C 1, 21-11-20
- [40](#) *Ibid.*, C 2, 1-11-22.
- [41](#) Id.
- [42](#) *Ibid.*, 9-7-21.
- [43](#) *Ibid.*, C 2, 1-11-22.
- [44](#) *Ibid.*, C 1, 17-6-19.
- [45](#) *Ibid.*, C 2, 27-12-24.
- [46](#) Pascal Mercier attribue l'initiative de ce refus à Jean Schlumberger (voir Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire*, Gallimard, 1999, p.21-27).
- [47](#) Ces deux inscriptions sont déjà passées dans le « Journal d'Edouard », *Romans*, p. 1083 et 1057.
- [48](#) *JFM*, 13-1-21.
- [49](#) Les deux phrases figurent au début du C 2, à la date d'août 1921.

Résumé

En 1927, Gide publie un *Journal des Faux-Monnayeurs* qui présente les notes prises au cours de la rédaction du roman. Ce texte a suscité des débats sur son statut (document authentique ou texte d'auto-défense) et sa composition (deux cahiers aux dates apparemment contradictoires). Une étude du manuscrit permet de trancher ces deux questions, d'établir la chronologie de la genèse et d'en éclairer le mécanisme.

Pour citer cette page

Louis Hay, «Autobiographie d'une genèse», *Item* [En ligne],
Mis en ligne le: 29 janvier 2007
Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27157>.

Notice bibliographique

« Autobiographie d'une genèse »: Le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *La Littérature des écrivains*; « Ecrire hors des pages » , *Genesis*, n°23 (p.)

Navigation

Rubriques

- [Accueil](#)
- [Actualités](#)
- [Séminaires](#)
- [Publications et revues](#)
- [Colloques](#)
- [Dictionnaire](#)
- [Centres de documentation](#)
- [Annuaire](#)
- [Equipes](#)
- [Contrats](#)
- [Explorer par auteurs](#)
- [Explorer par notions](#)
- [Plateforme collaborative](#)
- [Contacts](#)

Sous-Rubriques

- [Hay](#)
- [Articles en ligne](#)

- [Article Précédent](#)
- [Article suivant](#)
- [Retour au sommaire](#)

Recherche

Rechercher 



[Haut de la page](#) | [Navigation sur le site](#) | [Recherche](#)

[Accueil](#) — [Contact](#) — [L'Item](#) — [RSS](#) — [Podcast](#) — Site propulsé par [Lodel](#)