



**HAL**  
open science

## Les Faux-Monnayeurs : à la recherche de formes nouvelles

Sabine Sellam

► **To cite this version:**

Sabine Sellam. Les Faux-Monnayeurs : à la recherche de formes nouvelles. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, 8, pp.91-122. hal-04405621

**HAL Id: hal-04405621**

**<https://hal.science/hal-04405621>**

Submitted on 19 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX  
ET  
RECHERCHES  
DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SCIENCES HUMAINES

ROMAN NOUVEAU, NOUVEAU ROMAN

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV  
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

*Directrice de rédaction :*  
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :  
Louise BÉNAT-TACHOT – Annick BOUILLAGUET – Vladimir IAZYKOFF  
Christian LUPOVICI – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

*Secrétaire de rédaction :* Emmanuelle BRUN  
*Directeur de publication :* Yves LICHTENBERGER  
*Conception graphique :* Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,  
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2  
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Présentation du numéro .....	5
<b>Josiane Souchère-Campello</b> , Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars .....	7
<b>Diane Decarreau</b> , Proust et la société : la duchesse de Guermantès .....	23
<b>Alexandra Roux</b> , Le salon Verdurin .....	41
<b>Marie Fourmaux</b> , Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman .....	61
<b>Alexandra Annequin</b> , Les caricatures de femmes dans <i>Thésée</i> d'André Gide .....	79
<b>Sabine Sellam</b> , <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : à la recherche de formes nouvelles .....	91
<b>Élisabeth Le Corre</b> , La confession chez Mauriac : sacrement et récit .....	123
■■■■■	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2002 .....	139
■■■■■	
Actualités .....	143



## **Les Faux-Monnayeurs : à la recherche de formes nouvelles**

Sabine Sellam

**A** l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, le roman, après avoir connu une ascension extraordinaire sous l'impulsion des Naturalistes, traverse une crise profonde<sup>1</sup>. Les Symbolistes puis les Surréalistes condamnent radicalement le genre, lui préférant la poésie. André Gide s'y essaye pourtant, mais dans une perspective déconstructiviste. Ce sont d'abord *Les Cahiers d'André Walter* (1891), *Le Voyage d'Urien* (1892), et *Paludes* (1895), puis *Le Prométhée mal enchaîné* (1898), *L'Immoraliste* (1901), *La Porte étroite* (1909), qu'il appelle "romans" avant de les répartir en "soties" et "récits". Avec *Les Caves du Vatican* (1914), Gide pense s'être approché au plus près de l'idée qu'il se fait du roman, comme d'une œuvre "déconcentrée" (*Projet de préface à Isabelle, Œuvres complètes VI*, p. 361), mais sa tonalité et son style sont trop ironiques pour appartenir au genre tel qu'il le conçoit. Toutefois, il annonce, en épigraphe à cette "sotie", la préparation d'un roman intitulé *Le Faux-Monnayeur*, rebaptisé, en 1925, *Les Faux-Monnayeurs*, par modification significative du singulier en pluriel.

*Les Faux-Monnayeurs* sont donc son "premier roman", comme il l'écrit dans la dédicace à Roger Martin du Gard. Dans cette œuvre autocritique, il réfléchit intensément sur le genre du roman, en rejette d'emblée les exigences classiques et sort de la vulgate traditionaliste de l'époque en adoptant une forme subversive : coexistence de multiples ingrédients romanesques, de multiples intrigues et personnages, de multiples techniques énonciatives.

Il s'agit donc de mesurer comment *Les Faux-Monnayeurs*, qui s'inscrivent dans une période de crise et d'aspiration à l'ébranlement ou à la déconstruction du genre traditionnel, parviennent à le transcender au moyen d'une écriture novatrice. Une fois mis en évidence le caractère protéiforme de l'œuvre, on peut montrer, sur la base d'une définition du genre romanesque tel que le conçoit Gide, à quel dessein obéit cet éclatement des genres, pour enfin analyser ce qui fait de Gide un précurseur incontestable du "Nouveau roman".

## L'éclatement des genres

*Les Faux-Monnayeurs* intègrent un paradigme polymorphe et pluridimensionnel des genres narratifs qui "morcelle plus qu'il unifie"<sup>2</sup>. C'est qu'en 1891, on réclame et on attend d'autres genres romanesques. Cet horizon d'attente est dessiné par Jacques Rivière qui, dans une série de trois articles publiés en 1913 dans la *Nouvelle Revue Française*<sup>3</sup>, invoque le "roman d'aventures" contre le roman d'analyse ou psychologique prisé par Paul Bourget. La conception de Rivière ne laisse pas Gide indifférent. "Il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire"<sup>4</sup>, écrit-il dans son *Journal*. Il en introduit dans son roman quelques formules : le roman abondant "tout entier en actes", "composé que d'actions (...) dont on aurait pu se passer", dans une structure ouverte "où l'action (...) éclate en vingt endroits différents", où le lecteur n'a "affaire qu'à des événements" auxquels il ne s'attendait pas et où les personnages, autonomes, distincts de l'auteur, sont découverts au présent par un narrateur impuissant. Tout cela témoigne de l'influence exercée par une conception que reprendra et approfondira Jean-Yves Tadié<sup>5</sup>.

En effet, le surgissement perpétuel des personnages (trente-huit sans compter l'ange et le narrateur) en des lieux et à des niveaux narratifs multiples est tel que Claude-Edmonde Magny a pu parler de "feu d'artifice du romanesque"<sup>6</sup>, et Pierre Lafille d'"une nébuleuse, fourmillante d'astres d'éclats variables"<sup>7</sup>. Gide notait déjà dans *Le Journal des Faux-Mon-*

nayeurs qu'il y aurait des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants, et [que] l'action ne s'engagerait pas<sup>89</sup>.

Mieux encore, *Les Faux-Monnayeurs* sont rythmés par l'aventure c'est-à-dire par "l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne"<sup>90</sup>. Dès l'incipit, la découverte inopinée par Bernard d'une lettre attestant sa bâtardise, alors qu'il s'amusait à réparer une pendule, sonne le départ pour l'aventure. Bernard vit ou plutôt veut vivre son départ comme une "délivrance"<sup>10</sup> (p. 12) du carcan familial. Les destins respectifs d'Olivier, Laura, Édouard ou Vincent, sont tous placés sous les auspices du départ et de la rupture. En ce sens, "le roman d'aventure est (...) d'abord, au sens littéral avant de l'être au sens musical, un 'art de la fugue', l'art de bien réussir sa fugue"<sup>11</sup>. Bernard quitte le joug familial, Laura s'affranchit de la monotonie conjugale, Vincent rompt avec Laura pour retrouver Lilian Griffith et Olivier part loin de sa famille pour la première fois avec Robert de Passavant. Quant à Édouard, il fait sa première apparition à la gare de Dieppe, en partance pour Paris. Tous ces départs se font dans la précipitation, catalysés qu'ils sont par une découverte inopinée : Édouard quitte brusquement l'Angleterre à la suite d'une lettre de Laura (p. 82) ; après avoir reçu une lettre de Bernard, Olivier, envahi par un "flot de sentiments hideux" (p. 200), décide de partir pour Vizzavone (p. 246). Ce scénario répété rappelle celui des romans d'aventures médiévaux<sup>12</sup> où, dès l'ouverture du récit, le héros subit une mésaventure qui provoque son départ et le livre à diverses péripéties. De même, Bernard, après ce départ causé par une découverte fortuite, pénètre dans l'univers familial de son ami Olivier où il découvre, en même temps que le narrateur<sup>13</sup>, l'existence de personnages qui l'amèneront à se rendre à la gare Saint Lazare, à ramasser le billet de consigne qu'Édouard a par inadvertance laissé échapper (p. 95), à lui dérober sa valise, à y trouver un carnet<sup>14</sup> lui permettant de reconstituer toute une série d'intrigues, enfin à retrouver Laura et, par conséquent, Édouard, afin de proposer ses services de secrétaire. Tel un héros chevaleresque, Bernard se voue à une vie orientée par le hasard et placée sous le sceau de l'errance dont le réseau sémantique ponctue l'œuvre : "j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le



surprenant qui m'attend" (p. 69) ; c'est d'ailleurs ce que lui rappelle l'Ange : "Tu n'as vécu qu'à l'aventure. Laisseras-tu disposer de toi le hasard ?" (p. 392). Les autres personnages errent également. À l'histoire éclatée en diverses intrigues répond la déflagration de la géographie en multiples topographies, dont deux, Paris et Saas-Fée, prédominent pour former l'ossature du roman, les autres (l'Angleterre, Monaco, Pau, l'Afrique, Vizzavone) étant évoquées par le biais des correspondances échangées, du journal d'Édouard et des récits narrés par les personnages. Autrement dit, la structure même du roman s'inscrit dans le mouvement du départ qui livre les personnages à de nouvelles expériences, vécues tantôt comme passionnantes, tantôt comme une perte de temps, et à de nouvelles liaisons (entre Bernard, Édouard et Laura, en Suisse, Vincent et Lilian à Monaco, Olivier et Robert, à Vizzavone). Tous vagabondent çà et là. Or, "vivre sans but, c'est laisser disposer de soi l'aventure" (p. 399). "J'attends l'aventure" (p. 39), "j'attends tout de la Providence" (p. 69), proclame Bernard. De même, Laura, attendant "quelque chose ou quelqu'un qui vint la tirer de l'impasse", "avait la triste habitude de compter sur l'événement [plus] que sur elle-même" (p. 148).

Quant au narrateur, il suit l'aventure des personnages au présent à la manière d'un "voyageur" (p. 253) et feint d'ignorer de quoi l'avenir sera fait. Les événements se déroulent indépendamment de lui, comme en témoigne la valeur de disculpation que revêtent certaines de ses incursions intradiégétiques : "Ici intervint un incident grotesque, et que j'hésite à raconter (...). Je ne chercherai donc pas à ennoblir artificiellement cette scène" (p. 150) ; et, plus explicitement, lorsque au chapitre sept de la deuxième partie, pause dans le récit consacrée aux réflexions du narrateur sur ses personnages, il feint de filer un avenir impromptu, des dénouements insoupçonnés, le voilà qui "cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre" et qui, "auteur imprévoyant (...) se demande avec inquiétude où va le mener son récit" (p. 253). S'il déplore le fait que Bernard ait supplanté Olivier auprès d'Édouard<sup>15</sup>, il accuse la "passade qui lui a fait prendre [sa] place", "les événements" qui "se sont mal arrangés" (p. 255), bref une

certaine providence, maîtresse de l'arrimage des intrigues. En ce sens, il affecte d'espérer tel ou tel dénouement, tel ou tel retour d'un personnage : "J'espérais d'Olivier qu'il aurait mieux su s'en défendre", "J'espère ne pas revoir lady Griffith d'ici longtemps" (p. 256). Le narrateur met en scène la trame romanesque, choisit les prises de vues<sup>16</sup> pour guider le parcours du lecteur tout en affectant d'être un spectateur au même titre que lui<sup>17</sup>, mais ne maîtrise pas plus les événements qu'il ne dirige ses personnages, dans la mesure où "[chaque] être agit selon sa loi" (p. 253) et où certains (Robert de Passavant, Lilian Griffith) étant "sans loi, sans maîtres, sans scrupules", sont "libres et spontanés" au point de "[faire] le désespoir du romancier" (p. 255). Les personnages échappant à leur créateur, comme déjà chez Proust<sup>18</sup>, le roman semble s'écrire de lui-même dans le mouvement même de la lecture.

Le schéma du roman d'aventures rejoint cette idiosyncrasie de l'écriture gidienne qu'est l'acte gratuit, que l'on retrouve dans *Paludes*, *Les Caves du Vatican* et *Le Prométhée mal enchaîné*. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gheri et sa bande orchestrent *gratuitement* (du moins en apparence) le suicide de Boris ; Georges commet un vol gratuit, comme celui que Moktir hasarde dans *L'Immoraliste*. L'acte gratuit permet une exploration des possibles, une contingence<sup>19</sup> qui épouse parfaitement l'enjeu du roman d'aventures.

Si *Les Faux-Monnayeurs* présentent les aspects d'un roman médiéval modernisé, les aventures s'inscrivent toutefois dans un dessein très différent. Les héros chevaleresques (Lancelot, Yvain, Perceval ...) y mesurent leur valeur, y accroissent leur gloire, y trouvent l'occasion de vaillantes prouesses. Si, par contre, les héros gidiens évoluent au fil de leurs aventures, c'est dans une perspective formatrice.

On peut aisément déceler la forme du roman d'éducation ou d'apprentissage dans ce roman de l'adolescence, "âge des infinies possibilités (...) où toute l'essence de l'être est encore concentrée dans le possible, et qui en souffre<sup>20</sup>". Si, dans cette œuvre, Gide nous offre "un tableau symbolique des âges de la vie, depuis le berceau jusqu'à la tombe" (p. 323), c'est la jeunesse qui prime, c'est avec elle que s'engage



l'action<sup>21</sup>. À l'instar des héros du roman d'apprentissage, les jeunes gens de Gide connaissent "la souffrance morale, le progrès ou la déchéance (...), le vieillissement<sup>22</sup>", épreuves initiatiques qui les font mûrir. Bernard, une fois encore, en est l'illustration la plus remarquable : après avoir passé les diverses épreuves<sup>23</sup>, il passe d'une génération à une autre, de l'adolescence à l'âge d'homme et peut enfin retourner chez son père pour devenir "Profite en Dieu", tel Jacob recevant le nom d'Israël ("Fort contre Dieu") au terme de sa lutte avec l'Ange : "Sa lutte avec l'ange l'avait mûri. Il ne ressemblait déjà plus à l'insouciant voleur 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. 397).

En outre, à l'image d'un Bel-Ami ou d'un Fabrice Del Dongo, le jeune héros gidien se place sous la protection d'un notable pour faire son ascension sociale. Bernard trouve en Édouard un père spirituel capable de le propulser au sommet de la société par les fonctions de secrétaire qu'il lui délègue ou encore par l'offre d'une place au *Grand Journal* (p. 401) ; Olivier, en se liant avec Passavant, se voit attribuer une fonction de rédacteur en chef de sa revue (XV, 1). Toutefois, s'ils sont ambitieux, ils ne veulent pas gravir à tout prix les marches de la gloire. Olivier, par exemple, n'hésite pas à sacrifier une prompte ascension aux plaisirs amoureux partagés avec Édouard (III, 8). Si donc Gide revendique sa filiation littéraire avec cette tradition en faisant référence à des modèles du genre, c'est toujours dans une perspective ironique : le "Maintenant, valise, à nous deux !" (p. 98) de Bernard est une parodie du "À nous deux maintenant" de Rastignac lançant un défi à Paris, de même que les allusions au *Rouge et le Noir* (I, 18), et à *La Comédie Humaine* (II, 3), ne sont là que pour servir de contre-modèles. En outre, les qualités physiques des héros gidien, réelles chez quelques-uns, ne sont jamais mises en avant par le narrateur à titre d'adjuvants d'une réussite sociale<sup>24</sup>. Enfin, à l'inverse des héros traditionnels, ceux de l'écrivain ne parviennent pas au sommet de la société.

Ces caractéristiques leur confèrent, en revanche, des colorations picaresques. Le picaresque, antihéros, se situe aux antipodes du héros cheva-



leresque et, à l'inverse du héros du roman d'apprentissage, ne progresse pas vers la réussite sociale. Il se caractérise par son intelligence et sa ruse qui lui permettent de se "débrouiller"<sup>25</sup> tout au long de son parcours. C'est le cas de Bernard qui se sert de maints artifices pour survivre : trouvant par hasard le billet de consigne de la valise d'Édouard, il met tout en œuvre pour pouvoir la récupérer. "Il réfléchit", "[prend] sur lui", s'empare d'un cure-dents "pour avoir l'air rassasié" (p. 96-97). Il aime à se faire vagabond à l'image du picaresque, cette condition lui permettant de faire, à travers diverses aventures, l'expérience de sa liberté. Selon Tadié, le roman picaresque a trois caractéristiques : sa structure ouverte, son contenu social et le caractère marqué des personnages<sup>26</sup>. S'il est vrai, cependant, que la première partie des *Faux-Monnayeurs* a une structure assez large où les héros vagabondent constamment, la deuxième et la troisième se présentent plutôt comme des foyers de stabilité. La troisième partie est même placée sous le signe du retour, les personnages finissant par reprendre leurs places respectives après avoir fait "fausse route" (p. 148) : Bernard retourne "chez son père" ; Laura revient auprès de son mari ; Olivier reprend sa place auprès d'Édouard avec la bénédiction maternelle ; Georges revient à sa mère. Si donc les personnages se caractérisent par une certaine précarité<sup>27</sup>, celle-ci reste provisoire puisque volontaire. Ils ne traversent pas tous les milieux sociaux comme le picaresque, manifestent une certaine homogénéité sociale et n'ont, en général, de souci d'argent que provisoire<sup>28</sup>. En outre, on ne peut dire qu'il y ait, comme dans le roman picaresque, un "heureux dénouement"<sup>29</sup> : Boris meurt affreusement. Et si, à l'instar du roman picaresque (qui permet une peinture critique de la société), *Les Faux-Monnayeurs* portent un jugement sur la société en réalisant une critique généralisée des valeurs, ils s'apparenteraient davantage au roman d'idées.

Édouard, "en abyme", convoque la référence idéaliste : "À cause des maladroits qui s'y sont fourvoyés, devons-nous condamner le roman d'idées ?" (p. 218) ; et le narrateur d'ajouter que "les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissaient son livre" (p. 221). Le titre, assez programmatique, annonce, en effet, une métaphore des faus-

ses valeurs d'idées, des fausses pièces, des sentiments qui s'échangent et circulent à travers tout le roman. Cette métaphore monétaire est tressée aux spirales de la diégèse et dénonce les valeurs morales (adultères et suicides successifs, liaisons dangereuses, enfants dévoyés), religieuses (les représentants de l'ordre religieux sont "jobards", sujets au vice comme dans *Les Caves du Vatican* et, surtout, sont à la tête d'une matrice corruptrice où tous les personnages principaux ont pensionné), familiales (éloge de la bâtardise, paternité dévaluée, caractérisation de la famille comme "régime cellulaire" (p. 131), conformément à une idiosyncrasie gidienne que l'on retrouve dans *Les Nourritures terrestres*<sup>30</sup>), et littéraires (opportunisme de "Passe avant", cet "acrobate" auteur de *La Barre Fixe*). On retrouve aussi à l'arrière plan les thèses défendues dans *Corydon* sur les amours socratiques ou "uranisme" — coup de foudre d'Édouard qui se plaît à être parmi les jeunes (I, 12), "mauvaises habitudes"<sup>31</sup> de Boris, révélées par le scapulaire (II, 5), et du pasteur Vedel, débusquées ou plutôt déchiffrées par Sarah ("cela prouve que 'fumer' était mis là pour autre chose", p. 130) ; relations homosexuelles ou "chassés-croisés affectifs" qui passent par "l'écho de quelque Marivaux ambigu"<sup>32</sup>, entre Olivier et Bernard (I, 3), Olivier et Édouard, Passavant et Olivier. Toutefois, si la plupart des œuvres de Gide formulent telle ou telle critique<sup>33</sup>, on ne saurait les tenir pour exclusivement idéalistes, dans la mesure où les idées n'y usurpent pas la place des personnages mais composent avec eux, et où le hasard tient une place privilégiée, fortifiée par le faux monnayage des personnages, même si celui-ci n'est en réalité que la "fatalité romanesque"<sup>34</sup>. L'autonomie des personnages, sans cesse revendiquée par l'auteur, est, bien entendu, un artefact comme celui de la mémoire involontaire chez Proust.

*Les Faux-Monnayeurs* présentent également les aspects d'un roman policier, avec le personnage de Lafcadio dans le rôle du détective. Le titre oriente le lecteur dans cette direction tandis que le second chapitre de la première partie amorce une intrigue policière : le juge Profitendieu et son collègue Molinier enquêtent sur une affaire de jeunes débauchés, fils "de très honorables familles" et "créatures d'une insondable perversité" (p. 20).



Ce fil narratif, "aussi parfaitement noué (...) que [celui] des romans policiers les plus cohérents<sup>35</sup>", court tout au long du roman bien que dans les première et deuxième parties, l'enquête demeure évanescence et se réduit à quelques indices lancés par petites touches<sup>36</sup>. C'est dans la troisième partie qu'elle trouve pleinement sa place pour se dénouer à travers la présentation de Ghéri et sa bande (III, 4) qui écoulent de fausses pièces (III, 5) ; le portrait d'un Georges pétri de vices ; à travers, enfin, la présentation du talisman décoré de diabolins à Boris par Ghéri qui lui rappelle son énorme dette et le plonge dans le désespoir. Avec la mort de Boris (III, 18) dont les faux-monnayeurs, c'est-à-dire tous les personnages, sont peu ou prou responsables, le roman policier vire au roman noir. Outre le destin de ces faux-monnayeurs, les techniques de l'investigation, de l'espionnage (voyeurisme) et de la filature, utilisées tour à tour par les personnages, confèrent à la trame des colorations propres au roman policier. Chacun des personnages est, comme le détective, un voyeur, un indiscret<sup>37</sup>. Les scènes de voyeurisme sont nombreuses dans les œuvres de Gide, dont les personnages craignent souvent d'être vus : Julius, Fleurissoire, Lafcadio, Bernard, Olivier, Laura, tous sont obsédés par "l'œil de Caïn" (p. 101). Le narrateur lui-même utilise ces techniques<sup>38</sup>, faisant ainsi de son lecteur un voyeur au même titre que ceux qui pénètrent dans l'intimité d'autrui en lisant subrepticement des lettres, des journaux, un talisman, des notes intimes, qu'elles soient d'Arnica, d'un père biologique, de Laura ou d'Édouard, de Vedel, d'une amante, etc.

L'intrigue policière reste cependant subsidiaire. Si les personnages se font détectives ou voyeurs, c'est par influence démoniaque, ingrédient fantastique qui ne peut trouver place au sein d'un roman policier. Gide note le 13 janvier 1921 : "J'en voudrais un (le diable) qui circulerait inconnu à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. C'est le propre du diable dont le motif d'introduction est : 'Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas'<sup>39</sup>". Son pouvoir d'ubiquité lui permet, en effet, de pousser chaque personnage à la faute, depuis l'incipit où il incite Bernard à découvrir les lettres compromettantes (p. 1), jusqu'à l'excipit, en passant par le milieu du roman lors-

que Édouard propose à Boris de venir à la pension Azaïs alors qu'il "connaît l'air empesté qu'on y respire, sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion" (p. 253) : "À quels sophismes prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle" (p. 254). Le diable subjugué, au sens étymologique du terme, tous les personnages. Agent de la curiosité, de la dérive, il relance sans cesse l'action. Bernard, quant à lui, "se paye (...) le luxe" (p. 70) d'un ange qui, cette fois, apparaît à ses yeux, "glissant (...) d'un pied si léger" (p. 391), comme un pendant du spectre d'*Hamlet* (p. 71).

Dans ce roman de l'intellectuel où chacun est artiste, effectif ou en puissance, s'esquisse également un "roman du roman"<sup>40</sup> où chaque personnage représente une étape de la création romanesque. Le roman *Les Faux-Monnayeurs* (de Gide) met en scène un roman (d'Édouard) intitulé *Les Faux-Monnayeurs* en train de s'écrire et qui, à son tour, met en scène un autre roman dont la composition s'apparente à celle du roman de son auteur et donc à celle du roman de l'auteur de son auteur, selon le procédé de la mise en abyme<sup>41</sup>, qui peut tout aussi bien s'appliquer au Journal que tiennent Gide, Édouard et, par conséquent, son personnage de romancier.

Gide enchâsse donc dans son œuvre une myriade de genres romanesques, du roman d'aventure et de ses allomorphes, au roman du roman du roman, en passant par le roman d'apprentissage, le roman d'idées, le roman policier, le roman fantastique. Architecture unique en littérature. On a pu parler d'un "roman des romans", facilité par un jeu synchronique des séquences qui met en œuvre un faisceau autotélique de références romanesques en l'absence de toute référence absolue. Cette structure pluri-sémiotique exerce une fonction symbolique. Si Gide s'emploie à mettre en œuvre une écriture polymorphe de l'aventure, c'est avant tout, et symboliquement, pour représenter l'aventure d'une écriture novatrice.



## Le roman selon Gide

Gide exprime sans cesse l'appétence d'un renouveau littéraire. "Je crois que chaque besoin nouveau doit créer sa forme nouvelle<sup>42</sup>", écrit-il dans son article sur *le Dadaïsme*. Son désir se consolide lorsque le projet des *Faux-Monnayeurs* lui apparaît<sup>43</sup>. Déjà, dans son *Projet de préface à Isabelle*, il ébauche une théorie du roman : "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. Il m'importe du reste beaucoup moins d'en formuler la théorie que d'en écrire<sup>44</sup>". Cette théorie est appliquée aux *Faux-Monnayeurs* par l'introduction de plusieurs voix narratives qui permettent de faire varier le point de vue et de dépasser le récit tolstoïen, caractérisé par un point de vue unique<sup>45</sup> mis en œuvre par une narration impersonnelle. Si, le 26 juillet 1919, Gide pense à renoncer aux différents truchements successifs<sup>46</sup> en raison des difficultés que ceux-ci causeraient, il finit tout de même par adopter cette polyphonie énonciative qui permet non seulement de représenter la réalité et l'idée qu'on s'en fait, mais encore de mettre en évidence certaines ophtalmies<sup>47</sup>. Il n'a plus dès lors à signaler les différents aveuglements mais, d'une part, à présenter les faits par divers truchements successifs et, d'autre part, à rapporter les propos et les convictions du personnage atteint de cécité, laissant le lecteur repérer le contraste pour se faire lui-même une idée de la réalité : "une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir<sup>48</sup>". En choisissant non de relater les aveuglements, mais de les mettre en acte, Gide leur confère une force accrue.

Tous les personnages deviennent tour à tour des instances narratives<sup>49</sup>, répandant leur propre lumière sur les événements, tout comme chacun de ces animaux photogènes des bas-fonds dont parle Vincent, "que d'abord on voulait obscurs, émet et projette devant soi, à l'entour de soi, sa lumière<sup>50</sup>" (p. 175). Ils le font sous diverses modalités : le journal et les carnets de notes d'Édouard et du pasteur Vedel ; les lettres, treize dont trois sont seulement mentionnées sans compter deux billets<sup>51</sup> ; les diffé-

rents récits<sup>52</sup> et monologues intérieurs ; les dialogues ou les échanges de point de vue. Cette diversité des procédés de présentation et cette poétique de la simultanéité permettent à Gide d'aérer son roman et d'éviter la maladresse de plusieurs récits linéaires d'un même événement. Elles révèlent surtout combien la représentation de la réalité que chacun se fait peut s'avérer subjective, combien chacun peut être emprisonné dans son point de vue. Le monde est un écheveau de signes qui peuvent être mal interprétés par celui qui les déchiffre. Le ménage La Pérouse manifeste le plus explicitement cette déficience dans la mesure où leur point de vue respectif s'oppose en tout (p. 183). Voilà pourquoi le lecteur, comme Édouard, doit s'abstenir d'avoir un avis défini et définitif : "Je renonce à les juger, à les comprendre" (*ibid.*)<sup>53</sup>.

La relativité induite par le "kaléidoscope"<sup>54</sup> des points de vue est généralisée. Le narrateur lui-même émet une lumière subjective, façonne le donné à sa manière, lui confère une forme nouvelle et fixe les régions d'ombre<sup>55</sup>. Il rompt ainsi avec l'omniscience traditionnelle et réaliste, avec l'illusion d'une appréhension directe de la réalité. De ce fait, le narrateur, comme ses modèles, le Henry Fielding de *Tom Jones*<sup>56</sup> ou le Diderot de *Jacques le Fataliste*, transgresse le pacte romanesque qui consiste à avaliser la vérité et la cohérence du monde auquel il introduit. Il juge ses personnages tout en se demandant ce qu'il va faire d'eux. Ses incursions intradiégétiques, qui brisent l'illusion romanesque, se manifestent sous des modalités épistémiques exprimant tantôt l'incertitude du narrateur<sup>57</sup>, tantôt sa certitude<sup>58</sup>, tantôt son degré d'adhésion au *dictum*. La diégèse tire ainsi une certaine crédibilité du fait même qu'elle présente un monde de signes difficiles à décoder. Le narrateur feint de mener une enquête et d'ignorer les raisons qui poussent les personnages à agir de telle ou telle manière<sup>59</sup>. Certains énoncés remplissent une fonction conative, ou perlocutoire, visent à agir sur le comportement du lecteur, tout en assumant également une fonction phatique visant à éveiller et à maintenir son attention. Les interrogations rhétoriques, par exemple, participent à cet effet : lorsque le narrateur expose les divers stades de l'évolution de Vincent "pour l'édification du lecteur", il ne cesse d'apostropher celui-ci (I, 16).



On retrouve ces allocutions oratoires du narrateur au centre du roman (II, 1). Il juge, donne son point de vue (un parmi les autres) sur ses personnages comme s'il ne les avait pas créés, se désole de se devoir à eux (p. 256), espère en rencontrer d'autres pour son prochain roman<sup>60</sup>. Aussi son point de vue n'est-il pas fixé définitivement et peut-il se modifier à la suite de la révélation d'une autre facette d'un personnage ou d'un événement. Le juge Profitendieu, par exemple, présenté de manière parodique dans la première partie, suscite ensuite l'intérêt étonné de l'auteur : "Je ne le connaissais pas suffisamment, quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais<sup>61</sup>".

Cette pseudo-incertitude éclate non seulement dans les moments où le récit se fait béhavioriste et le narrateur omniscient, mais encore lorsque ce dernier dresse un bilan de "son roman", alors à mi-chemin, en formulant des considérations propres à un narrateur avisé : "Le voyageur, parvenu en haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante" (p. 253). Seul un narrateur averti peut savoir qu'il se trouve à l'acmé du roman, à la fin d'une ascension qui a permis d'entrelacer les intrigues et au début d'une descente qui va permettre de les dénouer. Il annonce un assombrissement progressif<sup>62</sup>, notamment avec la mort de Boris. Cette apparente incohérence brise tout effet de réalisme et met en lumière le caractère artificiel de la narration. C'est que l'auteur entend s'opposer au roman réaliste où "l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant<sup>63</sup>", tout en aspirant à masquer la fabrication de son œuvre.

Gide met en place une vérité non pas unique et immuable, mais plurielle et mouvante. Comme Édouard, "en abyme<sup>64</sup>", il revendique un modèle musical<sup>65</sup> entre harmonie et contrepoint à la structure foisonnante, multiple et pluri-sémiotique mais rigoureuse, faite de symétries, d'effets de miroir et d'inversions. Guy Michaud<sup>66</sup> va jusqu'à repérer dans l'œuvre les trois parties d'une fugue : exposition, développement et strette.

Pour se poser en tant que révolutionnaire du genre romanesque, il faut d'emblée s'opposer aux traditionnels épigones, aux figures de proue de l'école naturaliste. Gide entreprend cette croisade dès les *Cahiers*

d'André Walter où André aspire à éreinter le genre pour mieux le renouveler. Il la poursuit avec *Paludes* et *Les Caves du Vatican* où Julius, figure du romancier traditionnel, se voit fustiger ironiquement par l'auteur. Il refuse le "coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance" (p. 215) et découper "une tranche de vie", que les naturalistes coupent d'ailleurs "toujours dans le même sens". Il s'abstient de créer des personnages qui font "concurrence à l'état civil" (p. 214), et de faire des descriptions calquées sur la réalité. Ces refus, qui virent au procès du roman réaliste, trouvent place non seulement dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, mais aussi dans tous les couloirs du roman, à travers le système métaphorique et symbolique de la fausse monnaie. Une pléthore de métaphores économiques et financières<sup>67</sup> ponctue le récit, avec le vaste système de libre-échange instauré par les lettres, par les *billets* (de banque ?), par la circulation de l'argent volé dans les *porte-feuilles*, ou prêté tour à tour par Passavant et Édouard, les deux "banquiers de cette société romanesque"<sup>68</sup> qui ne sont autres que les deux romanciers effectifs de la communauté des faux-monnayeurs. Ce système vaut également comme métaphore des fausses valeurs littéraires. À l'image de la fausse pièce que présente Bernard à Édouard, le romancier réaliste qui prétend rendre "le même son que [la réalité]" (p. 221) tout en présentant le monde pipé, fictionnel, de son imagination, veut donner le change. Il suffit d'examiner la pièce (la frotter) pour découvrir sa nature purement cristalline<sup>69</sup> et percer le secret de sa fabrication. Utilisant un code linguistique arbitraire, le roman ne peut être "mimologique" et produit, par conséquent, un effet médusant. Cette "disette" (p. 221) qui fait écho à celle d'Édouard au moment de révéler à Bernard l'identité de ses faux-monnayeurs (p. 220-221) mais aussi au traité de l'insuffisance qu'Armand projette d'écrire, rappelle que l'écriture, et *a fortiori* l'écriture réaliste, est une fausse monnaie.

Si Gide intègre, dès l'incipit, des topoï réalistes ou des ingrédients du roman-feuilleton<sup>70</sup> qui lui servent de revêtement narratif ; s'il introduit les patronymes des familles mises en scène ; s'il emploie un registre de langue<sup>71</sup> visant, à la manière d'un Zola<sup>72</sup>, à approcher au plus près la réalité sociale de ses personnages (laquelle, du reste, n'est pas men-



tionnée explicitement mais abandonnée à la reconstruction du lecteur) ; s'il fait intervenir duels et suicides ; c'est pour mieux détourner ces procédés. La suite du roman confirme cette volonté d'écart vis-à-vis des usages canoniques : Bernard ne recherche pas son père biologique, duels (entre Olivier et Dhurmer, Édouard et Douviers), et tentatives de suicide (de La Pérouse, d'Olivier) sont avortés.

Le traitement des personnages s'inscrit dans cette crise de la représentation et bannit la traditionnelle description physiognomonique comme déjà chez Stendhal et chez Taine. Le personnage n'est plus "conditionné", comme chez Balzac, par un physique prédéterminé et un caractère prédéfini<sup>73</sup>. C'est désormais au lecteur d'en découvrir progressivement le caractère à travers sa vision des événements et son verbe qui, traduisant son point de vue, se fait représentatif<sup>74</sup>. Toute parole exprimant une intention plus ou moins latente, la complexion du personnage émerge de ses jugements, c'est-à-dire des relations qu'il entretient avec autrui<sup>75</sup>. On "est loin ici de ce que Fernandez appelait chez Balzac les 'mots-définitions', c'est-à-dire des paroles prononcées par le personnage et qui sont l'expression mécanique et rigoureuse de son caractère défini *a priori*. Dans ce cas, la parole se réfère non pas à l'interlocuteur mais à l'intériorité qu'elle a charge de manifester. Elle est une *étiquette*. Avec Gide, elle devient ce qu'elle est, c'est-à-dire un *signe*<sup>76</sup>". Aussi le sort des personnages n'est-il pas prédéterminé. C'est que "l'histoire des faux-monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit<sup>77</sup>", par bribes, non plus chronologiquement comme chez Balzac ou même Flaubert<sup>78</sup>, mais par des effets de prolepse et surtout d'analepse<sup>79</sup>. Et s'il est vrai que "ce début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique, et aussi [que] le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre, et ce jusqu'en plein xx<sup>e</sup> siècle 'réaliste'<sup>80</sup>", il n'en demeure pas moins que, contrairement à l'illusion réaliste qui conçoit le réel comme un enchaînement logique, chaque événement d'une histoire qui n'est pas délinéé<sup>81</sup> requiert un ahan nouveau. De cette manière, le roman donne "l'impression de l'inépuisable<sup>82</sup>", comme l'illustre sa dernière phrase, "Je suis bien curieux de con-

naître Caloub”, qui fait écho à celle du “roman” d’Édouard : “Pourrait être continué...” (p. 379).

Gide n’a donc pas besoin d’amonceler des détails empruntés à la réalité pour rendre compte du réel. Le réalisme n’est qu’une convention, un des codes possibles dans lesquels on peut transcrire une réalité susceptible de jaillir de l’irréel avec plus de force et de puissance (p. 214). L’art tel que le conçoivent Gide et Édouard (“en abyme”), n’est pas une *mimesis*. C’est pourquoi Édouard se demande si c’est “parce que, de tous les genres littéraires, (...) [il] reste le plus libre, le plus *lawless* (...) que le roman, toujours, s’est si craintivement cramponné à la réalité” (p. 213). Le romancier doit avoir le courage de “se [lancer] vers l’inconnu” pour renouveler le genre. On “ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d’abord et longtemps, tout rivage” (p. 399). Les romanciers “craignent le large” (*ibid.*), autrement dit l’aventure, ce que Gide lui-même formulait dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>83</sup>. Cette métaphore *in praesentia* éclaire le caractère symbolique et allégorique de l’écriture de l’aventure qui est, avant tout, l’aventure d’une écriture partie en quête de nouveau littéraire : “durant des jours et des jours, on ne distingue rien, et il semble que l’effort reste vain ; l’important c’est de ne pas renoncer. Naviguer durant des jours et des jours sans aucune terre en vue. Il faudra, dans le livre même, user de cette image<sup>84</sup>”.

Il s’agit alors de “purger le roman de tous les éléments qui n’appartiennent pas spécifiquement au roman. On n’obtient rien de bon par le mélange”. Cette obsession de la pureté<sup>85</sup> et que Gide insuffle à Édouard presque dans les mêmes termes (p. 88) rejoint une autre exigence, celle de la sincérité, transmise cette fois à Bernard (“Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique” p. 232). Elle s’exprime dans la volonté d’atteindre une esthétique des plus pures<sup>86</sup>. Le roman traduit cette volonté de faire table-rase de toutes les scories par son iconoclasme ambiant, radicalisé par Strouvillou. Véritable instigateur du trafic de fausse monnaie, le personnage aspire à déconstruire le panthéon littéraire en ébranlant, avec un nihilisme cynique, l’édifice romanesque. Le titre éloquent qu’il propose pour la revue de



Passavant : "Les Nettoyeurs", offre un écho factieux à celui proposé par Armand : "Le Fer à repasser". Par ce "vaste essai de critique générale" (p. 420), Armand entend dénoncer l'admiration convenue qu'on voue aux "chefs-d'œuvre". Parce que l'écrivain est un faussaire qui entend payer le lecteur en fausse monnaie, Strouvilhou aspire à décharger les mots de toute leur signification<sup>87</sup>, à les épurer sur le modèle de la non-figuration picturale<sup>88</sup>. Strouvilhou touche, avec l'image de l'effondrement abyssal des valeurs figuratives, à un point central. C'est justement ce à quoi s'emploie, à un moindre degré, l'entreprise déconstructrice d'Édouard. Tous deux se placent sous le signe de la rupture, mais l'anarchisme assez gratuit<sup>89</sup> de Strouvilhou le distingue d'Édouard et de son entreprise.

C'est dans son carnet qu'Édouard théorise l'idée du "roman pur" et expose les obstacles auxquels il se heurte pour l'écrire : "chacune de ces difficultés, je l'expose, je l'étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général" (p. 218). Le roman n'est plus "un miroir que l'on promène le long d'un chemin<sup>90</sup>", mais "le miroir qu'avec moi je promène" (p. 181)<sup>91</sup>, une représentation de la réalité filtrée par la vision subjective de l'auteur, comme en témoigne le glissement du "on" au "je". La réalité devient une "matière plastique" (p. 133) qui se déforme sous la main<sup>92</sup> de l'artiste<sup>93</sup>. Ce roman, Édouard "n'en a pas écrit une ligne", mais il en a le titre, encore incertain. Ce n'est que dans la troisième partie, qu'il déclare en avoir écrit trente pages "sans hésitation, sans ratures" (p. 379), mais les seules pages rendues accessibles au lecteur sont aussitôt mises en doute : "je les ai trouvées assez mauvaises (...) ce chapitre est à récrire" (p. 414). Il y introduit quelques éléments de la réalité diégétique qu'il stylise, en passant sous silence ceux qui le gênent (p. 222), comme la fausse pièce d'or que lui montre Bernard, ou qu'il juge insignifiants, voire trop réels, comme le suicide de Boris<sup>94</sup>. Il manque ainsi à ses propres postulats : "je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman (...) il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne" (p. 215). Son incapacité à embrasser la réalité dans son ensemble l'oppose à Gide qui ne craint pas de se servir de

“faits divers”. Édouard se refuse à un plan exploratoire, attendant que “la réalité [le lui] dicte” (p. 217), et prédispose ainsi son livre à l’aventure tout en lui tournant le dos dès qu’elle relève d’une irruption du hasard : “Le suicide de Boris m’apparaît comme une *indécence*, car je ne m’y attendais pas” (p. 442). Contradiction que le narrateur ne manque pas de souligner<sup>95</sup>. L’échec tient également au fait qu’il confond la vie et le roman en rapportant dans ce dernier une conversation qu’il vient d’avoir avec Pauline et en voulant influencer Georges par la lecture de ce passage afin que sa réaction lui fournisse la suite de l’histoire (III, 15). Si Gide prélève des faits de la réalité<sup>96</sup> qui confèrent à son œuvre des aspects autofictionnels, il affirme lui-même réussir des éléments “d’invention pure”.

En ce sens, Édouard n’est pas plus Gide que ne le sont les autres personnages. Gide crée ses personnages sur le mode de la “dépersonnalisation” (p. 115), chacun d’eux représentant une de ses différentes potentialités. Édouard, contrairement à Gide, “ne parviendra jamais à écrire [son roman]<sup>97</sup>”. “C’est un amateur, un raté”, un “songe-creux” (p. 219), bercé par des chimères contradictoires. Gide entend maintenir une distance ironique et critique avec cet alter ego, “qu’[il] a taillé dans [sa] chair même” (*JFM*, 30 mars 1924, p. 82). Les personnages sont un moyen de se dépasser, de réaliser une catharsis<sup>98</sup>, de “projeter hors de [lui] les personnages contradictoires qui [l]’habitaient” (*Corr. RG*, p. 87). Fumigation scripturale que l’écriture gidienne par cet “indice de réfraction” (*Correspondance André Gide Roger Martin Du Gard*, p. 281) avec lequel elle opère.

C’est parce que Gide aspire à renouveler le genre *a contrario* du roman traditionnel que Maurice Nadeau, se plaçant du point de vue de cette esthétique convenue, a pu parler de “roman manqué<sup>99</sup>”, et Sartre d’“anti-roman<sup>100</sup>”. Mais comme le rappelle Lafille, “on l’a dit aussi de *L’Éducation sentimentale* de Flaubert et des *Possédés* de Dostoïevski<sup>101</sup>”. Qu’est-ce, en effet, qu’un roman et comment définir ce genre le plus “lawless” qui a produit les formes les plus diverses ? Marthe Robert, qui s’y essayait, remarquait qu’il y a autant de sous-classes romanesques que de milieux, de métiers, de techniques et de situations humaines concevables,



sans compter la foule d'œuvres dont le sujet est trop original ou trop insignifiant pour se prêter à un quelconque classement<sup>102</sup>. Et Maupassant écrivait déjà dans la préface de *Pierre et Jean* : "Le critique qui (...) ose encore écrire : 'Ceci est un roman, et cela n'en est pas un' me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence". L'exigence de classification, de codification du genre<sup>103</sup>, devient manie tyrannique face à une œuvre hybride, car, comme l'écrit Marthe Robert, "le roman tire sa force de son absolue liberté ; pour le critique, cette liberté a quelque chose de scandaleux, il ne peut l'accepter sans y mettre au moins quelques bornes" (p. 18-19). Or, si Gide n'a pas écrit un roman selon les codes traditionnels, ce n'est ni par ignorance ni par incapacité<sup>104</sup>. En bousculant la tradition il a voulu réfléchir le genre, en faire "un carrefour, un rendez-vous de problèmes" (p. 760, *Journal*, 17 juin 1925)<sup>105</sup>. Mais "[c]'est ce grief même d'impuissance qu'il y a presque à rappeler aujourd'hui, tant il est curieux de constater que les détracteurs du Nouveau roman le reprennent maintenant à leur compte... Oui Gide faisait déjà un livre de l'impuissance du romancier. Oui, Gide montrait déjà quel moteur romanesque ce pouvait être que l'incessante et 'stérile' recherche technique. Et sa prétendue impuissance est sans doute, si l'on peut dire, ce qui reste aujourd'hui le plus fécond de son œuvre...<sup>106</sup>". Gide ne s'était pas trompé : la postérité a tranché, tant il est manifeste que son œuvre a exercé une influence considérable sur les théories romanesques contemporaines.

## Un précurseur direct

Si plusieurs œuvres concourent au statut de précurseur de ce que Émile Henriot a baptisé "Nouveau roman", celle de Gide a influencé de manière décisive les "nouveaux romanciers", bien que la plupart d'entre eux l'aient nié. S'ils restent "impressionné[s] par l'effort de réflexion romanesque que constitue l'ensemble *Faux-Monnayeurs* – *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>107</sup>", ils affirment que "Gide n'a pas eu (...) d'influence [qu'ils

puissent] reconnaître<sup>108</sup> et lui préfèrent Dostoïevski, Joyce, Kafka, Rous-  
sel, comme en témoigne l'article de Nathalie Sarraute intitulé "De Dos-  
toïevski à Kafka<sup>109</sup>". Et pourtant...

*Les Faux-Monnayeurs*, fruits d'or de l'écriture spéculaire ou de la mise en abyme<sup>110</sup>, en construisant un dispositif diégétique et méta-diégétique, une méta-écriture, inaugurent ce que Michel Butor a nommé "le roman comme recherche", l'œuvre qui s'autoanalyse, s'autocritique. Les exemples de "spécularisation" ou de narration auto-réflexive sont innombrables dans *Les Faux-Monnayeurs*. Outre la projection du roman de Gide (le roman du roman du roman) et de ses deux journaux<sup>111</sup>, l'un d'eux est particulièrement vertigineux. Il s'agit d'un passage du roman d'Édouard, inséré dans son Journal, et qu'il soumet à Georges (III, 15). Ce passage relate une conversation entre Audibert (*alias* Édouard) et Hildebrant (*alias* Pauline) à propos d'un vol commis par Eudolfe (*alias* Georges). Cet événement, rapporté antérieurement par le Journal d'Édouard (I, 11) et qui constitue lui-même une analepse puisqu'il survient "quinze jours" avant sa mise en scène dans le Journal (p. 99), est vécu et relaté par Gide lui-même dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : "Hier (...) comme je m'attardais devant la devanture des bouquinistes, j'ai surpris un gosse en train de subtiliser un livre" (3 mai 1921, p. 39). Or, après avoir pensé à faire raconter tout cela par l'enfant, comme le voulait Gide lui-même<sup>112</sup>, Édouard décide finalement de le présenter par le biais d'une conversation avec Pauline afin de susciter une réaction de Georges qu'il attribuerait au héros de son roman, lui-même, de ce fait, sollicité. Cette stratégie purement gidienne qu'annonce, dès l'incipit, une antimétabole<sup>113</sup>, ouvre un espace de toutes parts infini tout en déconstruisant la représentation romanesque. Les nouveaux romanciers en recueilleront l'héritage<sup>114</sup>. De cette "réflexion active sur les conditions de *production* de la représentation [qui] conduit à cette structure en miroir où c'est l'acte de produire le roman qui devient sujet du roman, en un redoublement infini (...), la modernité a assuré le principe, en y reconnaissant la valeur quasi ontologique d'un véritable cogito scriptural à placer au fondement d'une nouvelle forme de la littérature<sup>115</sup>".



Cet artifice a, en effet, été le point de départ de multiples recherches narratives des “nouveaux romanciers” jusqu’à devenir une constante dans leurs œuvres. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, il est question d’un roman “colonial”, analogon du roman en train de s’écrire. *La Modification* de Butor introduit, outre un certain roman acheté juste avant le départ et qui “renvoie simultanément à *La Modification* et au livre à venir<sup>116</sup>”, des représentations iconiques et des effets de miroir par jeux de reflets ou d’anamorphoses éclatées à l’infini. *L’Emploi du temps* comporte un roman inséré, *Le Meurtre de Bleston*, reflet du journal qu’est en train d’écrire le personnage-narrateur et par conséquent du roman de Butor. *La Mise en scène* de Claude Ollier, est celle des peintures rupestres. *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* de Claude Simon et *Les Fruits d’or* de Nathalie Sarraute posent la question de la validité du roman historique. En se tournant vers sa pratique scripturale, en remontant en amont de l’œuvre dans sa fixation, le roman de Gide laisse un héritage considérable.

Le *Journal des Faux-Monnayeurs* est le seul texte où Gide dévoile les secrets de l’élaboration d’une œuvre, ses sources, ses premières intentions, ses peurs et son labeur, où il éclaire l’œuvre, en dessine les contours, comme le fait le carnet d’Édouard. “Songez à l’intérêt qu’aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens ou Balzac”, déclare Édouard, “si nous avions le journal de *L’Éducation sentimentale*, ou des *Frères Karamazov* ! l’histoire de l’œuvre, de sa gestation. Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l’œuvre elle-même”. Cette fascination pour l’épopée de la création, pour l’odyssée du faire, était déjà celle de Paul Valéry<sup>117</sup> dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : “Mainte erreur, gâtant les jugements qui se portent sur les œuvres humaines est due à un oubli singulier de leur génération. On ne se souvient pas souvent qu’elles n’ont pas toujours été. Il en est provenu une sorte de coquetterie réciproque qui fait généralement taire, jusqu’à les trop bien cacher, les origines d’un ouvrage (...) Et, bien que fort peu d’auteurs aient le courage de dire comment ils ont formé leur œuvre, je crois qu’il n’y en a pas beaucoup plus qui se soient risqués à le savoir<sup>118</sup>”. Les personnages des *Faux-Monnayeurs* renvoient à Valéry et notamment à la pensée der-

matologique de cet “homme de surface”<sup>119</sup>. “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”, dit Olivier (p. 301). Gide attire l’attention du lecteur sur la manœuvre plutôt que sur l’œuvre. Il préconise<sup>120</sup> ainsi la transparence du processus de création, le dépliage de l’esprit créateur, en dessinant une ellipse à double foyer : “D’une part, l’événement, le fait, la donnée extérieure ; d’autre part, l’effort même du romancier pour faire un livre avec cela” (*ibid.*), c’est-à-dire le conflit perpétuel entre la réalité et sa perception, l’alchimie que l’esprit du romancier opère sur la réalité pour la transmuter en œuvre d’art. Cette ambition de dévoiler le processus de création, que les réalistes cherchaient à masquer, est celle d’Édouard qui la formule “en abyme” dans le roman<sup>121</sup>. Cette quête a ses obstacles. Valéry, déjà et encore, débouchait sur une aporie. L’artiste ne peut jamais se voir, phagocyte, en train de créer, puisqu’il le doit, pour ce faire, interrompre le processus créateur. Les deux expériences sont diachroniques.

La réflexion autocritique, le laboratoire de recherche sur l’écriture, n’est pas le seul élément fécond de l’œuvre gidienne. *Degrés* et *Passage de Milan* sont la mise en œuvre spectaculaire de l’hybridité narrative et des volutes énonciatives<sup>122</sup> ; Sarraute prise l’autonomie des personnages qui entraîne un discours modalisé de la part du narrateur ; l’utilisation des techniques cinématographiques<sup>123</sup> ; les achronies ou métalepses narratives, “jeux [qui] manifestent par l’intensité de leurs effets l’importance de la limite qu’ils s’ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*”<sup>124</sup>, sont radicalisées par Claude Simon dans *Les Géorgiques* ou *La Route des Flandres* ainsi que par Michel Butor, dans *L’Emploi du temps* où Jacques Revel tente d’écrire le journal de son séjour à partir du premier mai de l’année suivante ; un théoricien du genre, Jean Bloch-Michel, fait du choix du tiroir verbal (le présent) le titre d’un ouvrage (*Le Présent de l’indicatif*, Gallimard, 1963) ; Robbe-Grillet, Butor et Pinget, sensibles aux grandes formes musicales fondées sur la répétition et la variation, se font les tenants de “la composition fuguée” ; Robbe-Grillet radicalise la diffraction d’intrigues dans *La Maison de rendez-vous* ; lui-même et Beckett con-



somment cette faillite du personnage traditionnel que revendique Sarraute dans l'article éponyme de *L'Ère du soupçon*<sup>125</sup> ; la mythologie topographique se retrouve dans la plupart des œuvres d'Ollier. Bref, toute l'entreprise gidienne de déconstruction tant du matériau de l'écrivain, le langage, que des outils de description de la réalité (les mots sont des "billets à ordre", p. 376) inaugure "l'ère du soupçon" tout en donnant le coup de grâce au roman réaliste pour poser "le problème de la fonction créatrice du langage (...) l'éternel débat sur l'antériorité du langage ou de la chose à exprimer"<sup>126</sup>.

Le Nouveau roman retrouve aussi l'analogie entre l'enquête policière et l'entreprise romanesque. Nombre de ces œuvres (par exemple, *L'Emploi du temps* de Michel Butor, *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, *La Mise en scène* de Claude Ollier) se présentent comme des enquêtes policières où "le détective [l'écrivain] n'a pas assisté au crime (...). Il doit faire confiance au rapport des témoins oculaires (...) Mais leurs rapports ne coïncident pas nécessairement (...). De même, la reconstitution totalisante de la réalité par l'écrivain comporte une part intrinsèque d'invention, destinées à colmater les lacunes laissées par l'écriture investigatrice"<sup>127</sup>.

La transfiguration du lecteur deviendra une pierre angulaire des "Nouveaux romans". Gide impose "une lecture nouvelle, comme verticale, dans l'épaisseur soudain partiellement résumée du texte, à partir duquel on s'enfonce plus profondément"<sup>128</sup>. Devenu créateur, collaborateur actif de l'auteur<sup>129</sup>, le lecteur doit reconstituer le puzzle des différents indices. La lecture se fait ainsi véritable aventure. Chargé de trouver la solution, le lecteur, parvenu au cœur du roman policier, se rend compte qu'on tente de le dérouter, puisque Saas-Fée est "au fond d'une impasse" : "Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service 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" (*J.F.M.*, 30 juillet 1919, p. 28). La multiplicité des points de vue façonne un nouveau lecteur tout de concentration et de regard critique face à une esthétique du discontinu.

En suggérant plus qu'il n'en dit notamment sur la physionomie, et l'identité de ses personnages, Gide laisse libre cours à l'imagination du lecteur<sup>130</sup>, idée qu'Édouard ne cesse de formuler "en abyme"<sup>131</sup>. Bien avant le Nouveau roman, Gide avait pris conscience des enjeux de la lecture, du véritable plaisir textuel.

*Les Faux-Monnayeurs* sont un tour de force : hybridation de divers genres romanesques, mise en œuvre d'une multiplicité de techniques énonciatives et narratives, vertige du récit spéculaire. L'œuvre est un véritable laboratoire de recherche de nouvelles voies romanesques et notamment du "roman pur", dépouillé de tous les artifices du roman traditionnel. Recherche d'une vérité plurielle où Asmodée même n'est plus ; recherche aussi de la transparence du processus créateur où le sujet n'est plus derrière mais *dans* ses œuvres, produit par elles et par la représentation d'une œuvre en progression difficile ; recherche enfin d'un nouveau lecteur capable de frayer son chemin dans le labyrinthe, de s'autonomiser, et, après avoir été dérouté par la fausse piste du roman policier ou d'aventure, irrité<sup>132</sup> d'avoir perdu ses habitudes de lecture, devenu apte à expérimenter la satisfaction intellectuelle de s'être fait créateur à son tour.

Gide brise une matrice réaliste surannée, rompt le pacte romanesque, déconstruit, érode, ébranle l'édifice du roman pour mieux le reconstruire. La puissance réflexive de son œuvre témoigne de la conscience qu'il a du genre et de ses contours. Avec cette peinture en triptyque, où tout s'éparpille, se défait, foisonne et devient possible, Gide fait un roman de la vie, son seul véritable roman au sens où il l'entend. Le genre en sort renouvelé.

Dans cette œuvre étonnamment moderne, profondément originale au sens où Valéry et Nietzsche l'entendent<sup>133</sup>, où c'est désormais la question du langage qui se joue, Gide réussit sa gageure, formulée dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* : "Le problème, pour moi, n'est pas : *Comment réussir ?*, mais bien : comment DURER ?" (Cuverville, 7 décembre 1921, p. 47).



Autrement dit, si Gide s'est inscrit, comme l'a montré Michel Raimond, dans une période de "crise du roman", et par conséquent dans un *continuum*, il a su attribuer à ses procédés d'autocritique une couleur nouvelle par les formes avec lesquelles il les a mis en œuvre au sein de sa diégèse. Et s'il est vrai que d'autres ont usé de certaines de ces techniques, et quelques-uns avant lui, Gide a su les rassembler et les développer avec une conscience étonnante qui le projetait à l'avant-garde des théories contemporaines.

**Sabine Sellam**

## Notes

- 1 Voir Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966 (Réed. 1985).
- 2 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976, p. 23.
- 3 Reprise dans Jacques Rivière, *Nouvelles Études*, Paris, Gallimard, 1947, p. 236-833.
- 4 André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 391.
- 5 Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1996.
- 6 Claude-Edmonde Magny, *Les Critiques de notre temps et Gide*, choix et présentation par Michel Raimond, Paris, Garnier, 1971, p. 59.
- 7 Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954, p. 179.
- 8 5 août 1919, Paris, p. 30. Toutes les citations du *Journal des Faux-Monnayeurs* sont extraites de l'éditions de Gallimard, L'Imaginaire, 1995.
- 9 J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 5.
- 10 Toutes les citations des *Faux-Monnayeurs* sont extraites de l'édition de Gallimard, collection Folio plus, 1999.
- 11 Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs, mode d'emploi*, Paris, Sedes, 1991, p. 107.
- 12 Ou des contes de fée. Voir V. Propp, *Morphologie du conte* ; suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Seuil, 1973.
- 13 "Que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux" (p. 256).
- 14 Le carnet du pasteur Vedel est également trouvé "par hasard" par Sarah (p. 129).
- 15 Comme le fait Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* (désormais *JFM*) : "Il y a eu maldonne : c'est Olivier qu'Édouard aurait dû adopter ; et c'est Olivier qu'il aimait", 23 février 1923, Annecy, p. 70.
- 16 "Quittons-les", p. 33 ; "Quand elle était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître", p. 33-34 ; "Laissons-le (...) Il est temps de retrouver Bernard", p. 67 ; "retourmons-y", p. 134 ; "il est inutile que je le rapporte ici", p. 171 ; "Non ; c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer", p. 348.
- 17 "Précisément parce que nous ne devons plus le revoir, je le contemple longuement", p. 53.
- 18 "Je ne suis pas libre d'aller contre la vérité et de violer la loi des caractères. *Amicus Swann, sed magis. Amica veritas*", Correspondance G. t. III, p. 10, cité par M. Raimond, *La Crise...*, *op. cit.*, p. 468.
- 19 Après *Paludes*, "Traité de la contingence", un roman de la contingence.
- 20 C.-E. Magny, *Les Critiques...*, *op. cit.*, p. 62.
- 21 Le thème de l'enfance ou de l'adolescence est très en vogue à l'époque avec *Les Thibault* de Roger Martin du Gard (1924), *Du Côté de chez Swann* (1913) et *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau. Voir Philippe Lejeune, "Le récit d'enfance en question", *Cahiers de Sémiotique textuelle*, n° 12, Paris X, 1988.
- 22 J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 10.
- 23 La fugue, le vol de la valise, la lecture du *Journal* d'Édouard, l'amour platonique (avec Laura) et physique (avec Sarah), le travail en tant que secrétaire d'Édouard, la tentation de l'engagement politique, la misère sociale, le baccalauréat et la lutte avec l'ange.

- 24 Comparer Bel-Ami, dont le pseudonyme même suggère cette idée.
- 25 J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 22.
- 26 *Ibid.*
- 27 Bernard passe une nuit sur un banc, "meurt de faim" (p. 97-98) et Laura écrit à Édouard : "Je suis ici sans argent. Je vis à crédit, dans un petit hôtel" (p. 81).
- 28 Bernard, conduit par l'ange "dans de pauvres quartiers", "ne soupçonnait pas auparavant la misère".
- 29 J.-Y. Tadié, *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 6.
- 30 "Familles, je vous hais ! Foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur", André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, in *Romans, récits, soties*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 186.
- 31 Périphrase utilisée par Gide, dans *Si le grain ne meurt*, pour qualifier ses pratiques masturbatoires.
- 32 C.-E. Magny, *Les Critiques...*, op. cit., p. 62.
- 33 "*La Porte étroite* est la critique d'une certaine tendance mystique ; *Isabelle* la critique d'une certaine forme de l'imagination romantique ; *La Symphonie pastorale*, d'une forme de mensonge à soi-même ; *l'Immoraliste*, d'une forme de l'individualisme" (*Œuvres complètes*, XIII, Paris, NRF, Gallimard, 1936, p. 439-440).
- 34 *Journal*, op. cit., p. 444.
- 35 C.-E. Magny, *Les Critiques...*, op. cit., p. 60.
- 36 La rosette de Georges (I, 11), une discussion faussée entre Azaïs et Georges (I, 12) et une allusion à un certain Strouvilhou par la doctoresse Sophroniska, qui lui a confié le talisman de Georges (II, 5).
- 37 Bernard prend en filature Olivier et Édouard (p. 91), Édouard surprend Georges en flagrant délit de vol (I, 11), Olivier met "son oreille contre la porte" (p. 40) de sa chambre pour écouter Vincent et Laura, Édouard écoute Laura et Bernard "derrière la porte" (p. 152), Armand "entrouvre" (p. 347) la porte de la chambre de Sarah pour "longuement les contempler[r]" (*ibid.*).
- 38 "Encore qu'il marche vite, suivons-le" (p. 46) ; "Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard" (p. 304-305).
- 39 *JFM*, p. 37.
- 40 Comme le note Claude Martin (*Gide*, Paris, Seuil).
- 41 Qu'il définit en 1893 dans son *Journal* : "J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cet œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble (...) c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'en abyme'", (p. 41).
- 42 "Dada", *Œuvres complètes*, X, op. cit., p. 21.
- 43 "Pris conscience assez nette du parti que je pouvais tirer de cette forme nouvelle", *JFM*, 6 juillet 1919, p. 19.
- 44 André Gide, *Œuvres complètes*, VI, op. cit., p. 361.
- 45 Celui de Pozdnychev, par exemple, dans *La Sonate à Kreutzer*.
- 46 "Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel" *JFM*, Dudelange, 26 juillet 1919, p. 26.
- 47 "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" (*JFM*, 21 novembre 1921, p. 32.).



- 48 *Ibid.*
- 49 "Je veux attirer tour à tour chacun de mes personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur" (*JFM*, Paris, 17 mai 1924, p. 83-84).
- 50 Ce qui rappelle la théorie des crustacées et des subtils dans *Les Caves du Vatican*.
- 51 Gide a une prédilection particulière pour le procédé épistolaire. Voir *Paludes, La Porte étroite, L'Immoraliste*.
- 52 Voir ceux d'Olivier sur l'existence de son oncle Édouard, sur la liaison de Vincent et de Laura, de Lilian sur le naufrage de *la bourgogne*, sur la liaison de Vincent et Laura, d'Armand et de Lucien Bercaïl sur leurs projets littéraires.
- 53 Voir la préface de *L'Immoraliste* : "je n'ai voulu en ce livre non plus acte d'accusation qu'apologie, et me suis gardé de juger".
- 54 A. Goulet, *Les Faux-Monnayeurs...*, *op. cit.*, p. 132.
- 55 "Étudier d'abord le point d'où doit affluer la lumière ; toutes les ombres en dépendent. Chaque figure repose et s'appuie sur son ombre" (*JFM*, 2 janvier 1921, p. 35).
- 56 "Cette courte plongée dans *Fielding* m'éclaire sur les insuffisances de mon livre. Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir (malgré ce que dit Martin du Gard), commenter", (*JFM*, 14 février 1924, p. 81).
- 57 "*Je ne sais pas trop* s'il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout" (p. 34), "*Je ne sais trop comment* Vincent et lui se sont connus. Au lycée sans doute" (p. 46 et 47), "*Peut-être* s'est-il laissé à lui-même trop tôt (...) *Je crois qu'il* faut lui faire encore crédit (...) *j'ai cru* comprendre" (p. 255).
- 58 "Passavant va l'abîmer, *c'est sûr*", "*j'en suis sûr*" (p. 296).
- 59 Voir les multiples modalités interrogatives qui scandent le chap. 7 de la partie II.
- 60 Voir les modalités évaluatives et axiologico-affectives qui saturent l'énoncé du chap. 7 de la partie II : "Édouard m'a plus d'une fois *irrité* (...) *indigné* même (...). Il n'est sans doute pas un de mes héros qui m'ait davantage *déçu* [Bernard] (...) [Olivier] était un peu *vaniteux* (...). Rien n'est à la fois plus *néfaste* et plus *applaudi* que *les hommes de son espèce*" (p. 254-256), ou encore "C'est dommage : il en avait *d'assez beaux*" (p. 256).
- 61 *JFM*, Coxyde, 6 juillet 1924, p. 87.
- 62 "Chemin (...) qui lui semble se perdre dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit" (p. 253).
- 63 Lettre de Flaubert du 18 mars 1857.
- 64 "Ce que je voudrais faire (...) 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. 219).
- 65 "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" (*JFM*, 17 juin 1919, p. 14).
- 66 Guy Michaud, *L'Œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957.
- 67 Voir David A. Steel, "Lettre et argent : l'économie des *Faux-Monnayeurs*", *André Gide* 5, p. 61-79.
- 68 *Ibid.*
- 69 Son œuvre "a l'éclat et presque le même son d'une vraie [société] ; son revêtement est en or (...) mais elle est en cristal. À l'usage, elle va devenir transparente" (p. 221).
- 70 Voir "lettre d'amour vieille de 17 ans, non signée", "la faveur rose", "le fond secret du tiroir", "la plaque d'onyx" et "le candélabre de cristal", le "roman familial" de Bernard.
- 71 Notamment l'argot scolaire du début du siècle : "potasser son bachot" p. 11, "l'aius" p. 297, "compote" p. 303, "flanchard" p. 306, "turne" p. 322.

- 72 Chez Zola, la conservation du registre populaire, vulgaire, répond à un projet esthétique. La représentation des usages linguistiques est indissociable de celle des usages sociaux et de la vision du monde des personnages.
- 73 "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*" (*JFM*, 27 mai 1924, p. 85).
- 74 "Dès la première ligne de mon premier livre, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon personnage — telle phrase qui fût directement révélatrice de son état intérieur — plutôt que de dépeindre cet état" (*JFM*, Vence, 29 mars 1924, p. 82).
- 75 "Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse" (*JFM*, 13 janvier 1921, p. 38).
- 76 M. Raimond, *La Crise du Roman*, op. cit., p. 347. S'il "distingue la plus subtile intonation de leur voix", sait "qu'il y a de tels actes qu'ils doivent commettre, tels autres qui leur sont interdits", il "plie boutique" "dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus ; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis" (*JFM*, Colpach, août 1921, p. 58-59).
- 77 *JFM*, 21 novembre 1920, p. 33.
- 78 "Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ?" (p. 215)
- 79 Le journal d'Édouard permet des retours en arrière qui aèrent la narration, notamment dans les chapitres VIII, XI, XII et XIII.
- 80 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.
- 81 "Pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. Ne jamais profiter de l'élan acquis — telle est la règle de mon jeu" (*JFM*, Cuverville, 3 janvier 1924, p. 78).
- 82 *JFM*, 8 mars 1925, p. 94.
- 83 "La plupart des artistes, savants, etc. sont des côtoyeurs, et qui se croient perdus dès qu'ils perdent la terre de vue. — Vertige de l'espace vide" (*JFM*, 1<sup>er</sup> août 1919, p. 29).
- 84 *Ibid.*
- 85 Déjà dans *Le Traité du Narcisse* : "l'œuvre d'art est un cristal (...) où les paroles, se font transparentes et révélatrices", in *Romans, récits et sotties*, op. cit., p. 10.
- 86 "Cette langue, je la voulais plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée, estimant que l'ornement n'a raison d'être que pour cacher quelque défaut et que seule la pensée non suffisamment belle doit craindre la parfaite nudité" (*Journal*, I, p. 347).
- 87 "Seront considérés comme anti-poétiques, tout sens, toute signification".
- 88 "Je me suis souvent demandé par quel prodige la peinture était en avance, et comment il se faisait que la littérature se soit ainsi laissé distancer ? Dans quel discrédit, aujourd'hui, tombe ce que l'on avait coutume de considérer, en peinture, comme "le motif" ! Un beau sujet ! (...) Les peintres n'osent même plus risquer un portrait qu'à condition d'éluider toute ressemblance" (p. 377).
- 89 Il ne précise pas ce qu'il entend faire après cette destruction généralisée, cette "démonétisation" (p. 376) de la littérature, d'autant qu'il n'est pas un littérateur.
- 90 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, *Romans et Nouvelles*, I, Paris, Gallimard, 1952, p. 288.
- 91 Idée déjà formulée dans les interviews imaginaires, X : "Faire concurrence à l'état civil" : quelle ânerie ! Le rôle de l'art n'est pas du tout celui d'un miroir (...) L'art ne commence qu'en s'affranchissant de la nature" (*Articles*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1942, p. 358).



- 92 Chez Valéry, cet organe du possible était déjà l'adjuvant de la réussite : "Faire est le propre de la main" (*Œuvres I*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 918).
- 93 "Étrange matière liquide (...) qu'il me faut malaxer et pétrir" (*JFM*, Cuverville, 9 juillet 1921, p. 46).
- 94 "Je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide de Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les «faits divers». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel..." (p. 442).
- 95 "L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder" (p. 217).
- 96 Des faits divers, des expériences personnelles, des individus comme La Pérouse, construit d'après le modèle de Marc de Lanux (Voir *Si le grain ne meurt*), Sophroniska, d'après Eugenia Sokolnicka, Armand Vedel d'après Armand Bavretel dont il parle dans *Si le grain ne meurt*, et Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu Roi*, intrusion du réel dans la fiction.
- 97 *JFM*, 1er novembre 1922, p. 67.
- 98 "Ce qui manque à certains de mes héros (...) c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies" (*JFM*, 30 mars 1924, p. 82).
- 99 Introduction, in *Romans, récits et sotties*, op. cit.
- 100 Préface, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.
- 101 P. Lafille, *André Gide romancier*, op. cit., p. 197.
- 102 M. Robert, *Roman des origines...*, op. cit., p. 22.
- 103 Voir Albert Thibaudet : "Je me sens gêné devant la période actuelle. C'est de la littérature non triée, la perspective change du tout au tout" ; puis, indémontable, il écrit : Je vais me borner à un simple schéma", *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1969.
- 104 "Qu'il m'eût été facile de rallier les suffrages du grand nombre en écrivant *les Faux-Monnayeurs* à la manière des romans connus, décrivant les lieux et les êtres, analysant les sentiments, expliquant les situations, étalant en surface tout ce que je cache entre les phrases, et protégeant la paresse du lecteur" (*Journal*, 3 octobre 1929, p. 938).
- 105 D'où une pléthore de critiques sévères : échec, "îlots de glace", déception, emploi de l'irréel du passé, impuissance, écrit Maurice Nadeau.
- 106 Claude Martin, "Gide et le Nouveau roman", in Marcel Arland, Jean Mouton (dirs), *Entretiens sur André Gide*, Paris, La Haye, Mouton et Cie, 1967, p. 224.
- 107 Michel Butor, cité par C. Martin dans "Gide et le Nouveau roman", p. 218.
- 108 Philippe Sollers, cité par C. Martin, *ibid.*
- 109 Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- 110 Dans son acception héraldique et spéculaire, voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- 111 Le journal du roman du journal du roman du journal du roman, comme le journal de sa vie du journal de sa vie du journal de sa vie.
- 112 "L'anecdote, si je voulais m'en servir, serait, il me semble, beaucoup plus intéressante racontée par l'enfant lui-même, ce qui permettrait sans doute plus de détours et de dessous" (p. 42).
- 113 "Il remit la liasse dans *le coffret* et *le coffret* dans *le tiroir* de la console. *Le tiroir* (...) avait livré son secret par *en haut*. [il] rassujettit les lames disjointes du *plafond* de bois, que devait recouvrir une lourde *plaque d'onyx*. Il fit (...) retomber *celle-ci*, replaça par-dessus deux candélabres de cristal et l'encombrante pendule" (p. 12). C'est nous qui soulignons.



- 114 "La mise en abyme telle qu'elle est travaillée ces dernières années connaît une sorte d'extension, une diversification telle qu'on doit plutôt la considérer comme un champ de possibilités à pratiquer et à théoriser plutôt que comme une notion dont il faut surveiller l'emploi" (Jean Ricardou, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Publications du Centre culturel de Cerisy-la-salle, Paris, UGE, "10/18", 1972, p. 337).
- 115 Jean-Joseph Goux, "Roman pur et travail spéculaire", *Les Faux-monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, p.102.
- 116 L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p. 162.
- 117 Gide entretint une correspondance avec Valéry jusqu'à la mort de ce dernier. L'esthétique valéryenne est étonnamment proche de celle que Gide met en œuvre dans son roman, bien qu'elle ne soit citée à aucun moment comme catalyseur par les différents critiques littéraires.
- 118 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, folio essais, 1999, p. 14.
- 119 "C'est la forme qui m'intéresse. Le fond de la pensée n'est rien" (*Cahiers*, p. 197).
- 120 "C'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif" (*JFM*, août 1921).
- 121 "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" (*JFM*).
- 122 Jean-Joseph Goux voit dans cette technique une analogie avec la peinture cubiste : "Son roman est cubiste en tant qu'il multiplie les angles de vue et qu'il les amalgame dans un même cadrage romanesque dont l'unité est difficile, sinon impossible, à trouver" (*Les monnayeurs du langage, op. cit.*, p. 110).
- 123 Par la logique du "montage", et notamment le choix de la synchronie des séquences, dissimulé sous une fausse diachronie, ce qui permet de représenter une vérité plurielle.
- 124 G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 245.
- 125 "[Il] a tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère, qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom".
- 126 J. Ricardou, in *Entretiens sur André Gide, op. cit.*, p. 233.
- 127 M. D. Boros Azzi, *Problématique de l'écriture dans les Faux-Monnayeurs de Gide*, Archives André Gide 6, p. 92.
- 128 J. Ricardou, in *Entretiens sur André Gide, op. cit.*, p. 229.
- 129 "Je (...) laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle" (*JFM*, La Bastide, 29 mars 1925, p. 96) imposé par une relecture : "Je n'écris que pour être relu" (Cuverville, 7 décembre 1921, p. 47).
- 130 "Il me paraît inutile d'expliquer tout au long ce que le lecteur a compris ; c'est lui faire injure. L'imagination jaillit d'autant plus haut que l'extrémité du conduit se fait plus étroite" (*JFM*, La Bastide, 29 mars 1925, p. 96).
- 131 "Les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et (...) ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît (...). Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur" (p. 87-88).
- 132 "Pour la majeure irritation du lecteur", *JFM*, Colpach, août 1921, p. 52.
- 133 "Qu'est-ce que l'originalité ? C'est voir quelque chose qui n'a pas encore de nom, qui ne peut pas encore être nommé, bien que cela soit sous les yeux de tous" (Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 261, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967).