

LE DOSSIER DE PRESSE DES "FAUX-MONNAYEURS"

L'abondance des matières, dans le dernier numéro du *Bulletin*, nous a contraint à différer la suite du "Dossier de presse des *Faux-Monnayeurs*" dont nous avons commencé la publication dans les n° 21, 22, 23 et 24. Aux dix-sept articles déjà reproduits, nous ajoutons aujourd'hui un nouvel ensemble important, qui est toutefois encore loin de compléter ce dossier...

LOUIS JAHAM-DESRIVAUX

(*Point et virgule*, juin 1928, pp. 1-10)

(*En principe mensuelle, la revue Point et virgule ne publia, entre novembre 1927 et l'été 1929, qu'une quinzaine de numéros. Domiciliée à Bois-Colombes (Seine), elle était dirigée par Jean-Daniel Maublanc et compta parmi ses collaborateurs Marguerite Yourcenar, Maurice Fombeure et Louis Parrot. Louis Jaham-Desrivaux était un des membres du Comité de rédaction de Point et virgule.*)

L'ESTHÉTIQUE DES FAUX-MONNAYEURS

S'il est un sable mouvant où la pensée court le risque de s'enliser, je crois bien que c'est l'œuvre d'André Gide. Est-il bon, est-il méchant ? disait Diderot. Cette épigraphe, ou épigramme, s'inscrirait sans trop d'irrévérence autour d'un médaillon frappé à l'effigie de l'analyste de *La Porte étroite* et du romancier des *Faux-Monnayeurs*. De plus fluide esprit je n'en sais point, ni d'expression plus cristalline, de sorte que, par un paradoxe suprême, un écrivain clair par essence rend ses idées impénétrables. Le sont-elles vraiment ? L'occasion d'en examiner le souple tissu et la forme limpide ne saurait être mieux choisie qu'en dissociant, dans le livre hybride où il a ambitionné de faire œuvre objective, ses goûts et ses jugements très subjectifs sur l'esthétique, précisés ou complétés par le *Journal des Faux-Monnayeurs*, carnet de ses tâtonnements et abrégé de ses expériences.

Contrairement à ce que l'on serait tenté de supposer, le sujet proprement romanesque des *Faux-Monnayeurs*, que

beaucoup de lecteurs semblent avoir accueilli par l'indifférence, aurait, si je m'autorise de certaines confidences, touché les intéressés, je veux dire : les très jeunes gens. Cela tient sans doute à ce qu'ils étaient sur la sellette. Le bistre de la peinture ne les a pas choqués. *Les Faux-Monnayeurs* nous proposent une analyse aiguë, et secrète, de leurs impulsions et de leurs désirs, de leurs amours et de leurs haines, de leurs pensées et de leurs actes. Presque sur la puberté dont l'aspect général est un mélange de naturel et d'insincérité, cette dernière viciant l'âge ingrat, la donnée anecdotique consistant dans le vol, l'écoulement de la mauvaise monnaie, et le suicide imposé cruellement par ces gamins au petit Boris.

La psychologie trouble des impubères donne un certain souffle de vie à ce roman plus statique que dynamique (ce ralenti permanent a nuï au succès du livre, même aux yeux des lettrés). Or, elle a pour support la vision artistique d'André Gide ou, au juste, ses théories d'art qui resteront comme l'axe des *Faux-Monnayeurs*. Défaçons donc les mailles de sa doctrine esthétique et voyons si les contradictions proprement gidiennes du livre sont, ou ne sont pas, insolubles.

En premier lieu, André Gide pose les bases et s'attache à un problème plus spécifiquement intellectuel. Le conflit, très curieux, et qui était digne en effet de passionner un artiste de cette trempe, se livre entre l'effort du créateur pour styliser sa création et le désir d'une floraison variée, d'un récit imprévisible et spontané.

A la racine de l'invention existe d'abord ce dilemme urgent : faut-il écrire une histoire personnelle ou objective ? "Ce qui m'inquiète, dit Édouard (et, comme le *Journal* le prouve surabondamment, Édouard est, en ces matières, toujours le porte-parole de l'auteur), c'est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre, mon œuvre s'écarter de ma vie". Cette tension vers l'art impassible, ou en dehors de l'expérience propre, n'aboutira-t-elle pas au factice ? "Et je doute si précisément ce n'est pas l'empêchement que j'éprouve à laisser parler aujourd'hui mon cœur qui précipite mon œuvre dans l'abstrait et l'artificiel". Gide sent qu'il a intérêt, malgré tout, à se dépersonnaliser. Résultat d'autant plus difficile qu'il repousse les procédés, si commodes, des réalistes, et certaines raisons d'art, certaines raisons supérieures" lui "font penser que ce n'est pas d'un bon naturaliste qu'on peut faire un bon romancier". Pourquoi cette méfiance à l'égard du réel brut, de l'observation courante ? Voici : "En localisant et en spécifiant, l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particu-

lière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général". La conséquence de ces principes, selon Gide, est "que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît". De plus, ce que l'on écrit par mode, "sous la dictée de l'époque", n'aura qu'une durée éphémère. "Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride".

Tout de même, on ne se passe pas des contingences. Gide-Édouard le comprend si bien qu'il les cimente par ce compromis, d'apparence singulière : "la lutte entre les faits proposés par la réalité et la réalité idéale" ; et ailleurs : "présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser". Il invente un personnage central de romancier dont les projets seront en opposition avec les faits. Plus loin, s'approfondit cette conception. Le sujet du livre sera "la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci. Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées". Hostile au roman à thèse, l'écrivain patronne le roman d'idées. "Elles vivent, elles combattent, elles agonisent comme les hommes" ; et "le pathétique", c'est qu'"elles vivent aux dépens d'eux".

Pratiquement, ce n'est pas seulement la description physique des hommes que Gide veut écarter, mais les ordinaires particularités humaines. Il a une page plaisante dans le *Journal* sur la pénible obligation de "les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus" et surtout de "les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis". Il distingue pourtant entre les personnages principaux auxquels conviennent le flou, la progression lente ; et les comparses qui doivent être accusés "fortement" et amenés "au premier plan". Il faut donc faire du roman "pur", et "dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman". Dans l'horreur du "mélange", on doit éviter encore les "dialogues rapportés", ou "les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes" bons pour le cinéma. Burlesque, la "synthèse des arts" combinant peinture, musique et poésie. Stendhal seul approcha du pur roman, alors que l'admirable

Balzac "y amalgama le plus d'éléments hétérogènes" (*Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 73).

Il ne faudrait pas argumenter de ses théories ni de ses craintes que Gide se borne à styliser. Le factice lui apparaît, qui consisterait à opposer entre eux des personnages ou à exposer des idées en dehors des individus. La psychologie toute faite, que le lecteur ordinaire goûté exclusivement, lui montre son trompe-l'œil. Proscrivons les héros "bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation, ni sous-sol". Propos ingénieux, mais exact, le roman est menacé par la liberté excessive que sa nature même lui donne, et il se cramponne stupidement au réel. "Il n'a jamais connu, le roman, cette formidable "érosion des contours" dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style aux œuvres" classiques, car le classique "n'est humain que profondément". Le roman qu'il tâche de faire, et qui sera précisément *Les Faux-Monnayeurs*, n'aura pas de sujet, ou plutôt en aura mille : il essaiera d'épouser la diversité de la vie, de l'expérience. Gide va plus loin et jusqu'à la théorie du disponible, si bien analysée par Thibaudet l'an dernier à la *Revue de Paris* : "la réalité m'intéresse comme une matière plastique ; et j'ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été. Je me penche vertigineusement sur les possibilités de chaque être et pleure tout ce que le couvercle des mœurs atrophie". La constance des caractères, dans l'art comme dans l'existence, est suspecte à Gide parce qu'obtenue au mépris de la vraisemblance et du naturel. "L'individu, plus il est de fonds généreux et plus ses possibilités foisonnent, plus il reste dispos à changer, moins volontiers il laisse son passé disposer de son avenir".

De ces premières idées (les plus importantes) d'André Gide, se dégagent de rapides conclusions. Son œuvre est d'abord une œuvre critique, la critique du roman. Cela est si vrai qu'il tient un journal des obstacles qu'il rencontre en l'écrivant. Artifice de littérateur ? Non. Gide publiera à part le *Journal des Faux-Monnayeurs* qu'il a réellement tenu. On voit le tour d'esprit idéologique de l'auteur. "Un bon roman s'écrit plus naïvement que cela", dira Bernard. Oui, mais la tentative est rare et digne d'examen. Les efforts du romancier n'ont pas un seul centre : "c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent". Selon une belle image du livre, la conquête artistique est due à ceux "qui se lancent vers l'inconnu". Gide se moque des "côtoyeurs". Il vante la difficulté. "Laissons aux romanciers réalistes l'histoire des laisser-aller".

Si la tendance à styliser et le goût de l'infinie di-

versité cohabitent dans l'esthétique intellectuelle d'André Gide, l'instinct du moraliste et celui de l'immoraliste se fondent dans l'édifice de ses valeurs agissantes. De même que la difficulté pour l'esprit, il apprécie une certaine tension pour les mœurs. "Un certain amour de l'ardu, et l'horreur de la complaisance (j'entends celle envers soi), c'est peut-être, de ma première éducation puritaine, ce dont j'ai le plus de mal à me nettoyer". L'esthéticien juge sévèrement le symbolisme d'avoir apporté une esthétique neuve sans nouvelle éthique. Sa morale à lui constate, avant tout, "qu'il peut y avoir bénéfice dans l'effort même et récompense ailleurs que dans le but obtenu" (*Journal*, p. 102). La sensibilité sauve pour lui le cynisme, "tout est perdu dès qu'on l'élude", affirme-t-il dans les notes piquantes de Lafcadio extraites de sa rédaction primitive. Il n'est pas si loin qu'il semble de l'indignation du vieux La Pérouse qui ne peut admirer les passions au théâtre parce qu'elles le troublent et pour qui l'accoutumance au péché est un danger d'atonie. Il est vrai qu'il y a en lui cette peur intime du diable auquel il ne croit pas. J'y vois un idéalisme à rebours. Elle serait analogue à cette fiction de Bernard luttant avec l'ange qui forme l'un des derniers chapitres du roman. Et ceci nous conduit au mysticisme. Édouard a beau se défendre d'être mystique, il n'en trouve pas moins "admirable" l'élan de Sophroniska : "je crois de toute mon âme que, sans mysticisme, il ne se fait ici bas rien de grand, rien de beau". Il remarque finement que les romanciers, à tort, ne tiennent pas compte des entraves. "La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut échapper qu'en hauteur". La transition est, dès lors, aisée, à appeler lyrisme "l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre par Dieu", mot qui se confondra ou voisinera avec ceux d'"enthousiasme" et d'"inspiration". Bien sûr, "on n'est artiste qu'à condition de dominer l'état lyrique" ; toutefois, "il importe, pour le dominer, de l'avoir éprouvé d'abord". Bernard est le personnage qui, dans sa conduite, atteint le mieux aux dualités fécondes. "Au début, parfaitement insubordonné", il finit par comprendre ses limites. Il hésite enfin entre la tradition et l'individualisme et arrivera, je pense, malgré le doute de l'auteur, non pas à chercher à résoudre "les contradictions de sa trop riche nature... mais à les alimenter", à en tirer le son maximum (1). En somme, dans sa vie imaginée, il réalise la tendance de Gide à simplement pousser à la réflexion car, selon le commentaire du théoricien, "je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle".

(1) D'après l'analyse si intelligente de ce héros dans le *Journal* (p. 77, 106 et 107).

De ce qui précède, ne vous hâtez pas de conclure au moralisme religieux d'André Gide. L'"immoraliste" l'accompagne, ou l'impassible naturaliste qui, par la bouche de Vincent, le médecin, conseille aux hommes d'écouter la leçon des animaux, des plantes. Lady Griffith, se souvenant des cruautés d'un naufrage, ne sera que trop encline à recueillir de la nature un vœu de férocité. Certes, on voit bien que cette énigmatique Lilian n'a pas toutes les complaisances de l'écrivain, et encore moins l'arriviste Passavant en qui il personnifie les défauts et les vices de l'homme de lettres, dont l'essentiel : exploiter les idées d'autrui. Bien entendu, le voyou insolent que se targue d'être Strouvilhou n'a pas davantage ses sympathies. Mais il serait peut-être imprudent d'affirmer que les paradoxes du cynique personnage n'éveillent aucun écho chez son biographe. Quand Passavant le pressent comme directeur de revue, il rejette à la fois la morale et la littérature conventionnelles, égal adversaire de la philanthropie et de l'égoïsme. Il conclut en faveur d'"une férocité dévouée" et luttera "pour démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots". Le neveu d'Édouard, Georges, qui vole un livre et fait écouler des pièces fausses, est un chenapan auquel le romancier s'intéresse, à qui du reste il fait la morale d'une façon assez maladroite. Beaucoup de scepticisme affleure dans cette phrase du *Journal* : "Il n'y a guère de "règles de vie" dont on ne puisse se dire qu'il y aurait plus de sagesse à en prendre le contre-pied qu'à les suivre". Trop naturel, alors, que le déterminisme (visible chez le vieux La Pérouse, maniaque du suicide) inspire les actes d'Édouard et de ses disciples !

Ce qui justifie les contradictions intellectuelles et morales de Gide, c'est qu'en lui se fondent les qualités et les défauts de l'humaniste. Sa culture n'est jamais en l'air, tend à ne jamais l'être ; souffre du factice et du livresque entrevus, menaçants. L'éducation qui a pour base la béate adulation lui est en horreur. Le tragique moral qu'aurait pu exploiter le roman chrétien (lequel se tourne seulement vers des fins d'édification) et qui étudierait "l'essence même de l'être" a fait, dit-il, jusqu'ici défaut dans le roman. Il pense, comme Olivier, que "la plus grande intelligence est précisément celle qui souffre le plus de ses limites". L'amour de la vie doit primer l'amour de l'art. "Il me semble parfois, s'écrie Bernard, qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots". Ce qu'Édouard reproche le plus à Douviers, c'est de se contraindre à jouer un rôle en face de la femme qui l'a trahi. Ce qui le rend indulgent à M. Profitandieu, c'est l'émotion tardive du magistrat qui avait une préférence secrète pour l'enfant ingrat qui n'était pas son fils. La sympathie de

Gide, non seulement pour ce qui n'est pas lui, mais pour qui diffère de lui totalement, pour épouser "la pensée, l'émotion d'autrui", est le sceau, l'estampille de l'humaniste. A son avis, il manque à ses héros "ce peu de bon sens qui le retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies". Est-ce une façon de s'excuser du romantisme qu'il prête à certains ? à Bernard amoureux de Laura, à Olivier extatique quand son ami envisage le suicide "par enthousiasme, par simple excès de vie... par éclatement" et qui tâche de mettre en pratique son dogme personnel : se tuer "après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suit en pâlisser". Le sens humain de Gide redescend vite de ces hauteurs et il montre le rythme des générations révoltées contre les ancêtres puis se résignant à les imiter. La solution, toute individualiste, serait, pour l'être hanté du besoin d'une règle, "de trouver cette règle en soi-même ; d'avoir pour but le développement de soi". Les erreurs même seront salutaires. Le rôle de l'artiste n'est que de stimuler. "Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure".

L'esthétique formelle d'André Gide s'accorde avec son esthétique intellectuelle et morale. Sa méthode se relie foncièrement au classicisme, je veux dire aux traditions ordinaires des classiques : ordre, clarté, mesure. Bien qu'il confie cette réflexion à un contradicteur, lui aussi juge qu'il faut "racorter tout simplement". C'est le besoin d'ordre qui fait pardonner à Édouard sa manie des carnets, et à son interprète le compte minutieux de ses efforts. Si l'état civil des personnages apaise le romancier, il est bien forcé de convenir qu'ils "demeurent inexistants aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés". En vertu de cette dualité dont nous avons donné déjà plus d'un exemple, il désire, d'une part, "établir une relation continue entre les éléments épars", craint d'autre part l'"artificiel" et voudrait "que les événements se groupent indépendamment" du metteur en scène. Conflit de l'intuition et du travail. "J'attends trop de l'inspiration, elle doit être le résultat de la recherche, et je consens que la solution d'un problème apparaisse dans une illumination subite : mais ce n'est qu'après qu'on l'a longuement étudié". Très intéressante, car fort significative, la tendance de Gide de vouloir présenter ses héros déformés ou rectifiés sous le prisme d'un observateur unique, ou par des intermédiaires (journal d'Édouard, dossier d'avocats, etc.). Il a d'ailleurs renoncé à ce parti-pris systématique et il s'écriera dans son aide-mémoire : "Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel". Le manque de souplesse du *je* finit par le frapper, cela le mène au récit indirect que son individualisme combine avec l'explication

particulière à chaque protagoniste, et cette vue neuve que les erreurs de chaque narrateur seront rétablies par le lecteur au fur et à mesure. Le chapitre franc, narquois, où il passe en revue ses personnages et les confesse, répond à cette idée. Non que le romancier doive agir sur ses personnages : il doit être agi par eux. Il "les écoute et les regarde" et "ils se sont imposés" à lui. Méfiance de l'"allure discursive", de l'éclairage continu et de face. "Étudier d'abord le point d'où doit affluer la lumière ; toutes les ombres en dépendent". Au même principe se rattache cette jolie remarque : "Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos". Tandis que la *crystallisation* stendhalienne naît brusquement, la *décrystallisation* de l'amour s'opère avec une lenteur émouvante : montrez-la telle. Évitez l'erreur capitale du personnage qui parle pour la galerie : il ne parlera "que pour celui à qui il s'adresse". Une œuvre, comme une eau vive, doit "couler selon sa pente, tantôt rapide et tantôt lente, en des lacis que je me refuse à prévoir". De même que dans la vie, pas de dénouement réel. "Dans la vie, rien ne se résout, tout continue". Il importe d'être fidèle à cette tactique involontaire des événements. *Journal*, p. 104 : "La vie nous présente de toutes parts quantité d'amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme a coutume de les filer un romancier". Bref, le roman "ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire". Il faut que le sujet soit malaxé, baratté, jusqu'à ce que "les particules solides" s'agglutinent. La plante ne doit pas être forcée, sinon on "compromet la plénitude" de la "saveur" des fruits. Conséquence : une modification perpétuelle de la composition. "C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman". Le comble de l'habileté, pour un écrivain, serait "de laisser le lecteur prendre barre" sur lui, car il ne le peut que s'il se croit plus conscient, "plus perspicace" que l'auteur.

Une méthode tout ensemble aussi compliquée et aussi spontanée ne va pas sans heurts. Ne taxons pas d'exagération Gide critique de soi-même qui insiste sur les difficultés de la remise en route sur nouveaux frais, à qui "le taillis tellement épais" de son livre a fait retarder son voyage au Congo, difficultés plus subtiles que les obstacles normaux qui le gênent aussi, par exemple "inventer, là où le souvenir vous retient".

Il semble qu'un écrivain, harcelé par tant de scrupules, soit condamné à l'hermétisme. Sur le style même, Gide est, en effet, poursuivi par ses hantises. Passavant n'est pas si sot qui, pour un manifeste, veut "de vieux mots très usagés, qu'on chargera d'un sens tout neuf et qu'on imposera". La concision, vertu d'élite, n'est pas le fait des économes : "Cela fait en art les prolixes..."

parce qu'ils ont peur de rien perdre". Le puritain reparaît volontiers, qui suspecte la forme trop aisée. "Rien de ce que j'écrirais facilement ne me tente. C'est parce que je fais bien mes phrases que j'ai horreur des phrases bien faites". Sans doute est-ce Bernard qui condamne la facilité, mais Gide s'exprime en son nom dans cette phrase de repentir. "Je n'aime pas ce mot "inexplicable" et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire". Or le miracle, ou la réussite, c'est que le style volontaire et consciencieux d'André Gide ne soit pas un style noué, mais un flot libre et naturel. Si raffinée que soit sa tournure d'esprit, il se sert d'une plume nette et simple. "Le style des *Faux-Monnayeurs* ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie. Tout doit être dit de la manière la plus plate, celle qui fera dire à certains jongleurs : que trouvez-vous à admirer là-dedans ?" Cet effacement choisi, Gide l'a pratiqué dans son œuvre tout entière. Il a toujours cherché "l'expression directe" et "telle phrase qui fût directement révélatrice" de l'"état intérieur" de chaque personnage. L'éloge qu'il fait de Jarry procède de cette conception de l'écriture. "Il avait un sens exact de la langue ; ou mieux encore, du poids des mots. Il construisait des phrases massives, bien assises, appliquant tout de leur long sur le sol". Au style gidien nous reconnaitrons des qualités complémentaires : une légèreté, une souplesse, une aération divine dans l'exactitude et la propriété, résultat, et profit, d'une imprégnation profonde.

Au fond, et nous aboutissons à ce carrefour, André Gide a des goûts et une formation classiques, mais il est séparé du Grand Siècle par la haute marée du romantisme dont il est, bon gré mal gré, éclaboussé. Il comprend les vieux maîtres mieux que personne. "Nos auteurs classiques sont riches de toutes les interprétations qu'ils permettent. Leur précision est d'autant plus admirable qu'elle ne se prétend pas exclusive". Son classicisme est tourmenté parce que tourné vers le futur, "l'avenir m'intéresse plus que le passé". Il se rend compte que "le plus petit geste exige une motivation infinie". Son ambition secrète, tenter le genre épique, est fort intelligente car l'épopée "peut sortir le roman de son ornière réaliste". Il tend plus modestement aux proportions, à l'harmonie de ses illustres modèles. Il divise son livre en trois parties au lieu de deux pour ne pas rompre l'équilibre, sa loi suprême. La double interprétation de la Fontaine, pour une composition de bachot, se tient ainsi *in medio*. Parmi les tractations relatives à la fondation d'une revue d'avant-garde, on sent bien que Gide se moque habituellement et songe à *Dada*, soit qu'il s'agisse de créer "quelque chose de très libre" et d'"épique" ou qu'il soit question de produire sous le signe de l'incompréhensible. "Seront considérés comme antipodiques, tout sens,

toute signification. Je propose d'œuvrer à la faveur de l'illogisme". En réalité, les contrefaits et les destructeurs, genre Armand Vedel, ne sont guère prisés par un écrivain qu'attire finalement, en dépit de quelques complaisances, le pôle positif. Les discours amphigouriques des *Argonautes* lui sont la pierre de touche de l'insupportable.

Que les théories et tendances esthétiques, condensées dans le roman des *Faux-Monnayeurs* et ses appendices, témoignent d'un esprit avisé et curieux, il serait étrange d'en douter. Mais on ne côtoie pas impunément les gouffres ni on ne pétrit sans danger les nuages. Trop concilier nuit. Nous essayons de ne tomber point dans ce travers en déclarant franchement que certains des alliages prônés par le plus remarquable de nos essayistes nous paraissent chimériques ou aventureux. Certes, la stylisation en art comme en littérature, est de mode : Picasso comme Giraudoux ont sucé le lait du jour. Mais la théorie corrompt la pratique et les doctrines ankylosent. Sur l'action des idées, les manuels ont raison, d'après lesquels "les passions mènent l'homme, non les idées". Bernard Profitandieu n'a pas tort d'ajouter : "Si vous partiez d'un fait bien exposé, l'idée viendrait l'habiter d'elle-même". Dans sa conception du roman pur, Gide, d'abord, confond le roman (dont l'essence est bien de raconter une histoire) avec l'étude psychologique et morale qui s'exprime, plus purement, par le recueil de Maximes. La fusion des genres a ses avantages ; et le drame romantique a enrichi la tragédie classique qui s'était glacée chez Voltaire et le père Crébillon. A force de fuir la convention, on tombe dans l'arbitraire : l'écueil de Scylla ne console pas d'avoir échappé au récif de Charybde. D'être frôlé par le grand souffle puissant de 1830, Gide se défend. Mais sa poursuite effrénée de la vie et de l'expérience totale dénonce une humeur romantique. C'est par un excès de critique que pêche l'auteur des *Faux-Monnayeurs*, un scrupule trop sévère. L'élément fantastique et surnaturel qu'il voudrait réaliser dans le jardin du Luxembourg, il ne l'atteint pas pour avoir trop bridé son émotion. Son esthétique ne pouvant se passer d'éthique donne au contraire la couleur et la force à son moralisme, apport d'une autre filiation : l'éducation protestante. Il a admirablement saisi, sous ses réticences, la valeur du mysticisme et ses rapports avec l'inspiration, le feu sacré. Son naturalisme zootechnique nuance tout cela de quelque incertitude : mais la contradiction est son bain de Jouvence. Si son humanisme se gâte, d'aventure, par l'abstraction ou l'irréalisable, sur-saut désespéré après tout vers le bonheur, rien n'est plus sain, plus large, que son goût de l'humain, son rejet de la pensée mécanique et de la morale vidée de sang.

Quant à ses méthodes, il se débat parfois dans une impasse en voulant plaire et se passer d'intrigue. Il attend trop de l'inspiration, croit-il. Pour moi, il ne s'y fie pas assez. Le subjectif et l'objectif, le *moi* et le *non-moi* s'affrontent dans son âme. L'un des esprits les plus mobiles de ce temps, proie au scandale laïque, et sur qui plane l'*Index* chrétien, ne serait-il pas un timide qui chante par défaut d'aplomb ? La mesure classique ne trahit-elle pas chez lui un manque d'étoffe, un habit étriqué par le tempérament ? Son amour de l'épopée, très touchant, ne vient-il de ce qu'à aucun degré il n'est soulevé par le vent épique ? Et je balance à penser que les affirmations de ce doux négateur reculent devant ce qui se remue de vivace, et de fort, dans l'outrance.

EMMANUEL BUENZOD

(Revue de Genève, mars 1926, pp. 395-6)

(Professeur et journaliste, romancier disciple de Ramuz (Le Beau Pays, 1921 ; Le Canot ensablé, 1921 ; La Fête des Hommes, 1923 ; Ainsi va la Vie, 1924), le veveysan Emmanuel Buenzod, né en 1893, commença en juillet 1925 une collaboration régulière à la Revue de Genève, qui s'appelait alors Bibliothèque Universelle et Revue de Genève à la suite de la fusion intervenue à la fin de 1924. Son compte rendu des Faux-Monnayeurs ouvre la chronique des "Livres", "Ouvrages en langue française", du numéro de mars 1926.)

Voici donc enfin paru le "premier" roman de M. André Gide. On peut tout d'abord se demander pourquoi M. Gide a baptisé du nom de roman ces *Faux-Monnayeurs*, alors que, selon lui, *Les Caves du Vatican* n'étaient qu'une sottise ; serait-ce que, par hasard, la plus récente de ces deux œuvres présente des postulats et renferme des situations moins invraisemblables que la plus ancienne ? Ou bien est-ce l'énormité du volume (500 pages) et, par conséquent, l'abondance et la grande variété de ses péripéties qui nous doivent inviter à penser qu'une somme capitale de l'expérience de l'écrivain est enfermée en ces pages ? Mais savons-nous à quel moment M. Gide prétend s'amuser de nous et à quel moment il faut le prendre au sérieux ? C'est dans tel son de phrase, dans telle notation reléguée par coquetterie à l'arrière-plan que M. Gide lève le masque et que, pour un instant, le biais perpétuel de sa démarche semble revêtir, le temps d'un éclair, une étonnante signification directe ; mais, tout aussitôt, l'énigme nous propose à nouveau ses mille détours et, en se ramifiant, l'intrigue ouvre devant nos pas trop de sentiers où nous perdre en flânant.

Pourtant, il faut le reconnaître, l'esprit de flânerie n'est guère le trait dominant de l'étrange et complexe récit où M. Gide a entrepris de nous lancer sur sa

trace ; on ne s'attache guère à muser ou à rêver dans *Les Faux-Monnayeurs*, et c'est peut-être justement cette alacrité dans la marche, cette remarquable faculté de rebondissement de l'action, cette fertilité inventive qui font bien en effet que voici dans l'œuvre de M. Gide un "roman" enfin, ou du moins quelque chose qui, sans accepter de se conformer entièrement aux lois gênantes du genre, ressemble à un roman. Pour le reste, nous savons bien dès les premières lignes que, si nous partons d'un point parfaitement défini, nous n'en allons pas moins vers nulle part : M. Gide ne serait plus lui-même s'il nous permettait de le rejoindre au poteau d'arrivée, — s'il y avait même un poteau d'arrivée.

D'ailleurs, peu importe ; une fois de plus, d'avance nous nous résignons. L'essentiel est la température du récit, les secrètes incitations qu'il poursuit pour lui seul comme en nous-mêmes, les équivoques et temporaires solutions qu'il propose du problème de l'être dont l'illusoire capture est, si l'on veut, la raison d'être de tous ces prétextes, de toutes ces variations romanesques. Au fond tout le drame de Gide, c'est qu'il a beau se défier et se garder, il ne peut cesser d'aimer. Il aime Olivier et Bernard — ces deux formes de son désir —, mais il aime aussi le vieux La Pérouse et son désenchantement d'halluciné et ce petit Boris qui meurt de devoir mesurer son orgueil à sa faiblesse. Et tous ces êtres qui s'affrontent, s'épient et se cherchent avec avidité, avec maladresse, affinant voluptueusement leur intelligence au contact de leur sensibilité et soumettant avec un sourd remords leurs instincts au jeu des circonstances, tous sont vrais en leur essence, parce que chacun d'eux représente une heure de la connaissance, un témoignage sincère du Protée qu'André Gide s'enchanté et se lamente d'être.

"La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie" ; ainsi s'exprime quelque part Édouard, le personnage central du récit, celui dont l'attitude est la plus gratuite, la plus désintéressée en présence de circonstances qu'il s'enivre d'observer, sans pour cela renoncer à agir ; et, de fait, cet Édouard tire assez ingénieusement les ficelles des autres personnages, mais ses combinaisons ont beau être à courte échéance, elles ne l'engagent pas moins tout entier. Du moins a-t-il la ressource de pouvoir dire qu'il domine momentanément le jeu ; mais, au terme de l'aventure, lorsqu'il s'agit de tirer une barre et de faire le compte, n'est-il pas en définitive le plus joliment floué ? Il serait curieux de connaître sur ce point l'opinion de M. Gide lui-même...

JEAN LARNAC

(*La Revue du Siècle*, tome V, n° 18,
15 janvier 1927, pp. 117-21)

(*Revue "grave et avisée", champion du classicisme, de Maurras et de Pierre Lasserre, La Revue du Siècle fut fondée au printemps de 1925. L'article qu'y publia Jean Larnac dans le numéro de janvier 1927 avait d'abord été "soumis" à l'intéressé, comme en témoigne la dédicace autographe suivante, relevée sur les pages de la revue conservées par Gide dans ses dossiers : "A Monsieur André Gide qui me montra, l'an dernier, la plus charmante courtoisie, ce très insuffisant hommage dont il reçut, d'abord, la dactylographie. Ce 13 février 1927. Jean Larnac."*)

LE ROMAN, D'APRÈS ANDRÉ GIDE
A PROPOS DES "FAUX-MONNAYEURS"

J'avais été sur le point d'écrire : les théories d'André Gide sur le roman. Les *théories* ! Ce mot pouvait-il convenir au moins dogmatique de nos écrivains ? André Gide est incapable de formuler une théorie, parce que dans l'impossibilité de s'en tenir à une opinion. A peine a-t-il saisi une "vérité" qu'il cherche la "vérité" contraire. Il est toujours prêt à réviser ses croyances et à dire, comme l'un des personnages de ses *Faux-Monnayeurs* : "de tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai". Il ne fixe une opinion sur la page de droite de son journal que dès qu'il peut, sur la page de gauche, en regard, écrire l'opinion contraire. Son cerveau est un creuset en perpétuel travail, un merveilleux engin d'expérimentation qui vient de travailler sur ce sujet : le roman.

Le roman est un genre à la mode. Tout écrivain, aujourd'hui, se croit tenu d'écrire son roman. Or, fait paradoxal, l'écrivain français dont l'influence sur notre époque est la plus grande, le "contemporain capital", comme l'appelait André Rouveyre, dans une étude extrêmement acuitive, n'avait, jusqu'alors, jamais écrit de roman. Mais *L'Immoraliste* ? Mais *La Porte étroite* ? Mais *La Symphonie pastorale* ? Ce ne sont pas là des romans, prétend leur auteur, mais des "récits". "Mon premier roman, ou, si vous voulez, le premier de mes livres dont je désire faire un roman, c'est celui que je donne aujourd'hui : *Les Faux-Monnayeurs*".

André Gide a donc voulu écrire, lui aussi, son roman. Seulement, voilà, il n'a pu ou voulu museler son esprit critique pendant la durée de la gestation. A mesure qu'André Gide-romancier avait des idées sur la manière de construire son roman, André Gide-philosophe les discutait. Et voici pourquoi *Les Faux-Monnayeurs* offrent un intérêt considérable. En même temps qu'un roman, ce livre

est un *essai sur le roman*.

o

Voyons Gide (ou Édouard, qui est le portrait intellectuel de Gide) y travailler :

"Sur un carnet je note, au jour le jour, l'état de ce roman dans mon esprit ; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant..., c'est-à-dire qu'au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu'elle se propose, chaque difficulté (et toute œuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives), chacune de ces difficultés, je l'expose, je l'étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique continue de mon roman, ou mieux : du roman en général".

Bien entendu, le roman proprement dit perd à cette critique continue. L'intrigue est coupée de digressions. Qu'importe à Gide s'il n'arrive pas au bout de son roman ? "Si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même ; qu'elle aura pris sa place ; et ce sera tant mieux". Tant mieux, parce qu'une intrigue, ce n'est qu'une intrigue, parce que des romans, il y en a des milliers, tandis que la vision d'un grand esprit en travail créateur, c'est unique. "Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet (le journal du romancier) tenu par Dickens ou Balzac ; si nous avions le journal de *L'Éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazof* ! L'Histoire de l'œuvre, sa gestation ! Mais ce serait passionnant, plus intéressant que l'œuvre même".

o

André Gide ouvre donc le carnet sur lequel il va écrire, d'une part, son roman, de l'autre les idées qu'il aura sur la manière de faire son œuvre et la façon dont elles surgiront en son esprit.

Où prendre un sujet ? A coup sûr dans la vie, dans le spectacle si divers dont Gide est le témoin et l'acteur. Il note donc ce qu'il voit. Mais va-t-il déposer, toutes crues, sur le papier définitif, ces "tranches de vie" ? Non, car le réalisme pur, c'est-à-dire la notation fidèle de la réalité, n'est permis qu'au photographe, au mouleur, parfois au greffier, jamais au romancier. Dans une œuvre littéraire, un trop grand nombre de précisions entrave l'imagination du lecteur. "Les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent l'imagination plus qu'ils ne la servent... ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît... La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination

du lecteur, par deux ou trois traits exactement à leur bonne place".

Le romancier doit-il, également, décrire les mille événements dont la juxtaposition forme la vie de tous les jours ? Non. Pas plus qu'un paysagiste ne dessine chacun des brins d'herbe qu'il voit. Pas plus qu'un sculpteur ne taille chaque grain de la peau de son modèle. C'est le rôle de la photographie ou du cinéma, de tout représenter. L'artiste, lui, doit choisir. "Les événements extérieurs, les accidents, le traumatisme, appartiennent au cinéma ; il sied que le roman les lui laisse, même la description des personnages ne me paraît point appartenir proprement au genre... Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment de crédit à l'imagination de son lecteur". Ce fut l'erreur des premiers réalistes de croire qu'il leur fallait tout voir et tout reproduire. Ils ne s'apercevaient pas qu'ainsi ils paralysaient le travail de reconstruction que le lecteur fait en son esprit, à mesure qu'il lit. La lecture est une synthèse par laquelle nous reconstruisons le personnage ou le paysage dont le romancier nous fournit les éléments. Multipliez les éléments, la synthèse devient impossible. Nous sommes paresseux. Souvent, à la synthèse difficile, nous substituons un souvenir à peu près correspondant. Or, chaque lecteur a une vie bien spéciale : il a fait, au cours de sa vie, des expériences qui lui sont propres, et qui diffèrent de celles qu'a faites le romancier dont il lit l'œuvre. Si donc celui-ci a trop précisé ses portraits et ses descriptions, personnages et paysages resteront étrangers au lecteur, impuissant à les reconstruire ou, plus paresseusement, à leur trouver des souvenirs équivalents. Qu'au contraire, le romancier laisse à ses descriptions un certain caractère général, le lecteur peut les reconstruire en imagination, ou trouver des souvenirs concordants.

Même du seul point de vue de l'art, le romancier doit éviter un réalisme trop minutieux. Qu'un peintre fasse trop "figolé", qu'il soit trop soucieux des détails, il concurrence le photographe sans pouvoir atteindre à la précision d'un objectif. L'œil du vrai peintre déforme la réalité pour en tirer une œuvre d'art. Pourquoi le romancier s'astreindrait-il, lui, à la besogne du chroniqueur ou de l'historien ? Que ceux-ci fassent exact, c'est leur devoir, comme celui d'un photographe est de "faire ressemblant". Ce que le romancier doit viser, lui, c'est l'œuvre d'art ; et il ne la créera qu'en s'attachant à la réalité pour la "styliser".

"Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, le roman reste le plus libre, le plus *lawless*... que le roman toujours s'est, si craintivement, cramponné à la réalité ? Et je ne parle pas seulement du roman français.

Tout aussi bien que le roman anglais, le roman russe, si échappé qu'il soit de la contrainte, s'asservit à la ressemblance. Le seul progrès qu'il envisage, c'est de se rapprocher encore plus du naturel. Il n'a jamais connu, le roman, cette "formidable érosion des contours" dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style aux œuvres des dramaturges grecs, par exemple, ou aux tragédies du XVII^e siècle français... Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art".

Seulement, Balzac avait eu l'ambition de reproduire, tel quel, le réel. Il eut du succès. Et chacun le suivit... sans avoir son génie. D'où la série de romans "réalistes", "romans vrais", "romans vécus", qui encombre la fin du XIX^e siècle. "Parce que Balzac était un génie et parce que tout génie semble apporter à son art une solution définitive et exclusive, l'on a décrété que le propre du roman était de "faire concurrence à l'état civil"... Concurrence à l'état civil ! Comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment de magots et de paltoquets sur la terre. Qu'ai-je à faire à l'état civil ? L'Etat, c'est moi, l'artiste : civile ou pas, mon œuvre prétend ne concurrencer rien".

En définitive, il faut en revenir à l'art classique, c'est-à-dire l'art du XVII^e siècle. De quelle couleur sont les cheveux d'Andromaque ou de Phèdre ? Quel âge exact ont Rodrigue et Chimène ? Connaissez-vous la forme du nez ou la teinte des yeux du Misanthrope ? Questions saugrenues, semble-t-il. D'une façon générale, nos classiques se sont abstenus de particulariser leurs personnages. Et c'est pourquoi leurs œuvres sont de vraies œuvres d'art, "riches de toutes leurs interprétations", aptes à séduire chacun, partout et toujours. "Parfois, nous dit Gide, il me paraît que je n'admire, en littérature, rien tant que, par exemple dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et ses fils n'ont pu parler de la sorte, et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître. En localisant, et en spécifiant, l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément : exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général".

Problème délicat à résoudre : s'asservir suffisamment à la réalité pour ne pas construire "en l'air" ; s'en séparer suffisamment pour faire œuvre d'art. "Je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai et aussi éloigné

de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*."

o

Gide l'a-t-il résolu, ce problème, en écrivant *Les Faux-Monnayeurs* ? D'autres que moi le diront. Pour moi, je crois que Gide, s'il l'a d'abord tenté, n'a pas persévéré dans son dessein ; il s'en est tenu à poser la question. Le roman dont il avait idée lui a servi pour l'expérience qu'il voulait faire : s'examiner en travail créateur.

Il lui a servi, pour cette triple tâche : montrer, d'un côté, la réalité avec ses faces diverses (le point de vue particulier de chacun des personnages), de l'autre, la stylisation de ces éléments dans l'œuvre d'art, enfin l'exposé des manières d'arriver à cette stylisation. "Ce que je veux, dit Gide, c'est représenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser".

Il ne faut donc pas chercher dans *Les Faux-Monnayeurs* le roman-type rêvé par André Gide. Ce livre est, pour le roman, ce que *L'Art de la Fugue* est à la fugue : un vaste champ d'expérience où des hypothèses coupent des essais de réalisation. "Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme un *Art de la Fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature".

On connaît les idées de Gide sur l'originalité. Il les a exprimées, en particulier, dans *Les Nourritures spirituelles* : "Ne t'attache en toi ou à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres". Il les a exprimées, de nouveau, dans *Les Faux-Monnayeurs* : "Pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai déjà fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire ?" Chacun peut écrire un roman. Cet art du roman, Gide était le seul à pouvoir le réaliser, car "chaque être agit selon sa loi et celle d'Édouard (Gide) le porte à expérimenter sans cesse".

ALBERT THIBAUDET

(*L'Europe Nouvelle*,
20 février 1926, pp. 245-6)

(C'est dans l'hebdomadaire fondé en 1918 et dirigé par L. Weiss et Roger Nathan que le grand critique de La Nouvelle Revue Française rend compte des *Faux-Monnayeurs*. Thibaudet reviendra d'ailleurs longuement sur le roman l'année suivante, dans l'importante étude sur

Gide qu'il donnera à la Revue de Paris du 15 août 1927.)

"LES FAUX-MONNAYEURS"

Il y a plus de dix ans qu'André Gide a annoncé qu'il écrirait sous ce titre un roman, son premier roman, ayant cru devoir désigner sous d'autres noms, assez variés, ses livres précédents. C'est un de ces titres auxquels on tient avant de savoir comment on les justifiera. Et, à vrai dire, il n'est ici justifié que par accident : l'émission de fausse monnaie ne figure qu'au second plan dans les pratiques ordinaires des collégiens qui sont les héros du livre, et qui commencent par le vol pour finir — provisoirement — par l'assassinat d'un camarade. Mais certainement Gide avait besoin du symbole de la fausse monnaie, et de suggérer, par l'enseigne de son livre, qu'il écrivait le roman des valeurs truquées, des natures qui se mentent à elles-mêmes : la part du diable. Gide, qui a toujours eu un coin religieux, s'est montré depuis quelques années, peut-être sous l'influence de Dostoïevsky, très préoccupé du Malin.

Le vrai titre du livre, à mon goût, eût été *Les Amis d'Édouard* — je n'ose dire *Les Enfants d'Édouard*. Une partie en est occupée par un *Journal d'Édouard*, en qui nous devons reconnaître l'auteur. Édouard fait auprès de cette jeunesse figure d'un oncle intelligent, subtil, tentateur, plus érotique que ne le souhaitent les pères de famille, moins cependant que, sur la foi des dernières pages de *Corydon*, ne l'attend le lecteur. Édouard écrit un roman, qui précisément s'appelle *Les Faux-Monnayeurs*, et qui se compose ainsi sous nos yeux. Rien de plus intéressant que les réflexions d'Édouard sur ses jeunes amis et surtout sur l'art du roman. Un des titres possibles du livre serait d'ailleurs *Édouard écrit un roman*.

Raconter ce roman serait le meilleur moyen de tromper le lecteur sur son contenu. Comme tels autres livres de Gide, *Paludes*, *L'Immoraliste*, il est fait des incidents les plus menus, d'histoires qu'on peut appeler puérides sans mettre dans ce mot aucun sens péjoratif, et simplement parce que ce sont en effet des histoires d'enfants qui jouent aux hommes, ou, plus précisément, d'adolescents. L'auteur en fait accepter le détail, le critique en ferait accepter malaisément le schème. Les quatre cinquantes de ce livre de cinq cents pages denses exposent et développent des mouvements de sensibilité adolescente, c'est-à-dire ce qu'il y a probablement de plus difficile dans la psychologie et le roman. Cette difficulté, Gide l'a-t-il surmontée ? Édouard a-t-il compris et rendu les amis d'Édouard ? Édouard a-t-il écrit dans ses *Faux-Monnayeurs* un roman authentique de l'adolescence, ou bien le livre qui circule sous l'effigie de ses amis est-il l'œuvre, lui aussi, d'un faux-monnayeur ?

A cela on ne saurait répondre en bloc, mais par des distinctions de détail. Un roman, soit, bien que je rattache plutôt ce livre au courant de *L'Immoraliste*, et que le caractère de roman me paraisse beaucoup plus développé dans *Les Caves du Vatican*. Mais au moins autant qu'un roman du monde de l'adolescence, j'y vois un roman, très intéressant et en somme réussi, du monde gidien.

Le livre abonde en personnages, en épisodes, adroitement filés et où se reconnaît une des qualités ordinaires de Gide : une entente parfaite de l'art du récit. Mais, au centre du livre, et comme son système cérébro-spinal, il y a le journal d'Édouard, la suite, en somme, de celui que nous avons lu dans *Paludes* et dans *L'Immoraliste* — journal d'expériences humaines (Édouard étudie ses amis), d'expériences morales (Édouard expose ses idées sur la vie), d'expériences littéraires (Édouard réfléchit sur le roman qu'il écrit).

Un tel livre sera d'autant plus intéressant que l'auteur sera plus intelligent. C'est dire qu'on peut tenir *Les Faux-Monnayeurs* pour un livre parfaitement réussi, mieux réussi, à mon goût, que *Les Caves du Vatican*. Gide appartient à la classe des grands critiques beaucoup plus qu'à celle des créateurs : *Les Faux-Monnayeurs* resteront avec *Les Déracinés* un des excellents types de roman critique qu'aient donné notre temps.

L'analogie entre *Les Déracinés* et *Les Faux-Monnayeurs* pourrait d'ailleurs être poursuivie, à condition qu'on l'arrêtât à un certain point. Tous deux représentent ceci : l'élan vital d'une jeune équipe adolescente, où l'auteur a un représentant, ce qui mêle l'autobiographie au roman comme le lierre à l'arbre. Les grosses différences sont d'abord que chez Barrès, l'adolescence est réduite à une sorte d'ordre commun, un peu conventionnel, de la jeunesse, tandis que chez Gide elle est regardée comme un monde particulier, imprévu, illogique, — et ensuite et surtout que le roman de Barrès est le roman d'un politique, le roman de Gide, celui d'un psychologue et d'un moraliste qui se voudrait d'ailleurs plutôt psychanalyste et immoraliste.

Et voici un point curieux. Des sept Lorrains de Barrès, il y en a deux qui, pour des raisons liées de près aux idées de Barrès sur la société française, sont destinés à devenir des assassins. La vocation de l'assassinat fait partie intégrante de l'élan vital de l'équipe lorraine. Or les valeurs d'assassinat des *Déracinés* sont remplacées dans *Les Faux-Monnayeurs* par des valeurs de suicide ! Suicide manqué d'Olivier, suicide de Boris, qui est d'ailleurs aussi un assassinat. Édouard, qui était déjà mêlé au suicide d'Olivier, est en somme responsable de celui de Boris, qu'il a fait placer, par une sorte de

sadisme, dans une pension protestante où il savait qu'il serait particulièrement malheureux. Ses réflexions à ce sujet sont d'un beau dilettantisme : ce petit Boris était décidément un faible ; son acte est inélégant ; il a d'ailleurs le tort de ressembler à un fait divers réel d'il y a une quinzaine d'années, et pour ces raisons il ne figurera pas dans *Les Faux-Monnayeurs*, où il figure tout de même. Le livre finit sur ce mot du journal d'Édouard : "Je suis bien curieux de connaître Caloub", un gamin de quinze ans. Pourvu que le petit Caloub ne se tue pas, lui aussi !

Aussi, avec ce suicide qui rôde autour de ces adolescents, *Les Faux-Monnayeurs* sont-ils un roman amer. L'adolescence n'y est point flattée. Notons d'ailleurs que le roman se passe il y a plus de trente ans, dans les dernières années du XIX^e siècle, et que beaucoup de ses traits se réfèrent à la psychologie de ce temps, où l'adolescence paraissait être, plus qu'aujourd'hui, un âge ingrat. Depuis ce temps, les sports sont venus, une autre figure s'est dessinée, qui aura aussi, un de ces jours, son roman.

Et c'est un roman plein. Presque rien n'y paraît indifférent. On y sent vibrer un sentiment ininterrompu d'intelligence, d'ordre et d'harmonie. Ces cinq cents pages ne paraîtront point trop longues. Il est vrai qu'on peut en dire autant de tous les livres de Gide. Quant à croire que cela puisse et doive plaire à tout le monde, c'est une autre affaire, et peu de romans nous obligent davantage à considérer comme pratiquement juste le principe selon lequel on ne saurait disputer des goûts. Mais comme, d'autre part, on ne peut guère parler à fond des *Faux-Monnayeurs* sans en disputer, nous nous arrêterons à la surface.

ERNST ROBERT CURTIUS

(*Die Neue Rundschau*,
décembre 1926, pp. 646-56)

(C'est en juin 1921 que, à l'inspiration de M^{me} Mayrisch, Gide avait rencontré pour la première fois, à Colpach, le grand universitaire libéral (v. Colpach, p. 104, et *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I p. 87), qu'il allait attirer l'année suivante à Pontigny, puis revoir souvent avec le plus vif plaisir : "Je me sens souvent plus près de lui que peut-être d'aucun autre", notera-t-il en mai 1927 dans son Journal ; "je trouve en lui, dans son regard, dans le ton de sa voix, dans ses gestes, une douceur, une aménité, une bonté comme évangéliques à quoi répond de plus en plus ma confiance." On sait que Ernst Robert Curtius (1886-1956) avait déjà consacré à Gide un long chapitre dans *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (Potsdam, 1919), puis donné un article important "Ueber André Gide" à la *Neue Rundschau* en 1922 (t. I, pp. 528-36) ; il devait é-

tre le triaucteur d'Édipe, de Thésée et de divers essais de Gide, qui lui dédia Robert.)

"LES FAUX-MONNAYEURS"

Wenn ein Künstler vom Range André Gides, im Besitz einer Meisterschaft, die in nunmehr dreieinhalb Jahrzehnten gereift ist, uns ein neues Werk schenkt; wenn er, der Verfasser des *Immoraliste*, der *Porte étroite*, der *Caves du Vatican*, der *Symphonie pastorale*, die *Faux-Monnayeurs*, diese schon rein äusserlich, durch ihren Umfang, gewichtigste seiner epischen Produktionen als seinen "ersten Roman" bezeichnet (in der Widmung an Roger Martin du Gard) — so bedeutet das ein Ereignis, das dem Tagesbetrieb und den Modeaktualitäten der Literatur von vornherein entrückt ist. André Gide hat längst seinen Platz in dem Dutzend — oder sollen wir bis zu zwei Dutzend gehen — europäischer Autoren, die dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts sein geistiges Gesicht gegeben haben, jene geschichtlich fixierte Prägung, deren Umrisse um so klarer hervortreten, je mehr der anonyme "Zeitgeist" der Epoche in das Nichts des Vergessens zurücksinkt. Darum ist das Erscheinen der *Faux-Monnayeurs* (Paris, Gallimard) mehr als eine aktuelle, mehr aber auch als eine literarische Angelegenheit. In einem solchen Buch kreuzt sich der geistige Lebensweg eines Künstlers mit dem seiner Zeit und der in ihr zusammen, nebeneinander, gegeneinander stehenden Generationen.

Die banale Halbwahrheit, dass erst die Perspektive der zeitlichen Distanz eine richtige kritische Bewertung ermögliche; dass nur die "Nachwelt" ein objektiver Richter sei — trifft, wenn überhaupt, für ein solches Buch zu. Denn unbewusst und unvermeidlich fließt in unser Urteil das unwägbare Fluidum der von uns gelebten, mit dem Dichter gelebten und noch in unser Heute fortwirkenden Vergangenheit ein. Wie war er, wie waren wir, als wir zum erstenmal von ihm ergriffen wurden? Was erhofften, was erwarteten wir von ihm? Wie sahen wir ihn, als wir zwanzig, als wir dreissig, vierzig Jahre alt waren? Alle diese Situationen und Stationen des Geistes werden wieder gefühlte Gegenwart, verschmelzen in einen irisierenden Äther — und nur durch ihn vermögen wir das Werk zu sehen. Es ist die Lage, in der ich mich vor den *Faux-Monnayeurs* befinde — dieselbe Lage wie vor dem *Zauberberg*. Sie bedeutet keine Voreingenommenheit zugunsten des Dichters; eher vielleicht das Gegenteil. Sie kann den Betrachter ungerecht machen, wenn das Werk nicht der vorwegnehmenden Erwartung entspricht, in der er ihm entgegengesehen, entgegengelebt hatte. Jedenfalls, er ist nicht unbefangen. Sein Eindruck, sein Urteil bleiben zwiespältig. Man soll diesen Zwiespalt nicht verdecken; soll ihn anerkennen und aussprechen. Denn er gehört zu

den Naturvorgängen des Geistes. Alle lebendige Kritik durchläuft eine Reihe organischer Phasen. Die Kritik der Jugend ist enthusiastisch oder dogmatisch. Die Altersgefahren der Kritik sind skeptische Toleranz ; Indifferenz des Wohlwollens ; oder auch Verlust der Schmiegsamkeit und Abstumpfung der Empfindungsfähigkeit. Wo ist die schmale Linie des reifen kritischen Sinnes, gleich weit von der schwärmenden Begeisterung des jungen Stürmers wie von blossen Registrieren dessen, der innerlich nicht mehr beteiligt ist ? Es ist freilich leicht, diesen Fragen und Schwerkraft der Routine zu überlassen. Es soll nicht nur Kritiker, sondern auch Dichter geben, die das tun. Aber es ist eine Abgankung.

Man hat anlässlich der *Faux-Monnayeurs* an Dostojewski erinnert : eine jener absurden Verknüpfungen, die allenfalls in der Konversation erträglich sind. Wenn man einen Beziehungspunkt sucht, eine unterirdische Verwandtschaft gleichsam, an der das Besondere des Werkes sich klärt, so ist es — ich deutete es an — der *Zauberberg*. André Gide und Thomas Mann sind Künstler der Reflexion. Beider Schaffen zeigt den alternierenden Rhythmus von kritischer Erörterung und epischen Bilden. Beide geben um die Wende des fünfzigsten Jahres das langerwartete, gewichtige Buch, das die Summe einer künstlerischen Existenz zieht. Bei beiden ist der grosse Roman der Reife erwachsen aus der Kombination einiger intellektueller Motive und eines sorgfältig aufgeschichteten, bewusst gesammelten Bestandes von Anschauung und zeitgeschichtlichem Stoff. Beide sind Meister des Handwerks und lösen ihre Aufgabe mit dem überlegenen Können, das nur durch lange Zucht erworben wird. Bei beiden mehr Feinheit als Stärke, mehr Können als Müssen, mehr konstruktive Intelligenz als spontane Naivität. Der Deutsche ist treuherziger, metaphysischer, dichterischer. Der Franzose ist subtiler, neugieriger, psychologischer. Der Deutsche hat mehr Gemüt und mehr Ernst. Der Franzose mehr Spielfreude und mehr Ironie. Beide sind Sprecher, nicht Beherrscher ihrer Epoche.

In den *Faux-Monnayeurs* treten alle Themen von Gides früheren Büchern wieder auf, kombiniert in kunstvollster Verschlingung. Das Künstliche Gewirk dieser Thematik zu verfolgen, ist einer der grossen Reize der Lektüre. Wie in *Paludes* (1895) ein Schriftsteller auftritt, der *Paludes* schreibt, so ist eine Hauptfigur der *Faux-Monnayeurs* der Romancier Édouard, der an seinem Roman *Les Faux-Monnayeurs* arbeitet. Und wie in *Les Caves du Vatican* (1914) der Mode-Autor de Baraglioul eine Romanidee erfindet — die Psychologie eines nur vom Spieltrieb bestimmen, "uneigennützigem" Verbrechens — die ihm dann (durch Lafcadios Aktion) von der Wirklichkeit präsentiert wird, die er aber in dieser Transposition nicht wiedererkennt, so

in den *Faux-Monnayeurs*? Alle drei Bücher variieren das ironische, von der deutschen Romantik bevorzugte Motiv des Romandichters im Roman. Sie sind, jedes in seiner Art, der Roman des Romans. Aber damit verknüpft sich eine zweite Spiegelung. Der von Gide fingierte Autor fingiert eine Romanhandlung, die zugleich indiskreterweise vom Leben realisiert wird. Édouard will das Falschmünzertum im Geistigen darstellen — er denkt dabei besonders an seine Kollegen, an den Grafen Passavant zum Beispiel; das Motiv weitet sich ihm dann aus zum Thema der geistigen Inflation und des Währungsverfalls. Da führt ihn der Zufall auf die Spur einer höchst realen Falschmünzerbände — eine peinliche Störung, die er sich fernzuhalten sucht. Die brutale Wirklichkeit eines *fait-divers* verdirbt ihm die Freude an seinem subtil erdachten Motiv. Das Leben produziert in höchst taktloser Art Tatbestände, die der Idee vorgreifen und sie in die triviale Atmosphäre einer Kriminalsache hinabziehen. Es durchkreuzt aufs Ärgerlichste die künstlerische Konzeption und die schriftstellerische Existenz.

In seiner Frühzeit hatte Gide den Mythos des Narciss (1892) dargestellt, der die Symbolisten des Jahrhundertendes viel beschäftigte; den auch Valéry dichterisch gestaltet hat. Dieser Mythos ist das Symbol der Spiegelung und der Selbstbespiegelung; Symbol zugleich jener Geistigkeit, die niemals den Kontakt mit der Wirklichkeit gewinnen kann. Aus diesem Narcissus-Schicksal, das der junge Gide pathetisch und sentimental nahm, hat der reife Künstler die ironischen Spiegelungsreflexe gewonnen, die er in immer reicherer Variation in seinen Romanen, zuletzt in den *Faux-Monnayeurs* verwertet. Man muss die psychologische Wurzel dieser Motive wohl in einer eigentümlichen losen Beziehung zu der gemeinhein als "Wirklichkeit" geltenden Seinsregion suchen, in einer Instabilität der "fonction du réel" (Janet). In einem 1925 in beschränkter Auflage erschienenen Bändchen *Caractères*, das Einfälle, Motive, kritische Aperçus verzeichnet hat, sagt Gide: "Certains jours, à de certains instants, je perds complètement la notion de la réalité. Il me semble qu'au premier faux pas, je vais passer de l'autre côté du décor." (1) Diese Selbstaussage erklärt vieles. Sie entspricht jener Relativierung des Realitätsbewusstseins, das den echten Erlebniskern des "Surréalisme" ausmacht; und die als nicht mehr wegzu erklärender Bewusstseinsbestand übrigbleibt, wenn man von dieser jüngsten literarischen Bewegung alles abzieht, was Bluff und Theater ist.

(1) In den *Caves du Vatican* wird der lächerliche Fleurissoire mit dieser Labilität des Wirklichkeitsbewusstseins ausgestattet.

Dass Diesseits und Jenseits, Wirklichkeit und Überwirklichkeit heute in einer neuen Relation erlebt werden; dass sie einander nahegerückt sind wie Vorder- und Rückseite einer Münze, wie zwei Flächen eines Würfels; dass eine Drehung genügt, um hinüberzutreten in "das Andere", — das ist eine Tatsache, die man nicht mehr als individuelle Anomalie abtun kann. Sie ist Teilausdruck der Bewusstseinswende, die sich heute vollzieht. Die moderne Physik hat den Begriff der Materie aufgelöst. Die moderne Psychologie verflüchtigt den massiven Wirklichkeitsbegriff der letzten Jahrhunderte.

Damit ist der Kunst ein neuer Zugang zum Übernatürlichen eröffnet. Das Übernatürliche ist hier freilich nicht als transzendentes Reich mystischer Erfahrung, nicht als Überhimmlischer Ort der platonischen Ideen oder der religiösen Wahrheit zu verstehen, sondern als eine neue Dimension der Existenz, die dem Spiel, dem Traum, der Dichtung, dem Lebensgefühl offensteht und an sich noch keine Entscheidung glaubensmässiger Art fordert. In den Versen moderner Dichter begegnen wir wieder Engeln — aber Engeln einer ganz neuen Art. Sie sind sozusagen unverantwortlich, sind eben einfach da wie Pflanzen und Tiere. Rimbaud hat sie zuerst gesehen. Viele andere nach ihm.

Gide hatte schon in den *Caves du Vatican* ein Wunder in die Handlung verflochten. In den *Faux-Monnayeurs* wird das Übernatürliche wie ein selbstverständliches Datum der Erfahrung verwendet. Der Teufel ist ein oft zitierter Akteur des Romans. An entscheidenden Stellen (z. B. im 16. Kapitel des ersten Teils) wird die psychologische Motivierung beiseite geschoben, um der Dämonologie den Platz freizugeben. Wir wundern uns dann nicht mehr, wenn Bernard im Luxembourg-Garten von einem Engel angesprochen wird. "Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit : Viens !, il se leva docilement et le suivit. Il n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été dans un rêve. Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main; mais en réalité ils ne se touchèrent point et même gardaient entre eux un peu de distance" (S. 438). Von einer andern Figur des Romans heisst es: "La culture positive de Vincent le retenait de croire au surnaturel; ce qui donnait au démon de grands avantages" (S. 183).

In Gides seelischer Entwicklung ist der streng biblische Protestantismus Frankreichs eine bestimmende Macht gewesen. Die *Porte étroite* (1910) bezeugt es deutlich genug. In den *Faux-Monnayeurs* scheint das religiöse Moment, das dem frühen Gide wenn nicht als Besitz, so doch als Problem und Heilsfrage immer gegenwärtig war, völlig zersetzt. Die Pastorenfamilie Védel-Azais wird mit unverhüllter Feindseligkeit geschildert. Heuchler, Selbstbe-

träger ! Die Atmosphäre dieses Hauses ist dem Autor unerträglich — bis zur Empörung des Geruchssinnes. In dem alten Klavierlehrer La Pérouse zeichnet Gide die erschütternde Figur des Greises, der nach einem ganzen Leben frommen Christenwandels seelisch scheitert und in melancholischer Blasphemie untergeht. Gott hat ihn betrogen ! Gott spielt mit den Menschen wie die Katze mit der Maus. Wir setzen alles Schlechte im Leben auf Rechnung des Teufels : weil wir sonst nicht die Kraft hätten, es Gott zu verzeihen. Aber in Wirklichkeit sind Gott und Teufel dasselbe.

Der Supranaturalismus der *Faux-Monnayeurs* ist also nicht religiöser Art. Er ist unchristlich, antichristlich. Er fungiert als Ersatz eines erstorbenen Glaubens — ein Ersatz, über dessen Wert Zweifel erlaubt sind. Das ist hier nicht zu erörtern. Aber der Vorgang gehört zur Charakterisierung von Gides geistiger Persönlichkeit. Wir verzeichnen ihn mit derselben Empfindung, die Gide leitete, als er in dem *Hommage à Marcel Proust* von dem Erstlingswerk des grossen Toten sagte : "Je m'étonne de trouver, dans ces pages-ci, un ordre de préoccupations que Proust, hélas, abandonnera complètement par la suite — et qu'indique suffisamment cette phrase de l'*Imitation de Jésus-Christ* qu'il épingle en épigraphe : 'Les désirs des sens nous entraînent çà et là, mais l'heure passée que rapportez-vous ? des remords de conscience et de la dissipation d'esprit'."

Der Verfasser der *Porte étroite* ist auch der des *Immoraliste*. Was uns an ihm ergriff, war das Drama der ringenden Seele ; die Pathetik des Menschen, der Gott suchte, auch nachdem er mit dem Puritanismus einer Überlieferung gebrochen hatte, der ein Freier und Wahrer sich nicht unterwerfen kann. Er war religiös noch in seinem Immoralismus, weil noch seine sinnlichsten Ekstasen Ausdrucksformen grosser Sehnsucht waren. Sein Liebesdrang zu allem Erdenglück war besselt und fromm. In dem Brennen seines Durstes waren Freudensuche und Heilsstreben noch geeint. Der Verfasser der *Faux-Monnayeurs* ist ein anderer geworden. Hier spricht nicht mehr die "Seele". Der Schmelz ist zerstorben. Das Ringen ist aufgegeben. Die faustische Sehnsucht ist erstorben. Was bleibt ? Neugier. Der Psycholog, der Experimentator, der Immoralist hat gesiegt.

"Werde, der du bist" — das war der ethische Imperativ Gides. Seine Moralkritik wollte einer neuen, wahrhaftigen Ethik den Weg bahnen. Ihre erste Forderung war : Aufrichtigkeit, Verwirklichung der individuellen Wesenheit, die einem jeden eingeboren ist und die zu oft durch Konvention und falsche Anpassung erstickt wird. Aber diese Emanzipation der Persönlichkeit hat doch nur Sinn, wenn sie sich vollendet in einem individuellen Gesetz, in

einer schöpferischen personellen Wahrheit.

Aus den *Faux-Monnayeurs* gewinnen wir den Eindruck, als sei dieser abschliessende Sinn der Selbstverwirklichung dem Autor entschwunden. Die berechtigte Abwehr gegen vorzeitige Festlegung scheint sich in endgültigen Verzicht auf Ausprägung des eigenen Lebensgehaltes umgesetzt zu haben. Jeder Entscheidung ausweichen, sich jeder Bindung entziehen, alle Formung verschmähen — kann diese ahasverische Unrast und Unseligkeit noch eindeutige sittlich-seelische Wegweisungs bedeuten? Es ist eine Flucht nicht mehr in irgendwelche Freiheit, es ist Flucht um der Flucht willen.

Es ist, als ob Gide solche Einwendungen vorgefühl hätte, wenn er Laura Douviers für Édouard Partei nehmen lässt. "Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien ; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer." Aber ist diese Apologie überzeugend?

Die *Faux-Monnayeurs* sind ein Kunstwerk, keine Konfession. Eine Kritik, die etwa in der Figur Édouards Analogien mit der Person André Gides suchte, wäre nicht nur unberechtigt, sie wäre unversehlich. Aber vom künstlerischen und psychologischen Standpunkt aus dürfen wir den Charakter Édouards analysieren, der in dem Roman so prädoppiert ; der allerdings auch gelegentlich als Opfer für Gides Ironie dienen muss. Viele Züge dieser Figur gemahnen an die Literatenkarikaturen, die man in *Paludes* findet. Wir dürfen sicher eine ironische Intention Gides in gewissen Äusserungen erblicken, die er Édouard in den Mund legt ; in einer Definition zum Beispiel wie der folgenden : "Je crois que j'appelle lyrisme l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre de Dieu." Aber dann wechselt die Perspektive wieder, und wir finden in Édouards Tagebuch Theorien, die uns zu sehr an frühere Betrachtungen Gides erinnern, als dass wir sie als Eigengewächs Édouards betrachten könnten. Immer wieder taucht das Problem der Aufrichtigkeit auf. "Que cette question de la sincérité est irritante !" Für Édouard hat das Wort "Aufrichtigkeit" seinen Sinn verloren, weil sein Ich Beständig variiert. Es kann ihm geschehen, dass er abends das Wesen nicht wiedererkennt, das er am Morgen war. Wenn es keine Kontinuität der Person gibt, gibt es auch keine Aufrichtigkeit. Um sich selbst treu zu sein, muss man sich untreu werden. Flugsand der Seele ! Nichts ist beständig als der Wechsel. Nur in der Einsamkeit erfährt Édouard bisweilen die Identität seiner Person, die Konstante seines Wesens. Aber dann hat er gleich das Gefühl,

dass sich sein Lebensrhythmus verlangsamt, dass er stillsteht und zu sein aufhört. Gradlinige Entwicklung, "Folge" im goethischen Sinne, scheint ihm nur erreichbar auf Kosten der Natürlichkeit und der Spontaneität. Als er jung war, fasste er Entschlüsse, die er für tugendhaft hielt. Es lag ihm weniger daran, der zu sein, der er war, als der zu werden, der er sein wollte. Jetzt sieht er die Dinge anders, und die Unentschlossenheit scheint ihm das Geheimnis des Nicht-Alterns zu bergen.

Gides Roman will "Ideenroman" sein, was nicht mit "Thesenroman" zu verwechseln sei. Gleichviel! Der Ideenroman provoziert Ideenkritik.

Gides Irrtum — wenn es erlaubt ist, das zu sagen — scheint mir darin zu liegen, dass er die geistige Attitüde der Pubertät zur Norm des gesamten Lebenszyklus macht. Der Zauber des Bios, der Rausch des *Elan vital* macht ihn blind für die Ordnung der Gezeiten, für die Hierarchie der Lebensepochen, für die Gesetzlichkeit des Geistes. Sie kreuzt sich mit der des Organischen, aber sie ist autonom und darf sich der Periodik der Vitalität nicht unterordnen. Brownings Rabbi Ben Ezra ist der Wahrheit näher :

Grow old along with me !
The best is yet to be,
The last of life, for which the first was made.

Jugend und Alter, Glut und Licht, Wirrung und Wissen fordern einander und gehören zusammen. Wer immer jung bleiben will, hat der Jugend nichts mehr zu sagen. Der junge Bernard bittet Edouard um Rat und Hilfe. Und die Antwort lautet : "Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant." Kann das der Ertrag einer lebenslänglichen Bemühung um Revision der moralischen Werte sein ?

Edouard notiert in seinem Tagebuch : "Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui..." Aber wie steht es mit dieser Sympathie ? Gewiss ist Edouard fähig, Unglücklichen zu helfen. Er nimmt sich des alten La Pérouse an, er verspricht ihm Erfüllung seines höchsten Wunsches : ein Zusammentreffen mit seinem dreizehnjährigen Enkel Boris, den La Pérouse nie gesehen hat, weil seine Frau, mit der er in Unfrieden lebt, es stets zu verhindern wusste. Edouard unternimmt die Reise nach Saas-Fee, wo Boris unter Leitung einer polnischen Ärztin eine Kur durchmacht. Der arme Junge ist schwer neuropathisch. Gide hat hier einen Fall von Psychopathologie der Pubertät erschütternd und meisterlich dargestellt. Edouard bringt den kleinen Boris nach Paris. Er führt ihn zum Grossvater. Aber was soll man dazu sagen, dass er ihn in der Pension Védel-Azais unterbringt, dass er ihn dort

lässt, obwohl er wissen muss, wie gefährlich für Boris dieses Milieu ist, wo die heuchlerische Bigotterie der Eltern sich mit der Perversität einer veredebten Jugend mischt? Freilich gesteht sich Édouard, dass die Desintegration seiner Person in ihm das Bewusstsein der Verantwortlichkeit vernichtet habe. Aber solche Resultate der Selbstanalyse dürfen doch nicht ins Spiel treten, wenn es sich um Rettung und Heilung eines schwer bedrohten Kindes handelt. Natürlich geht Boris in diesem Milieu zugrunde. Er wird von ein paar älteren Klassengenossen, die ihn zum Opfer auserkoren haben, zum Eintritt in einen Selbstmörderverein verführt. Er wird das Opfer seines kindlichen Ehrbegriffs und schießt sich im Klassenzimmer tot. Und wie reagiert Édouard auf dieses tragische Ereignis? Als Literat. In seinem Tagebuch reflektiert er: "Je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris; j'ai déjà trop de mal à la comprendre. Et puis, je n'aime pas les faits-divers. Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la précède. Il me déplaît d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une indécence, car je ne m'y attendais pas." Die Eitelkeit des Literaten wird hier zu einer monströsen Unmenschlichkeit. Und noch einmal: wie steht es mit der Sympathie, deren Édouard sich rühmt?

Wir freuen uns, dass Gide (in dem Kapitel "L'auteur juge ses personnages") sich mit grosser Schärfe über Édouard ausspricht. Er findet ihn empörend — mit Recht. Aber doch gibt er ihm dann wieder Eigenschaften, die ihn sympathisch machen sollen. Er deutet uns an, dass es für den jungen Olivier die Rettung und die beseligendste Lebenserhöhung bedeutet, als er sich von Passavant freimacht und in die Arme Édouards flieht. So entsteht im Leser eine Unsicherheit über die Meinung des Autors, die sich künlerisch kaum rechtfertigen lässt.

Aber dürfen wir die *Faux-Monnayeurs* mit den Massstäben des klassischen Romans messen? Wir sollen es nicht, wir können es nicht, wenn wir der Intention des Autors folgen. Allerdings nennt Gide sein neuestes Werk mit betonter Absicht "Roman", aber dieser Roman ist eben etwas ganz anderes als das, was man früher Roman nannte. Schon Julius de Baraglioul sagte: "Rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui." Und über Édouard wird uns mitgeteilt: "Il songe au roman qu'il prépare, qui ne doit ressembler à rien de ce qu'il a écrit jusqu'alors."

Édouard bevorzugt die Romanform, weil sie die gesetzloseste aller literarischen Gattungen ist — "lawless" nennt er sie: mit einem Ausdruck, den Gide liebt und den er schon in den *Caves du Vatican* mit einem besonderen

seelischen Akzent versehen hatte. Édouards Theorie des Romans läuft hinaus auf eine Negierung, besser : auf eine Überwindung des Romans. Viele Funktionen, die bisher der Roman verwaltete, hat das Kino übernommen : die äussere Handlung, "les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes". Der Roman hat sich damit nicht mehr zu befassen. Vielleicht muss er auch die Beschreibung und den Dialog über Bord werfen. Befreit von diesem Ballast wird er einen neuen, tieferen Sinn verwirklichen können. "Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence de l'être." Er muss dem Realismus und der Wiedergabe des Lebens entsagen. Weder der französische, noch der englische, noch der russische Roman hat das bisher getan. Der Roman wird sich von der Beugung unter die Wirklichkeit lösen, um nur noch Ausdruck der geistigen Reflexion über das Leben zu werden. Édouard plant, seinem Roman alles einzuverleiben, was sein Denken und seine Erfahrung ihm jeweils darbieten (und so hat Gide den *Faux-Monnayeurs* biologische Erörterungen, Betrachtungen über die Psychoanalyse und ähnliches eingefügt). Der Roman gewinnt so eine potentielle Unendlichkeit. Am Ende müsste der Vermerk stehen : "pourrait être continué". Wenn der neue Roman überhaupt noch Roman bleiben soll, wird er allerdings ein Minimum dessen beibehalten müssen, was zu den Merkmalen des alten Romans gehörte. So wird notwendig ein Roman im Roman enthalten sein. Aber dieser primitive Roman, der Repräsentation des Lebens sein will oder zu sein vorgibt, — dieser Aktionsroman, wie wir ihn nennen wollen, wird im Rahmen des neuen, des wirklichen, des "Ideenromans", wie Gide sagt, des "Überromans", wie er auch heissen könnte, eben nur noch eine quantité négligeable, ein Gerüst für die freien Evolutionen der Intelligenz sein. Er wird gleichsam seiner Realitätsbedeutung entkleidet. Er rückt an die zweite Stelle. Er ist nicht mehr um seiner selbst willen da, sondern als Anhaltspunkt für die Reflexionen des Überromans. Das Interesse, das dieser Aktionsroman noch beanspruchen kann, liegt nicht mehr in ihm selber, sondern in der unvorhersehbaren Entwicklung, die er als Kristallisationskern des Überromans gewinnt. Auch in diesem Sinne ist die neue Romanform, die Édouard programmatisch skizziert, der Roman des Romans. Dem entspricht es, dass in Gides Werk das Tagebuch Édouards einen der wesentlichsten Bestandteile bildet.

Wir dürfen freilich auch in diesem Punkte — der Theorie des Romans — die Äusserungen Édouards nicht gröslich als solche von Gide deuten. Aber so viel ist doch sicher, dass die *Faux-Monnayeurs* eines jener wenn nicht sehr zahlreichen, so doch in ihrer Bedeutung unverkennbaren und nicht zu unterschätzenden Symptome der Krisis sind, welche der Roman heute durchmacht. Ich will damit

nicht sagen, dass der Roman der traditionellen Art zum Aussterben verurteilt sei. Er wird fort dauern wie das Theater, wie die Trambahn — wie eine Fülle von Institutionen, deren man sich noch bedient, weil sie einmal da sind. Aber die kommenden Formen des Geistes und der Kunst, die wir vorfühlen können, weil sie schon keimhafte Gegenwart sind, werden allerdings, das glaube ich, den Roman entweder fundamental umgestalten oder ihn ausschalten. Schon der letzte, ganz grosse europäische Romancier — ich meine Proust — hat ja aus dem Roman etwas ganz Neues gemacht : eine Form intellektueller Selbstheiligung und Selbsterlösung. Vielleicht werden Heiligkeit und Spiel die Pole sein, zwischen denen das Bewusstsein der kommenden geistigen Führungsschicht schwingt. Beiden Haltungen ist gemeinsam, dass sie den Erdenernst, das Arbeitsethos, die bürgerlichen Werte verneinen. Die *Faux-Monnayeurs* sind ein sublimes sprühendes Gedankenspiel. So gesehen bedeuten sie einen Gipfel heutiger Kunst. Diese Perspektive drängt sich jedenfalls zwingend auf. Aber auch sie wird nicht allen Aspekten des rätselvollen Buches gerecht. Denn es enthält Elemente ganz anderer Art : die Tragik des Menschens (im Schicksal des alten La Pérouse oder der Frau Molinier) ; Gefahr, Abenteuerlust und Sehnsucht der Jugend (in Bernard und Olivier) ; die Tränen der Kreatur neben dem Lächeln der Ironie. Und so kann die Kritik einem solchen Buche gegenüber nur dasselbe sagen, was der Autor von seinem Roman : "könnte fortgesetzt werden."

*(La suite de ce dossier
au prochain numéro.)*