

**LE JOURNAL DES FAUX-MONNAYEURS :  
ŒUVRE ACCESSOIRE OU ŒUVRE AUTONOME**

par

Catharine Savage BROSMAN

La question du statut de l'œuvre littéraire, question posée par Gide dès le début de sa carrière dans *Paludes* et d'autres ouvrages, et à laquelle répond, mais de façon ambiguë, son œuvre entière, continue à intéresser la critique gidienne. Par exemple, dans *L'Écriture du jour : le «Journal» d'André Gide*, Éric Marty se donne pour tâche d'explorer le rôle existentiel du journal dans son rapport avec l'écrivain. De même, dans *Exercices d'ambiguïté : Lectures de «Si le grain ne meurt» d'André Gide*, Philippe Lejeune a mis en question le texte autobiographique, qu'il considère une œuvre d'art plutôt qu'un document. Le statut littéraire du *Journal des Faux-Monnayeurs* est une question particulièrement complexe, dont peu de critiques ont parlé jusqu'à une époque récente<sup>1</sup>. Tenant par son titre comme par son fond et sa forme à la fois du *Journal* et des *Faux-Monnayeurs*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* semble à première vue n'être qu'un accessoire, ayant une existence secondaire et parasite. Pierre Lafille, par exemple, n'estime pas que ses deux cahiers soient exceptionnels<sup>2</sup>. Avec Éric Marty, dont on examinera les vues plus tard, David Keypour, dans son étude magistrale sur le roman de Gide, est un des rares critiques à poser la question du statut de l'ouvrage, encore qu'il le traite le plus souvent comme un document<sup>3</sup>. Keypour conclut que l'ouvrage ne tient pas ses promesses, échouant à rendre «l'expérience existentielle de l'écrivain» (p. 218). A bien examiner la chose, cependant, on peut y voir une œuvre *sui generis*, typique de ce qu'Éric Marty appelle l'inventivité de Gide<sup>4</sup>

— une œuvre dont la structure lui confère l'autonomie littéraire et permet qu'on la considère comme la narration du roman gidien.

Commencé le 17 juin 1919, terminé le 9 juin 1925 à en croire la dernière page, le *Journal des Faux-Monnayeurs* consiste, on le sait, en passages datés, groupés en deux cahiers, plus quelques notes infrapaginales et des textes en appendice. Par la datation et certains noms propres, l'ouvrage se pose comme réel, reproduisant le même univers biographique que le *Journal* proprement dit. Coexistant avec celui-ci, ou plutôt à côté, puisqu'il a été publié séparément et n'a pas été recueilli avec ce dernier dans l'édition Pléiade, il offre en quelque sorte un miroir rival ; car, selon un souci de composition qui reste obscur mais comprend sans doute un vœu de focalisation à l'intention du premier destinataire de ses écrits intimes, lui-même, Gide s'est divisé entre les deux ouvrages, versant tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre ses réflexions sur le roman qui le préoccupait, à côté, même dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, d'autres commentaires qui n'ont que des rapports lointains, au mieux, avec l'œuvre en chantier. Les deux ouvrages se recoupent parfois, par exemple, par la note du *Journal* renvoyant le lecteur à l'autre carnet, par des réflexions pareilles sur l'œuvre en chantier, voire des phrases identiques, dont certaines se retrouveront dans le roman même<sup>5</sup>. Si, par cette structure de journal, dans l'univers diégétique duquel parle un *je* ou narrateur qu'on identifie avec l'auteur, l'œuvre est un document biographique au même titre que le *Journal* et la correspondance, elle est marquée en plus par l'ambiguïté de tous les textes personnels où un auteur se raconte, s'extériorisant dans un *je* qui est forcément autre, figé dans un langage et une attitude — c'est-à-dire une *image*. Une telle image tend vers la fiction, même dans un discours dont l'intention est entièrement documentaire. Dans le cas du *Journal des Faux-Monnayeurs* il serait particulièrement faux de confondre tout à fait le je avec l'homme André Gide. En outre, à la différence du *Journal*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* a un caractère distinct parce qu'un seul thème préside à l'œuvre, celui du roman naissant, thème qui lui donne une unité exceptionnelle.

A l'intérieur de cette structure de journal, la structure narrative de l'œuvre se révèle à l'examen. Notons d'abord que Gide appelle son

carnet «*l'histoire même du livre*»<sup>6</sup> — c'est-à-dire une narration de quelque chose, qu'il songe à verser dans son roman — lui accordant ainsi de façon implicite une valeur de fiction. Étant donné qu'il a adopté la forme du journal dans tant de récits, depuis les *Cahiers d'André Walter*, jusqu'à *L'École des femmes*, on n'a pas de mal à voir ses possibilités fictives, même ici. Le fait que la narration est simultanée — composée au fur et à mesure et non rétrospectivement (une fois le but atteint) — ne change rien à cette structure narrative ; si la fin est inconnue au début, en posant à l'avance le but à atteindre l'auteur crée quand même une forme narrative basée sur une téléologie. Cette forme, qui est celle du roman aussi (tout roman tendant vers une «*fin*»), ressemble à rebours à la *composition* du roman, si on en croit l'auteur, qui dit : «*C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman.... C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier*» [O.C. 39/56]. Ainsi y a-t-il en filigrane un mouvement double, vers la fin (de l'acte de composer *Les Faux-Monnayeurs*) et vers le début (du texte en train de se faire). Ces «*fins*» se rejoindront lorsque le roman sera terminé.

La narration commence par une analepse (pour emprunter le mot de Gérard Genette) lorsque le je écrit : «*J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman*» [O.C. 5/11], donc deux jours après le commencement de *l'histoire*, lequel coïncide avec la prise de conscience des possibilités d'un projet conçu on ne sait quand. (Avec moins d'écart temporel, c'est la structure de *La Symphonie pastorale*, où le pasteur se met à rédiger son récit — en forme de cahiers, on le sait — deux ans et demi après l'arrivée de Gertrude). Réfléchissant sur la «*matière à deux livres*» qui le préoccupe, le narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs* ajoute : «*[...] je commence ce carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalités différentes*» [O.C. 6/12]. Le projet de l'ouvrage est donc épistémologique et pratique : le je se propose de découvrir quelque chose afin de produire un texte. Il est aussi existentiel, puisque le texte doit être une somme de l'expérience du narrateur. «*J'y veux tout verser sans réserve*» [O.C. 20/30]. L'*incipit* annonce d'ailleurs

le début de nombreux romans : le motif de la quête, si fréquente dans les récits depuis le Moyen-Age qu'on peut le considérer comme une structure fondamentale de la narration, se trouve souvent dans la littérature moderne sous forme d'une recherche par l'écriture.

L'histoire se développe sur le plan virtuel — celui du roman futur, de la possibilité, où la narration est simultanée («*Édouard sent que Lafcadio...*», [O.C. 22/33] ou atemporelle (par exemple, la phrase impérative «*Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères*», [O.C. 7/13] — et sur le plan actif — celui du narrateur et sa «*réalité*», où la narration est souvent subséquente, c'est-à-dire des actions accomplies, principalement des conversations et des anecdotes, dont certaines se rapportent au projet (le roman), par exemple, les entretiens avec Martin du Gard ; la «*réalité*» comprend aussi la production du texte («*Ai complètement remanié ce chapitre*», [O.C. 48/67] ; «*Écrit les trois chapitres...*», [O.C. 53/74]<sup>7</sup>. Le plan virtuel comprend les passages où l'auteur, souvent sur le mode hypothétique, ou en prolongeant ses réflexions par des prolepses, s'interroge sur le développement de son roman, rêve avec des personnages, poursuit des fils d'intrigue possible. Dans sa recherche l'auteur ressemble à un détective : poursuivant, puis abandonnant des fils, remontant toujours plus loin («*... Je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit*»), trouvant peu à peu la clé de l'énigme esthétique. L'histoire se développe aussi dans les coulisses, où le roman prend forme peu à peu, fournissant la rationalité secrète des cahiers ; mais on n'en a que des échos, des fragments, l'état présent du roman, dans un texte marqué par des trous, des transitions abruptes, voire des contradictions. Les deux plans se rejoignent dans le projet d'imposer sur la matière fournie par la vie une forme littéraire par le moyen de l'imagination «*D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier de faire un livre avec cela*» [O.C. 31/45].

La qualité lacunaire de l'histoire sur les deux plans ne doit pas nous étonner. Gide pratique encore une fois l'art de la litote et de ce qu'on pourrait appeler le déplacement des données, par exemple, en rejetant des matériaux pour le *Journal des Faux-Monnayeurs* («*J'inscris sur une*

*feuille à part...*», [O.C. 7/14]. «*Par ailleurs, j'inscris sur les fiches ce qui peut servir...*», [O.C. 21/32]. Le je observe : «*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. Et c'est là précisément l'impression que je voudrais donner dans ce livre*» [O.C. 57-58/80]. Par ces nouveaux départs, le cahier correspond au vœu de son narrateur : de «*ne jamais profiter de l'élan acquis*» [O.C. 50/69-70], de créer un «*surgissement perpétuel*», la «*jetée en avant dans l'esprit du lecteur*» que le narrateur veut donner à son roman [O.C. 53/74].

A la fin du premier cahier, les trente premières pages du livre sont écrites et l'auteur anticipe déjà la conclusion de son projet : «*Je n'écris que pour être relu*» [O.C. 28/41]. Peu à peu il découvre les techniques dont il usera, abandonnant certaines idées antérieures. Cet élément d'auto-correction est un des fils narratifs les plus importants de cette entreprise de découverte. Les progrès de la composition semblent plus rapides dans le deuxième cahier, cahier plus riche, moins provisoire, qui commence par le constat du «*sujet principal*» (l'effort du romancier de faire un livre avec la donnée extérieure) dont le je vient d'avoir la révélation. L'ouvrage se termine précisément par l'indication : «*Hier, 8 juin, achevé les Faux-Monnayeurs*», suivie de quelques phrases à propos d'une citation d'Albert Thibaudet et une déclaration de non-intervention : «*Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut.*» — ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion de *Paludes*.

*Le Journal des Faux-Monnayeurs* est donc une histoire double : celle d'un livre, celle d'un homme qui fait un livre. Il s'apparente à *Paludes*, sous réserve, puisqu'il semble que le narrateur de la première sotie gidienne abandonne son ouvrage pour en commencer un autre<sup>8</sup>. De la même façon il s'apparente aux *Faux-Monnayeurs*, puisque ceux-ci sont l'histoire d'un homme qui écrit un roman, encore que ce dernier ne soit pas terminé et que Laura ait peut-être raison de dire à Édouard que «*ce roman, je vois bien que jamais vous ne l'écrirez*» [1083/241]<sup>9</sup>.

Dans cette histoire double, qui évoque ce que Roland Barthes appelle la scriptibilité, les matériaux romanesques que brasse le narrateur assument parfois la fonction d'acteurs appartenant au même

univers diégétique que lui et posant les obstacles ou problèmes de l'histoire<sup>10</sup>. Malgré les points de repère biographiques, dont certains correspondent exactement au *Journal*, le je, qu'on pourrait appeler une «figure», suivant Barthes<sup>11</sup>, parle des personnages comme s'ils étaient autonomes : «*Je copie [ces vers] pour l'usage de Lafcadio*» [O.C. 9/16] ; «*Édouard sent que Lafcadio...*» [O.C. 22/33] ; «*Olivier tenait à grand souci de... Olivier préféra croire...*» [O.C. 42-43/60] (on remarquera les temps passés) ; «*Profitendieu [...] est beaucoup plus intéressant que je ne le savais*» [O.C. 55/77]. Certains personnages disparaissent (Lafcadio se mue en Bernard) ou évoluent (Bernard «*comprend vite que...*», O.C. 43/61). Cette rupture d'hétérogénéité entre un «auteur» et des personnages qu'il crée fait glisser le narrateur dans un monde fictif. De même que dans *Les Faux-Monnayeurs* Édouard dit à propos de son roman, «*J'attends que la réalité me le dicte*» [1082/340], le je propose d'attendre que les personnages prennent eux-mêmes l'initiative d'agir dans la trame de son roman virtuel. Il précise : «*Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir...*»<sup>12</sup>. C'est en laissant vivre les personnages, dit-il, qu'il «*comprend peu à peu qui ils sont*». Leur fin lui est inconnue : «*J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages...*» [O.C. 54-55/76]. On sait évidemment que, à l'extérieur du *Journal des Faux-Monnayeurs*, c'est l'écrivain André Gide qui laisse mûrir les personnages dans son esprit. Mais dans le carnet, ceux-ci ont quitté le plan du roman virtuel pour devenir des acteurs dans l'univers diégétique du narrateur. Employant une des métaphores botaniques affectionnées par Gide, le narrateur écrit : «*Le livre, maintenant, semble parfois doué de vie propre ; on dirait une plante qui se développe, et le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient*» [O. C. 50/70]. C'est ce que Gide avait déjà compris dans son *Journal* en 1893 : «*Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine*» (*Journal*, p. 41).

Il ne s'agit pas ici de faire entrer de force le *Journal des Faux-Monnayeurs* dans le monde fictif du roman, dont Gide a pris soin de le

séparer. Le monde romanesque n'est pas le même dans les deux ouvrages, malgré les passages où Édouard et le *je* semblent identiques, et d'autres points de contact. Dans le journal, peu de passages se placent dans le contexte thématique ou la ligne d'action où ils se trouveront plus tard ; séparées à la fois de leurs origines et de leurs conséquences, les «actions» de Lafcadio, d'Édouard restent incomplètes ; de toute façon, elles ne sauraient agir dans l'univers des *Faux-Monnayeurs*. Par contre, elles ont une action certaine sur le narrateur, qui s'en sert selon les principes identifiés plus haut. Martin-Chauffier avait déjà observé que «celui qui termine le roman n'est plus tout à fait le même qui l'avait commencé...» (p. ix). Comme l'acte même d'écrire — de rapporter ou d'imaginer nettement les paroles, les gestes, le profil moral d'un être observé ou inventé — agit sur un romancier, dont la pensée rebondit dans une poussée créatrice ou bien décide d'abandonner la piste pour se diriger ailleurs, les pages du carnet tiennent lieu de jalons, d'épisodes dans l'action principale, qui est le projet de composition.

Faut-il parler ici d'emboîtement, de composition en abyme au second degré entre les deux ouvrages comme dans le roman même ? Les liens entre eux sont si étroits et si nombreux qu'on pourrait être tenté d'y voir un exemple particulier du procédé que Gide avait expliqué dans son journal à propos de *La Tentative amoureuse* (p. 41). Justement, Lucien Dällenbach a observé que «la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit»<sup>13</sup>. Remarquant que les textes mis en abyme par le roman — c'est-à-dire les *Faux-Monnayeurs* de Gide et «*Les Faux-Monnayeurs*» d'Édouard — n'ont pas le même statut narratif, Éric Marty considère que cette mise en abyme «se voit creusée par d'autres textes» — le *Journal des Faux-Monnayeurs* et le *Journal* — ce qui crée un système textuel qui déborderait les quatre ouvrages et renverrait le lecteur aux uns et aux autres à l'infini<sup>14</sup>. Faut-il parler plutôt d'un des exemples les plus riches qui soient de l'intertextualité — qui est quelquefois partagée avec le *Journal* aussi et qui va jusqu'à l'osmose ? L'avantage de ce dernier terme, c'est qu'il ne donne la priorité à aucun texte, alors que la mise en abyme suppose un texte principal auquel un autre est subordonné, à l'intérieur de l'ouvrage (Selon Dällenbach, «est mise en abyme toute

*enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*», p.18). Si cette intertextualité comprend de la façon la plus évidente des passages reproduits textuellement ou presque dans les deux ouvrages — le roman tirant sa substance de ces matériaux que l'écrivain avait d'abord «*barattés*», étudiés dans le journal — par exemple, l'épisode du vol par un lycéen, qui dans le roman deviendra Georges, et le passage sur le «*bon motif*» qui sera repris dans l'histoire de Vincent — et des épisodes et des personnages qui ne sont qu'ébauchés dans le journal mais reparaissent beaucoup plus développés dans le roman, de même que phrases, motifs, thèmes parus à l'état d'ébauche<sup>15</sup>, c'est aussi, de façon plus subtile, l'esthétique intertextuelle qui les rapproche, aimantant constamment un texte vers l'autre dans l'esprit du lecteur, donnant aux deux ouvrages (avec le *Journal* et les carnets d'Édouard) leur caractère d'œuvre de recherche, de laboratoire, d'expérience<sup>16</sup>. N'oublions pas non plus l'élément de la quête, que j'ai relevée plus haut, et qui se trouve dans les deux livres : quête de soi pour Bernard, associée à la quête du père, quête de l'amour pour Olivier et Édouard, quête esthétique pour ce dernier, et quête du narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>17</sup>.

On ne saurait prétendre évidemment que le journal soit aussi riche que le roman, où les thèmes et les histoires multiples se croisent, se séparent, se font écho, où les personnages nombreux et les rapports entre eux paraissent et reparaissent dans des circonstances changeantes. Mais entre le roman et son journal la différence esthétique est moins grande qu'on ne l'a cru. Gide, on s'en souvient, a imaginé à un certain moment de faire entrer tout entier dans son roman les cahiers du *Journal des Faux-Monnayeurs* [O.C. 31/45-46]. Et n'a-t-il pas fait dire à Édouard dans le roman que le journal de *L'Éducation sentimentale* ou celui des *Frères Karamazov*, s'il existait, serait plus passionnant que le livre même [1083/241], accordant ainsi au roman et au carnet la même autonomie ? Si Édouard décide d'écarter de son roman, qui reste à l'état incomplet, l'épisode du meurtre de Boris, qui le gêne, et n'arrive pas à terminer son roman, le *je*, sa contrepartie, en rejetant de même beaucoup de matériaux possibles, termine bien le sien, et arrive ainsi à la fin du projet qui donne au *Journal des Faux-Monnayeurs* sa structure.



L'existence du roman véritable des *Faux-Monnayeurs* donne aux carnets, bien entendu, une dimension réelle dont manque l'effort créateur d'Édouard, resté dans le domaine de la fiction ; mais les deux ouvrages, roman et journal, sont, de ce point de vue, des métafictions, fournissant à la fois une narration et sa mise en question, sous la forme d'une méditation sur la difficulté de faire un roman et les rapports entre roman et réalité. On peut suggérer même que, des deux ouvrages, c'est le journal qui s'approche le plus du roman pur (ce roman stylisé que voulait faire Édouard, aussi éloigné de la réalité que possible [1081/239]). «Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman», lit-on dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* [O.C. 40/57]. Si la clôture des *Faux-Monnayeurs* («Je suis bien curieux de connaître Caloub») se conforme mieux que celle du journal («Hier, j'ai terminé...») au vœu du je des carnets, qui voudrait que son œuvre donne l'impression de l'inépuisabilité et de l'élargissement du sujet [O.C. 60/83-84], les deux se rejoignent en ce sens que c'est peu après avoir terminé les deux livres et leur aventure virtuelle que, comme Hubert dans *Paludes*, l'auteur s'est lancé (le 14 juillet) dans la grande aventure en Afrique Noire, là où justement son personnage Vincent a noyé Lady Griffith.

#### NOTES

1. Par exemple, G.W. Ireland, dans *André Gide : A Study of His Works*. Oxford : Clarendon Press, 1970, p. 342-43, ne parle que du statut équivoque d'Édouard.
2. Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris : Hachette, 1954, p. 211.
3. N. David Keypour, *André Gide : Écriture et réversibilité dans «Les Faux-Monnayeurs»*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1980.
4. Éric Marty, «Du journal à l'écriture poétique», *BAAG* n°82-83, avril-juillet 1989, p. 175.
5. Voir André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, 1948, p. 679 et passim. Mentionnons en particulier l'allusion au vol commis par un lycéen et des fragments destinés au «*Journal d'Édouard*» (p. 753, 775 ss.). En outre, le *Journal* et le roman se recoupent aussi parfois sans l'intermédiaire du *Journal des Faux-Monnayeurs*.
6. André Gide, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris : Nouvelle Revue Française, 1937, p. 31. Les références futures au *Journal des Faux-Monnayeurs* seront données entre crochets dans le texte, sous deux formes : en premier lieu dans les *Œuvres complètes* (O.C.) ; en second lieu, à l'édition Gallimard, 1980.
7. Ici le *Journal des Faux-Monnayeurs* et le *Journal* se recoupent souvent, surtout vers la fin de la composition.

- <sup>8</sup>. La chose n'est pas claire. Il dit qu'il veut «terminer *Paludes*» et parle de ce qu'il fera après, mais il n'est jamais dit que l'ouvrage ait été achevé (André Gide, *Romans, récits, soies* [Paris : Gallimard, 1958], p. 144, 146). D'autre part, «*Polders*» continuerait «*Paludes*». Et il est possible d'assimiler ce dernier aux *Paludes* réels d'André Gide par un tour de force qui réunit le plan diégétique à la réalité. Voir Denis Viart, «*Paludes e(s)t son double*», *Communications*, 19 (1972), p. 51-59.
- <sup>9</sup>. Voir cependant Keypour, p. 172, 205-07, sur la possibilité que les deux œuvres, celle de Gide et celle d'Édouard, tendent vers l'identité. Keypour considère celle d'Édouard cependant comme virtuelle. Pour Éric Marty, par contre, le roman ne sera jamais écrit. Voir «*Les Faux-Monnayeurs : Roman, mise en abyme, répétition*», *André Gide 8* (Paris : Lettres Modernes/Minard, 1987), p. 95-117.
- <sup>10</sup>. Louis-Martin Chauffier, dans sa notice aux *Œuvres complètes* (XIII, ix), observait déjà que les questions sont posées à l'auteur (le narrateur) par l'ouvrage même.
- <sup>11</sup>. Roland Barthes, *SSZ*, (Paris : Seuil, 1970), p. 74.
- <sup>12</sup>. Voir *Journal*, p. 794 : «*J'écoute mes personnages, j'entends ce qu'ils disent...*». Voir aussi p. 737.
- <sup>13</sup>. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. (Paris : Seuil, 1977), p. 25.
- <sup>14</sup>. É. Marty 1987, p. 99, 105-06.
- <sup>15</sup>. De ce point de vue, l'intertextualité existe aussi entre le *Journal des Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*, à cause du nom de Lafcadio; mais le personnage qu'il désigne n'est qu'un comparse, et bientôt disparaît pour faire place à son succédané, Bernard. De même, par l'intrigue ébauchée du drame des deux sœurs (plus tard, une seule) qui épouse un homme qu'elle admire aveuglément mais dont ses parents voient les défauts — drame qui aboutit à la dé cristallisation de l'amour — le journal présente un point de contact avec *L'École des femmes*.
- <sup>16</sup>. Keypour a démontré qu'à l'origine Édouard devait tenir à la fois un journal et un carnet critique (p. 105-106); ainsi ressemble-t-il encore au je du *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui note certaines idées pertinentes à son roman sur des feuilles volantes.
- <sup>17</sup>. Remarquons aussi que le ton des interventions d'auteur ressemble souvent à celui du *Journal des Faux-Monnayeurs*, e.g. première partie, début du chapitre XVI; deuxième partie, chapitre VII.