

George Eliot et *Les Faux-Monnayeurs*

par
Arthur E. BABCOCK

En février 1923, pendant qu'il travaille aux *Faux-Monnayeurs*, Gide écrit à son ami Roger Martin du Gard :

Je relis en anglais l'admirable *Middlemarch*, qui me fait sentir tout ce qui manque à mon livre : le rôle du *chœur*, id est : les réflexions de l'auteur. Je voudrais vous en parler longuement, car j'entrevois des tas de choses très importantes — et qui me paraissent manquer également aux *Thibaud* [sic]¹.

Si cette longue conversation a eu lieu, la *Correspondance* ne l'a pas conservée ; nous n'avons que la réponse sceptique de Martin du Gard, romancier « objectif » par excellence : « Le rôle du chœur ? Hum... C'est à voir. Libre à vous » (p. 213). Mais cette brève allusion au roman de George Eliot demeure assez intrigante : qu'est-ce que Gide entendait par « le rôle du chœur », et quelles sont les « choses très importantes » qu'il a pu voir dans *Middlemarch* ?

Tout d'abord, sur un plan essentiellement formel, on peut dire que les « réflexions de l'auteur », c'est la voix de l'auteur qui intervient dans son texte. C'est sûrement de cette manière que Martin du Gard a compris la remarque de Gide puisqu'il ajoute à sa première réaction, déjà négative, cette tentative de dissuader son ami :

Je pense aussi aux *Caves* ; et que les meilleures parties sont justement celles où l'auteur semble bien totalement se soustraire à l'œuvre, et laisser agir Lafcadio. Tant et si bien que jusqu'à nouvel ordre, je ne suis pas convaincu. Admirez *Middlemarch*, mais ne recommencez pas les *F.M.* ! (p. 213).

Dans *Middlemarch*, la voix de l'auteur se fait entendre d'une manière

1. André Gide — Roger Martin du Gard, *Correspondance* (Paris : Gallimard, 1968), t. I, p. 211. Toutes les références à la correspondance sont tirées de cette édition.

systematique dans le texte du roman. George Eliot est une romancière qui n'hésite pas à intervenir dans son texte, à dire « je », à prendre le lecteur à part avec quelques « nous » bien placés : « et je crains que ses vices aristocratiques ne l'eussent pas horrifiée ¹ » ; « Vous étonnez-vous qu'un médecin de province rêve d'être savant ? En vérité, nous savons si peu des grands créateurs avant qu'ils ne s'élèvent dans la gloire » (p. 145). Précisons qu'il s'agit bien d'une voix d'auteur, et non des avis d'un narrateur-témoin du type qu'utilise Flaubert dans le premier chapitre de *Madame Bovary*. Le « je » de *Middlemarch* est un romancier qui se fait des soucis de composition, et qui ne répugne pas à les révéler au lecteur :

Et cela me mène tout naturellement à méditer les moyens d'élever un sujet bas. Les parallélismes historiques sont remarquablement efficaces [...]. Ainsi, si je parle de lourdauds, il n'est pas exclu que mon lecteur se représente des lords ; et une faible somme [...] peut se transformer en haute opération commerciale par le simple moyen d'un décodage proportionnel. (p. 331).

Passons maintenant aux *Faux-Monnayeurs* pour voir en quoi les procédés narratifs de Gide ressemblent à ceux de George Eliot. Il ne peut être question d'« influence », ni de savoir si *Middlemarch* est une des « sources » de Gide, mais simplement de juxtaposer les deux romans pour mieux comprendre la remarque de Gide. Comme *Middlemarch*, *Les Faux-Monnayeurs* révèlent la présence à peu près constante d'une voix d'auteur, et on peut signaler quelques points de contact précis entre les deux textes.

Un grand nombre d'interventions dans les deux romans pourraient être nommées signes d'une instance organisatrice : allusions explicites à la composition du roman. Nous avons déjà vu que George Eliot attire l'attention du lecteur sur sa technique de parallélisme historique ; ce souci de composition la fait aussi commenter son texte au niveau de la phrase : « Cette belle comparaison [il s'agit d'abeilles] se réfère à Fred Vin-cy » (p. 580). Gide aussi commente par endroits sa propre composition : « Je n'aime pas ce mot "inexplicable", et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire ² ». Les questions de goût entrent en jeu également. Ainsi

1. George Eliot [Mary Ann Evans Cross], *Middlemarch*, New York : New American Library, 1964, p. 60. Toutes les références à *Middlemarch* sont tirées de cette édition. C'est moi qui traduis.

2. André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p. 1106. Toutes les références aux *Faux-Monnayeurs* sont tirées de cette édition.

George Eliot épargnera à son lecteur la description de vautours : « Je crains que le rôle tenu par les vautours à cette occasion ne soit trop pénible pour être représenté dans l'art, ces oiseaux étant désavantageusement nus autour du gosier et apparemment dépourvus de rites et de cérémonies » (p. 321), et Gide, moins scrupuleux peut-être, du moins hésitera avant de raconter certaines scènes : « Ici intervint un incident grotesque [Laura tombe de son fauteuil], et que j'hésite à raconter » (p. 1035). On trouve aussi des commentaires indiquant les opérations par lesquelles les romanciers choisissent les matières à raconter. Après un assez long passage, George Eliot marque un changement de sujet : « Assez. Nous nous occupons de regarder, du point de vue de Mr. Bulstrode, la vente des terres de Joshua Rigg » (p. 505) ; Gide souligne sa fonction organisatrice d'une manière encore plus comique : « Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui replonge dans sa lecture » (p. 1023). Et, finalement, les deux romanciers éprouvent le besoin de rappeler au lecteur que tel ou tel personnage a déjà été présenté : « L'arrivé était notre connaissance Mr. Raffles » (p. 507) ; « nous l'avons vu au chevet du lit de mort de son père » (p. 1137).

Les deux voix d'auteur portent aussi des jugements moraux sur les personnages, ce qui explique peut-être le choix de mots de Gide dans sa lettre à Martin du Gard : dans la tragédie ancienne, le *chœur* avait pour fonction d'exprimer les valeurs communautaires. George Eliot cherche assez souvent à justifier au lecteur la conduite de certains de ses personnages : « Ne pensez pas de mal d'elle, je vous prie : elle ne tramait aucun complot, n'avait rien de sordide ni d'intéressé » (p. 262), et Gide aussi adopte volontairement un point de vue moral, dans le même but de guider le jugement du lecteur : « On pourrait croire, à ce dialogue, ces enfants encore plus dépravés qu'ils ne sont. C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi, j'en suis sûr. Il entre de la forfanterie dans leur cas » (p. 1139).

Ce dernier passage des *Faux-Monnayeurs* illustre un autre aspect de la position qu'adoptent les deux romanciers à l'égard de leur histoire : l'autonomie des personnages. C'est-à-dire que, dans le jugement des enfants, le romancier cherche à se rassurer (« j'en suis sûr »), comme s'il était un simple témoin et non le romancier, c'est-à-dire celui qui invente l'histoire et qui ne devrait pas être obligé de s'interroger sur le caractère de ses personnages imaginaires. Si contradictoire que cela puisse paraître, les deux romanciers par endroits parlent comme si leurs personnages existaient en dehors de l'imagination créatrice. « Je crois bien qu'elles [Celia et Dorothea] pleurèrent un peu toutes les deux » (p. 269) ; « J'aurais été

curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter » (p. 950).

Il est donc possible de découvrir dans *Les Faux-Monnayeurs* des techniques narratives qui ressemblent d'assez près à celles de George Eliot dans *Middlemarch*. Mais quelle est, au juste, la relation entre ces deux textes ? Il serait tentant, peut-être, de conclure qu'il s'agit tout simplement de la parodie. On aura vu dans la plupart des exemples cités ci-dessus que, si Gide emploie la même technique que George Eliot, c'est avec un grossissement comique : il serait en effet de mauvais goût de décrire des vautours, mais la chute de Laura est après tout un incident assez anodin, et les soucis de Gide paraissent disproportionnés. Mais ce rapport de parodie ne paraît pas justifier la déclaration de Gide qu'il a trouvé dans *Middlemarch* « des tas de choses très importantes ».

Peut-être la parodie de Gide vise-t-elle non pas *Middlemarch*, ni même le roman réaliste du XIX^e siècle, mais les mécanismes de l'écriture romanesque elle-même. Comme le dit très bien David Steel, « *Les Faux-Monnayeurs* se présentent comme le laboratoire du procédé romanesque¹ ». Évidemment, une grande partie de l'intérêt métafictionnel des *Faux-Monnayeurs* vient d'Édouard, mais les intrusions d'auteur sont un autre moyen de faire pénétrer le lecteur dans les coulisses de la création romanesque, car elles révèlent la conscience organisatrice derrière l'histoire, le chercheur dans son laboratoire, pour ainsi dire. Comme le dit Patricia Waugh, une des fonctions des intrusions de l'auteur est d'exposer l'écart ontologique entre le monde fictif et le monde réel², surtout dans la forme parodique pratiquée par Gide. Le point culminant de ces intrusions et de cet écart dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est le célèbre chapitre intitulé « L'auteur juge ses personnages », où Gide expose les contradictions de l'entreprise romanesque en se plaignant que son histoire, qu'il a inventée, s'arrange mal.

Le vocabulaire de Gide dans sa lettre à Martin du Gard : « tout ce qui manque à mon livre » est à peu près identique à celui qu'il emploie pour parler de Fielding, ce qui peut aider à comprendre son admiration pour *Middlemarch*, car le projet romanesque de Fielding se définit comme métafiction. Gide écrit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

cette courte plongée dans Fielding m'éclaire sur les insuffisances de mon

1. David Steel, compte rendu de Lire "*Les Faux-Monnayeurs*" de Pierre Masson et de André Gide, "*Les Faux-Monnayeurs*", mode d'emploi, BAAG, n° 90-91, avril-juillet 1991, p. 344.

2. Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres : Methuen, 1984, p. 32.

livre. Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir (malgré ce que me dit Martin du Gard), commenter. J'ai perdu prise ¹.

Et on peut se demander si les procédés de George Eliot sont tout à fait naïfs, s'il s'agit vraiment d'un de ces romanciers loquaces du XIX^e siècle. Il y a un passage où elle se livre à des jeux métatextuels qui rapprochent son roman de ceux de Fielding et dans lequel on reconnaîtra une ironie spéculaire très gidienne :

Un grand historien, comme il prétendait se faire reconnaître, qui a eu la chance de mourir il y a cent vingt ans, et ainsi de prendre place parmi les colosses sous les jambes de qui notre petitesse vivante se meut, se vante de ses nombreux commentaires et digressions comme la partie de son œuvre la plus difficile à imiter, et surtout dans les premiers chapitres des livres successifs de son histoire, où il semble avancer son fauteuil sur le devant de la scène et nous causer avec toute la vigoureuse aisance de son magnifique anglais. Mais Fielding vivait à une époque où les journées étaient plus longues (car le temps, comme l'argent, se mesure à nos besoins), quand les après-midis d'été étaient spacieuses et la pendule battait lentement par les soirs d'hiver. Nous autres historiens modernes ne devons pas suivre son exemple ; et si nous le faisons, il est probable que nos bavardages seraient pauvres et empressés, comme si nous parlions sur un pliant dans un pigeonnier. Pour ma part, j'ai déjà tant à faire à démêler certaines destinées humaines que je dois concentrer toute la lumière dont je dispose sur cette trame particulière, au lieu de la répandre sur toute l'étendue séduisante de choses pertinentes qu'on appelle l'univers. (pp. 139-40).

C'est ici que l'on peut entrevoir le « tas de choses très importantes » dont parle Gide. D'abord, le passage est un bel exemple de la mise en abyme : George Eliot parle dans une digression des digressions de Fielding. Le passage se trouve, évidemment, dans un des « premiers chapitres » de *Middlemarch*. Ensuite, tout comme dans les digressions de Fielding, George Eliot écrit ici une sorte de « poétique du roman dans le roman » : le romancier de la seconde moitié du XIX^e siècle, prétend-elle, ne peut pas se permettre le luxe de commenter. Troisièmement, elle conteste l'écriture romanesque par cette écriture même : en tant qu'« historien moderne », dit-elle, George Eliot n'ose pas tenter d'imiter le « colosse »

1. André Gide, *Œuvres complètes* (Paris : NRF, 1932-39), t. XIII, pp. 51-2. Gide écrit la même chose, presque textuellement, à Martin du Gard en février 1924 : « mais cette courte plongée dans Fielding m'a fait sentir mes insuffisances et je suis "en froid" avec tous mes personnages. » (*Correspondance Gide-Martin du Gard*, t. I, p. 239). Sur Fielding, v. William B. Coley, « Gide and Fielding », *Comparative Literature*, XI, 1 (nov. 1959), pp. 1-15.

Fielding, car son langage paraîtrait bien pauvre, mais c'est exactement ce qu'elle réussit à faire, et dans un anglais assez fleuri, tout en protestant de l'impossibilité de l'entreprise.

Le lecteur se trouve ici sur un terrain très gidien : la pratique romanesque de George Eliot se retourne sur elle-même dans ce passage, tout comme Gide l'avait préconisé dans la « postface pour *Paludes* » :

J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même. (p. 1479).

Et c'est dans cette optique-là qu'il faut comprendre l'intérêt de Gide pour les « réflexions de l'auteur » dans *Middlemarch*. Loin d'être un exemple parmi beaucoup d'autres du roman réaliste qui servent de cible à la parodie gidienne, *Middlemarch* remet en question le romanesque même, dans un de ces jeux de miroirs que Gide aimait tant. S'il y a un rapport de parodie entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Middlemarch*, c'est que Gide parodie Eliot parodiant Fielding, et par là les bases mêmes du genre romanesque. Et c'est peut-être ce jeu ironique qui fait que Martin du Gard, après avoir lu en 1925 le manuscrit des *Faux-Monnayeurs*, se ravise sur le « rôle du cœur » :

Oserai-je avouer que je goûte maintenant très fort vos interventions personnelles ? Je ne sais pas bien comment allier ça avec tout ce à quoi je crois ; mais le fait est que ces interventions ont un caractère fantastique — Massis dirait diabolique — très impressionnant et d'une inégalable saveur. (p. 258).