

LES FAUX-MONNAYEURS (SUITES) : DE L' « ÉROSION DES CONTOURS »

par
DANIEL DUROSAY

M. Charles Senninger, chargé du cours d'agrégation sur *Les Faux-Monnayeurs*, en 1990-91 au Collège Sévigné, nous communique un abondant et fort intéressant dossier pédagogique de quelque 263 p., dont le maître d'œuvre se plaît à dire, modestement, qu'il est un travail collectif. De fait, après la bibliographie attendue (complétée à mesure que les nouveautés se succédaient), après des suggestions de leçons et d'explications de texte, un positionnement du roman dans le développement de l'œuvre de Gide, et une étude de genèse, ce dossier fait alterner les travaux d'étudiants (dont la trace est fixée sur le papier, de manière plus ou moins développée, selon le mérite de l'orateur) et la reprise de l'enseignant, escortée souvent d'amples citations de textes d'illustration.

À titre indicatif, les principaux sujets traités durant l'année sur ce mode dialogique auront été : Les femmes ; *Les F.-M.*, antiroman et/ou roman du roman ; Ironie et critique interne ou l'art de la distanciation dans *Les F.-M.* ; La sincérité est-elle possible dans *Les F.-M.* ? ; L'influence de La Rochefoucauld ; Les mécanismes qui conduisent à la mort de Boris ; Le narrateur dans *Les F.-M.* ; *Les F.-M.* et le contexte historique ; Qui sont les faux-monnayeurs ? ; Gide et l'art de la fugue, dont la reprise fut exceptionnellement confiée au Maître Jean Guillou ; L'exigence intérieure dans *Les F.-M.* ; L'espace et le temps. Quant au sujet de dissertation — « un rendez-vous de problèmes » (*Journal*, 17 juin 1923) — il donne lieu, si l'on peut dire, à trois corrigés : celui du maître, et les deux meilleures copies qu'il eut le bonheur de lire. À partir de cette liste, chacun — candidats et collègues, j'entends — pourra s'amuser à retrouver son propre chemin, reconnaître ses sujets, voire son épreuve véritable — ou son chemin de croix...

De cet ample travail, il nous est agréable d'extraire ces réflexions de Charles Senninger, comme une contribution au problème de la « formidable érosion des contours » (Folio p.183 / Pléiade p.1080) — sujet naguère abordé dans le BAAG par Claude Pichois¹ :

Cette expression est extraite du *Crépuscule des Idoles* (*Götendämmerung*,

1 « Un "formidable" contresens, ou du convexe au concave », BAAG, n° 76, octobre 1987, pp. 8-10.

1905), plus précisément du chapitre « Remarques sur la psychologie de l'artiste » (« Zur Psychologie des Künstlers »).

La formule est intégrée dans un développement d'inspiration vitaliste sur l'ivresse créatrice et les diverses formes qu'elle peut prendre. Nietzsche combat l'idéalisme factice et s'interroge sur la notion d'« idéalisation ». Voici le texte allemand des dernières phrases et leur traduction littérale :

“*Machen wir uns hier von einem Vorurteil los*” : “débarrassons-nous ici d'un préjugé”. “*Das Idealisieren besteht nicht, wie gemeinhin geglaubt wird*” : “le fait d'idéaliser ne consiste pas comme on le croit communément” “*in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen*” : “dans le fait d'enlever ou de décompter le détail ou l'accessoire”, “*ein ungeheures Heraustreiben der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so daß die andern darüber verschwinden*” : “un monstrueux dégagement des traits principaux est bien davantage l'essentiel, en sorte que les autres traits disparaissent”.

En fait c'est le terme “*Heraustreiben*” (mot à mot : pousser dehors) qui pose problème : il signifie “chasser, expulser, faire sortir” au sens propre ; mais dans le contexte nietzschéen il veut plutôt dire “mettre en relief” (un peu comme en français le verbe “dégager” peut rendre l'idée d'élimination, mais aussi — par exemple en peinture l'idée de “rendre l'essentiel” : “Le peintre a bien dégagé les grands traits de son modèle” (dans un portrait).

La traduction d'Henri Albert dont s'est servi Gide a donné à “*Heraustreiben*” le sens de “formidable érosion”, ce qui n'avait guère de sens dans le contexte. Cependant est-ce tout à fait un contresens ? “Érosion” a deux sens : 1) faire disparaître les détails de surface (sous l'effet de la pluie, du vent, etc.) ; 2) une montagne qui a subi une “érosion” a perdu ses détails ; mais les grands traits sont restés et peut-être mieux dégagés. De plus Gide, lui, parle d’“érosion des contours”, et non des traits principaux. Si ce sont seulement les contours qui sont érodés, cela “dégage” les traits principaux. Il n'y a donc pas incompatibilité avec la phrase précédente de Nietzsche.

Cf. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 89, dernier § : “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 la bonne place.” Il semble ici avoir bien compris la pensée de Nietzsche. Du reste, Gide savait bien l'allemand (appris par lui dès son enfance, alors qu'il ne se mit qu'assez tard à l'anglais) et il serait étonnant qu'il ait commis un gros contresens.

On voit que la critique ne se résigne pas facilement au contresens de l'artiste. Ses réflexions contrebalancent, ou plutôt modulent, le diagnostic sévère établi par Claude Pichois. En son temps, déjà Daniel Moutote¹ avait fait observer que les propos en question étaient placés dans la bouche d'un personnage, et non dans celle de l'« auteur » ; à plus forte raison ne pouvait-on les assimiler sans réserves à un propos de Gide lui-même. S'il est clair que l'expression « érosion des

1. *Ibid.*, p.10.

contours » est empruntée à la traduction fautive d'Henri Albert, parce qu'elle fut longtemps la seule, le dommage n'est peut-être pas si grand que l'a pensé Cl. Pichois — Gide empruntant la forme du contresens, sans adopter le fond. Certes, la formule découle d'H. Albert, mais de manière infidèle, comme le fait pertinemment observer Ch. Senninger : « érosion des traits principaux » chez l'un, « érosion des contours » chez l'autre. À lui seul ce décalage manifeste une interprétation distanciée par rapport à la source — et permet de répondre indirectement à une question que Cl. Pichois laissait en suspens : Gide aurait-il relu l'original avant de rédiger la péroraison d'Édouard ? Il est probable que non, qu'il travaille à cette époque sur un souvenir, lequel n'a fixé qu'un mot-clé — *érosion* — mais rejeté le contexte, qui d'ailleurs rendait toute signification impossible. Car que reste-t-il après le passage d'Albert ? dans quelle impasse du sens, l'*érosion générale* par lui proposée — « une formidable érosion des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent » — ne conduit-elle pas ? Par la force des choses, la mémoire dut faire du sens avec ce qui n'en avait plus, mais, pour cela, elle a sélectionné et réinterprété les éléments de l'original afin de se l'approprier. Et les commentaires de Ch. Senninger suggèrent par quel chemin (érosion dans le sens de : dégagement) Gide a plié ce contresens malcommode pour rejoindre malgré lui la pensée de Nietzsche.

S'il subsiste, au niveau seul des *Faux-Monnayeurs*, une divergence entre les deux auteurs, elle porte sur le rapport entre traits principaux et traits secondaires. En dépit de ce qu'avance Ch. Senninger, l'opposition entre les deux, qui existe dans Nietzsche, est laissée de côté par Gide, qui là s'écarte du maître, sans à proprement parler le trahir. Alors que le philosophe met l'accent sur l'affirmation de l'artiste, sur l'acte créateur, le discours d'Édouard se situe en deçà, dans une problématique romanesque plus restrictive. L'on serait presque tenté de dire que, poussé par un esprit polémique, il reprend la question par le petit côté. Son raisonnement — tissu de contradictions, environné des commentaires ironiques du narrateur et des assistants — ne va guère à dégager les traits principaux (bien qu'il soit accessoirement question du *style*, en tant que stylisation), mais beaucoup plus à repousser le cramponnement du roman à la réalité, son asservissement à la ressemblance, la concurrence à l'état-civil, c'est-à-dire à minorer les traits *secondaires* — ceux-là même que Nietzsche écarte superbement d'un revers de la main. De sorte que l'« érosion des contours » selon Gide — « l'écartement de la vie » — nous paraît signifier le contraire de ce qu'Albert fait dire à Nietzsche (l'« érosion des traits principaux »), et même autre chose que sa pensée véritable (« mettre violemment en relief les traits principaux »), selon la traduction jugée plus exacte de J.-C. Hémerly¹, sur quoi s'appuie Cl. Pichois. En peu de mots, l'art, selon Nietzsche, serait surtout du trait en plus, alors que, pour Édouard romancier, d'abord du détail en moins.

La difficulté de cette théorie du roman, c'est qu'elle n'est pas réduite à une

1 *Le Crépuscule des idoles, ou comment philosopher à coups de marteau*, texte établi par C. Colli et M. Montinari, traduit de l'allemand par J.-C. Hémerly. Gallimard, coll. Idées, 1977, p. 91.

formule, mais que, développée complaisamment sur plusieurs pages (Folio pp.183-6 / Pléiade pp.1080-3), elle se présente aussi comme une dérive, qui ramène ironiquement Édouard à la case départ, — dans le sens opposé dont il était parti. D'abord l'opinion tient du paradoxe, et du bel esprit. Puisque le roman libéré qu'il prône n'existe nulle part encore, ni en France, ni en Angleterre, ni même en Russie, terres d'élection du genre, ce discours manifeste l'ambition d'une nouveauté radicale, fraie le chemin d'une performance individuelle absolue, de quelque coup d'éclat dans l'histoire du roman, qui porterait le sceau d'un « style » personnel. D'ailleurs, le réalisme est relativisé et circonscrit, comme l'expression d'un homme — le « style » de Balzac, et non la norme du genre. Bientôt pourtant Édouard s'empêtre dans le tourniquet des contradictions insolubles : « 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 le particulier par le général. » Arrive alors la question piège : le sujet du roman ? Pas de sujet — assertion provocante, outrancière, aussitôt corrigée en : non pas *un* sujet, mais plusieurs. Hélas ! Par cette brèche, le réel fait retour au galop : « Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne... » Sophroniska se gausse : « — Et tout cela stylisé ? » Du coup, Édouard est contraint de déplacer ses batteries, de redéfinir son projet : non plus le roman pur — si tant est que ce mot, absent du passage, convienne encore — mais le roman double, autrement dit : la réalité, et l'effort pour la styliser. La chute du roman pur a lieu sur la question du plan : « J'attends que la réalité me le dicte. » Le narrateur a beau jeu de souligner l'« illogisme » du propos, puisqu'Édouard se trouve reconduit à ce qu'au départ il récusait, ayant fait le tour de la question, ou, pour mieux dire, tourné en rond. Que servent de bons principes, s'ils ne sont mis en application ? L'échec d'Édouard romancier serait-il pas inscrit dans ce reniement ?

Du moins dans *Les Faux-Monnayeurs*, la question de l'« érosion des contours » fait donc l'objet d'un traitement ironique, compliqué des réfractions découlant d'une structure stratifiée. Mais qu'en est-il à l'extérieur du roman ? Cet autre jugement que Gide fait figurer dans le *Voyage au Congo*, relatif au *Misanthrope*, apportera quelque lumière :

Les sentiments qui font les ressorts de l'intrigue, les ridicules que Molière satirise, comporteraient une peinture plus nuancée, plus délicate, et supportent assez mal ce grossissement et cette « érosion des contours » que j'admire tant dans le *Bourgeois*, le *Malade*, ou l'*Avare*. [...] Le sujet prêtait au roman plutôt qu'au théâtre où il faut extérioriser trop ; les sentiments d'Alceste souffrent de cette expression forcée qui ajoute à son caractère un ridicule de surface et de moins bonne qualité. [Pléiade p.712 / Idées-Gallimard, p.53.]

Cette fois, la question est affrontée de face, et de la manière, semble-t-il, la plus fidèle à Nietzsche, puisque l'« érosion des contours » est justement interprétée comme grossissement, extériorisation des sentiments ; mais il est dit aussi qu'elle ne convient pas à tous sujets, peut être dommageable à certains, qui

exigent nuance et délicatesse. Voilà bien la surprise : au lieu d'un procès, les traits secondaires font maintenant l'objet d'un éloge. Qui plus est, se formule l'idée que l'« érosion des contours » est adéquate à la comédie¹ plus qu'au roman, duquel l'écrivain réclame l'esprit d'analyse. Sans doute ne doit-on pas oublier qu'il est ici principalement question du théâtre ; il n'empêche : quelques mois à peine après avoir achevé *Les Faux-Monnayeurs* — le livre attend de paraître — l'écrivain ne se soucie pas de maintenir la cohérence d'une théorie dont Édouard se faisait le chantre, et se rallie à une conception traditionnelle du roman à la française, instrument d'analyse. Ceci prouve à notre sens, une fois de plus, s'il en était besoin, le statut ironique des propos d'Édouard dans le roman. À moins qu'il ne révèle le peu de désir de faire école, le peu de créance de Gide quant aux effets possibles de son expérimentation sur la transformation du genre, comme si cette aspiration au roman pur et son essai de roman double devaient s'épuiser en une tentative originale, autant que singulière, œuvre-limite vouée sans doute à rester sans pareille, après laquelle la production romanesque française retrouverait son assiette habituelle, — tandis que *Les Thibault*, imperturbés, majestueux, s'en iraient à leur fin.

1 Que le théâtre en constitue le champ opératoire le plus probant, Gide sur ce point n'a pas varié, comme en témoigne, beaucoup plus tôt, ce fragment du *Journal*, en date du 9 janvier 1908 (Pliade, t. I, p. 257) : « Hier, l'*Aululaire* en matinée à l'Odéon. De Max qui, pour la première fois, s'essaye dans ce qu'on est convenu d'appeler "un rôle ironique" — excellent. Un peu trop détaillé pourtant. Je doute qu'il arrive jamais à cette simplification, cette "puissante érosion des contours" dont parle Nietzsche, et sans laquelle il n'y a pas de parfaite œuvre d'art. » Dès cette époque, le mot-clé (« érosion ») est ancré ; le décalage personnel (« contours ») a pris corps ; mais le contexte est flottant (ici : « puissant », là : « formidable »...). Il apparaît, en tout cas, par ce nouvel exemple, que du contresens d'Albert, l'écrivain ne prend que l'enveloppe ; pour la substance, la formule, telle qu'employée par Gide, est bien conforme à Nietzsche.