

GIDE AVANT LES FAUX-MONNAYEURS

Gide a toujours affirmé qu'en art, il n'y a pas de problème dont l'œuvre d'art ne soit la solution. Certes. Mais pas seulement en art, et il est clair que s'il sut faire de sa vie la matière d'une œuvre d'art, c'est bien parce que cette œuvre lui permettait de donner une solution aux problèmes de sa vie. Cette idée n'a rien d'original, mais il faut l'avoir présente à l'esprit quand on aborde *Les Faux-Monnayeurs*, roman dont la complexité peut parfois sembler gratuite, préfigurant la virtuosité de certaines constructions du Nouveau Roman. Évoquer ici quelques éléments de la biographie de notre auteur ne revient donc pas, comme le craignait Proust, à établir une simple relation de cause à effet entre la vie et la littérature, mais à montrer comment l'œuvre a pu être un effort – plus ou moins victorieux – pour donner sens à ces éléments, initialement éprouvés comme des obstacles à l'épanouissement de cette vie. Gide avait énoncé ce point de vue à propos de Dostoïevski, quand il en étudiait la correspondance :

Ils disent : « Laissons l'homme ; l'œuvre seule importe ! » Évidemment ! mais l'admirable, ce qui reste pour moi d'un enseignement inépuisable, c'est qu'il l'ait écrite *malgré cela*¹.

Une fois ce rapport admis, il faut encore considérer ceci : *Les Faux-Monnayeurs* sont un roman de la cinquantaine. Gide n'a pas seulement fait mûrir les données de sa jeunesse, il a connu d'autres « traverses », d'autres bouleversements qui ont modifié ces données, ou s'y sont

¹ Gide, *Essais critiques*, Pléiade, Gallimard, 1999, p. 462.

superposées. Ce sont donc deux périodes que le roman brasse et récrit, et qui le font évoluer, et qu'il nous faut d'abord distinguer :

Le premier Gide : un être divisé :

Gide a toujours su entretenir en lui les extrêmes, et faire de ses contradictions un principe de création. On peut en observer deux types distincts :

- un puritain sensuel :

Par éducation et par tempérament, le jeune Gide est marqué par un élan mystique dont son amour pour sa cousine Madeleine est à la fois la conséquence et la cause, selon un processus d'auto-engendrement. L'horreur de la chair et l'idéalisme religieux l'amènent à sacraliser sa cousine, qui devient ainsi l'idole pour laquelle il se doit d'être pur.

Mais par nature, il est marqué par une sensualité dont il tiendra, dans ses Mémoires, à souligner la précocité. De la table sous laquelle il « s'amuse » avec le fils de la concierge, à la classe de l'École alsacienne où il est surpris en train de se masturber, Gide éprouve pour l'onanisme un penchant qui va le hanter au moins jusqu'en 1916, c'est-à-dire tant qu'il continuera à assimiler cette pratique à un péché dégradant. La religion, représentée par ses parents, et la morale incarnée par le médecin le menaçant de castration, ont fait de cette pratique, durablement, un épouvantail.

Il en résulte en lui une lutte entre la chair et l'esprit, entre le sexe et l'amour, dont l'homosexualité lui apparaîtra plus tard comme l'idéal dépassement. Mais son premier livre, *Les Cahiers d'André Walter*, est l'expression de ce conflit. Et comme à cette époque il n'espère pas le résoudre, il trouve dans sa mise en scène – inventer un personnage de romancier chargé de vivre à sa place cette dichotomie – une solution esthétique ; la mise en abyme naît de ce besoin d'échapper à soi-même.

- un symboliste naturaliste :

Très tôt, au fil de ses lectures et de ses discussions avec certains amis comme François de Witt, Gide va tourner vers l'Art le même enthousiasme mystique que vers Dieu, allant jusqu'à confondre salut de l'âme et accomplissement artistique. La lecture de Schopenhauer, la

rencontre de Mallarmé ne font que le renforcer dans ce sens, qui incite à dépasser le monde réel pour exprimer l'Absolu que seul l'art peut suggérer.

Plus tôt encore, semble-t-il, Gide montre une attention extrême pour toutes les formes du réel, qu'il soit animal ou végétal, et ses Mémoires nous le montrent passionné par la chasse aux papillons, l'observation des animaux marins ou la constitution d'un herbier. C'est la même attention qu'il portera plus tard au monde humain, non pour observer des physionomies, comme Balzac, mais des caractères, comme La Bruyère. Son *Journal du Foyer Franco-belge*, et plus encore ses *Souvenirs de la Cour d'Assises*, en témoignent.

Des œuvres ironiques :

De ces deux types de contradictions va résulter une démarche que Gide qualifie d'ironique, c'est-à-dire organisant la critique de la proposition qu'elle établit. C'est ainsi que, encore soumis à l'obéissance symboliste, il décrit dans *Paludes* l'échec d'un écrivain qui, à force de n'observer le réel qu'à des fins de transposition littéraire, perd toute emprise sur le monde environnant et sur sa propre vie. Toutefois, cette confrontation de la prise en compte du réel avec la quête de l'absolu dans l'art va passer au second plan pendant plus de dix ans, avant de s'affirmer dans *Les Caves du Vatican* de manière provocante, aux dépens de personnages aussi opposés que Fleurissoire, qui veut ignorer le réel, et Lafcadio, qui croit le maîtriser parfaitement. Entretemps, Gide va surtout s'attaquer à sa première contradiction, qui n'a fait que se développer depuis que, la même année, il s'est définitivement reconnu comme homosexuel, grâce à Wilde, et a épousé Madeleine. Après avoir décrit séparément, mais presque simultanément, l'abandon aux sens dans *Les Nourritures terrestres*, et dans *Saül* les dangers de cet abandon, il développe son interrogation sous formes d'impasses successives : dans *L'Immoraliste*, pour avoir choisi de privilégier l'épanouissement de son corps et de ses instincts, Michel provoque la mort de sa femme. Dans *La Porte étroite*, pour avoir choisi de privilégier le salut de son âme aux dépens de sa sensualité, Alissa s'enfonce dans un isolement mortel. Et dans *La Symphonie pastorale*, pour avoir cru pouvoir réconcilier les appels de la chair et les commandements de l'Évangile, le pasteur accule Gertrude au suicide.

Une des principales caractéristiques de ce type de récit est son absence de narrateur omniscient qui, comme dans le roman traditionnel, indiquerait où se trouvent l'erreur et la vérité. Pour Gide qui veut justement ne pas choisir, et laisser ce soin au lecteur, s'impose le choix d'un narrateur-acteur, racontant sa propre histoire avec ses illusions et sa mauvaise foi. C'est donc grammaticalement une première personne qui raconte, mais que le lecteur doit savoir observer à distance.

On peut déjà remarquer dans *Les Faux-Monnayeurs* la présence de ces mêmes caractéristiques : le recours à la première personne est systématique, soit sous forme de monologue (celui de Bernard), de journal intime (celui d'Édouard), de lettres (une douzaine au total) ou enfin de dialogues où s'affrontent deux personnalités avant tout tournées vers elles-mêmes. Presque toute l'action est ainsi présentée de biais, subjectivement, par des personnages dont la lucidité est sujette à caution. C'est d'ailleurs un des points par lesquels Gide s'affirme comme un moraliste classique, pour qui le malheur des hommes vient le plus souvent de leur aveuglement envers eux-mêmes, essentiellement sous l'effet de l'amour-propre. Ce n'est pas par hasard si La Rochefoucauld est cité plusieurs fois dans le roman.

Une forme annexe de cette méthode, c'est l'absence, ou au moins le discrédit d'un éventuel narrateur omniscient. On le voyait déjà à l'œuvre dans *Les Caves du Vatican*, et il va réapparaître dans *Les Faux-Monnayeurs*, essentiellement pour constater son impuissance à suivre tous les personnages en permanence : « On ne peut tout écouter », dit-il dès le début, et il reconnaît, à la fin de la 2^e partie : « Les événements se sont mal arrangés ». Ce qui veut dire, pour Gide, qu'ils se seront au contraire arrangés logiquement, mais selon une logique qui n'est pas celle des conventions et de la morale bien-pensante.

Le Gide nouveau :

À la fin de la guerre de 14-18, la vie de Gide est singulièrement bouleversée, au point que certains de ses points fixes originaux se trouvent remis en cause. Il s'agit principalement de la liaison amoureuse avec Marc Allégret, qui permet à Gide, au moins temporairement, de réconcilier en lui sentiment et désir sexuel, et de dépasser du même coup le dilemme enfer ou paradis, plaisir ou pureté, qu'il avait vécu dans sa jeunesse et qui s'était réactivé en 1916 à l'occasion d'une crise mystique.

Cette liaison, d'autre part, entraîne deux conséquences qui vont dans le même sens :

- par rapport à Marc, jeune homme ouvert à la modernité, Gide se sent, au lendemain de la guerre, engagé dans une vie nouvelle où les rapports sociaux et moraux sont à réinventer. Cette orientation va se trouver renforcée lorsqu'en avril 1923, en pleine rédaction du roman, il devient père. Lui-même, à partir des années 20, se voit dans une situation contrastée : d'un côté, il devient une figure dominante de la vie littéraire ; de l'autre, cette position fait de lui un repoussoir commode pour une nouvelle génération d'écrivains qui désirent s'affirmer, en particulier Breton et ses amis, à partir de 1922.

- Par rapport à Madeleine, il se trouve malgré lui poussé dans la même direction : ayant deviné, durant l'été 1918, la liaison de Gide, elle brûle toutes les lettres reçues de lui jusqu'à ce jour, mettant fin, symboliquement, au culte dont elle était censée être l'objet. Une page ainsi se tourne. De son couple, dont il n'avait cessé d'évaluer les rapports dans ses œuvres précédentes, il va pouvoir établir le bilan.

Mais du même coup, ce sont d'autres éléments de son passé qu'il peut exhumer et exorciser à leur tour, comme la hantise de la masturbation, les souvenirs de brimade au lycée de Montpellier, ou le remords qui le poursuit depuis l'époque d'André Walter : en 1891 s'était suicidé Émile Ambresin, un ami de jeunesse, quelques mois après une discussion au cours de laquelle Gide lui avait dit que, « dans certains cas, le suicide [lui] paraissait louable ». En s'appuyant sur quelques textes, *Corydon* en particulier, on peut assurer que Gide traîna longtemps, par rapport à cette mort, un sentiment de culpabilité.

Une stratégie de réécriture :

Par rapport aux données du passé, Gide ne se livre ni à une évocation pure et simple, ni à une réécriture mensongère, mais à deux procédés distincts :

- un éparpillement démythificateur :

pour raconter au moins deux épisodes marquants de sa vie, Gide procède à un morcellement, répartissant les fragments sur plusieurs personnages. S'agissant de son amour mystique pour Madeleine, il en fait

vivre la naissance par Bernard, qui s'enthousiasme au rôle de sauveur qu'il s'imagine pouvoir jouer pour Laura ; la dimension mystique et platonique de cet amour est assumée par Boris, sorte de réincarnation d'André Walter ; quant à la dé cristallisation éprouvée par Édouard envers Laura, on devine qu'il s'agit d'une voie qui pour Gide reste prospective.

Le suicide d'Émile Ambresin est également réparti sur trois personnages : c'est d'abord La Pérouse, qui envisage de se tuer, mais y renonce ; puis c'est Olivier, à qui Bernard, comme Gide jadis, fait l'éloge du suicide, et qui rate son suicide ; enfin c'est Boris, qui réussit le sien. À quoi il faut ajouter une discussion entre Olivier et Armand, qui, par sa tonalité, est la plus proche de l'ultime entretien entre Gide et Émile.

Dans ces deux cas, Gide se donne la possibilité de mettre à distance ces épisodes, de leur prêter plusieurs causes et de leur enlever ainsi leur logique fatale. Pour Bernard, l'amour est une complaisance narcissique, pour Boris c'est la compensation de son refoulement sexuel, et pour Édouard ce n'était qu'une période de latence avant la découverte de son amour pour Olivier. Quant au suicide, il peut revêtir plusieurs significations, révolte métaphysique pour La Pérouse, paroxysme vitaliste pour Olivier, désespoir amoureux pour Boris. Gide morcelle ainsi des épisodes de sa vie, en fait les morceaux d'un puzzle où chacun ne possède qu'une valeur relative. Mais ce n'est pas tout.

- un procédé de condensation :

Il s'agit essentiellement du personnage de Boris, qui concentre sur lui plusieurs éléments de la vie de Gide : la hantise enfantine de la masturbation, vécue comme un péché ; les persécutions scolaires ; l'amour mystique de l'adolescence ; le tout rassemblé autour de l'affaire de suicides de lycéens, le second des deux faits-divers sélectionnés par Gide pour organiser son roman. Boris apparaît ainsi comme victime à la fois de lui-même et des autres : victime d'une culpabilité injustifiée et d'une hostilité imméritée. À travers lui, Gide se délivre de ses hontes et de son mysticisme enfantins, et se dédouane du suicide d'Émile, en démontrant que dans un tel acte plusieurs facteurs entrent en jeu.

Au total, c'est une multiplicité de situations, réparties sur deux grandes périodes situées avant et après la guerre, que Gide est amené à évoquer. Et un certain nombre de problèmes techniques vont se poser.

- l'ancrage temporel :

« Il n'est sans doute pas adroit de situer l'action de ce livre avant la guerre, et d'y faire entrer des préoccupations historiques : je ne puis tout à la fois être rétrospectif et actuel. » (JFM, 19 juin 1919) Conscient dès l'origine du double ancrage de son roman, Gide va adopter un système flottant, où se mêlent les références à l'avant-guerre (les pièces d'or) et à l'après-guerre (la Joconde à moustache de Duchamp), et où les anachronismes deviennent possibles (Jarry est mort quand est créée *L'Action française*).

- le système narratif :

La multiplication des personnages fait difficulté pour un romancier refusant l'instance unificatrice d'un narrateur omniscient, et pratiquant le récit à la 1^{ère} personne. Gide va se demander longtemps comment faire raconter son roman, et au fil de son *Journal des Faux-Monnayeurs*, il augmente le nombre des porteurs de points de vue. La conséquence principale sera l'omniprésence des dialogues où chaque personnage révèle une partie de l'action, mais selon son point de vue forcément déformant. D'où s'impose l'idée qu'il appartiendra au lecteur de savoir interpréter ces informations.

- le rapport au réel :

Avec ce flou temporel et cette inflation factuelle, se pose le problème de l'unité du roman. Dès le 16 juillet 1919, Gide se raccroche à deux faits-divers qu'il a depuis longtemps en réserve : l'affaire des faux-monnayeurs de Rouen en 1906 et celle des suicides d'écoliers à Clermont-Ferrand en 1909. Mais il ne s'agit nullement pour lui de rechercher un ancrage historique, et il s'emploie au contraire à dynamiter ces affaires : dans le roman, l'affaire de fausses pièces tourne court, et celle du suicide est un mystère pour tout le monde. Elles ont pourtant tenu un rôle essentiel, en poussant les personnages à se révéler, mais elles n'offrent rien que l'Histoire puisse retenir et transformer en leçon.

C'est là en fait que Gide trouve le véritable élément unificateur de son roman, en renouant du même coup avec l'ancienne problématique de *Paludes*, à savoir la confrontation entre l'Art et la réalité. D'un côté, il y

a Édouard, qui rêve d'écrire un roman pur, et de l'autre les événements qu'il ne veut pas voir et qui le dirigent à son insu. Significativement, il va tourner le dos aux deux faits divers, refusant la fausse pièce et refusant d'inclure le suicide de Boris dans son roman. Mais en même temps, c'est lui qui, se tenant à l'écart de ces jeux multiples, est à même de faire le lien entre les divers protagonistes et de porter les jugements les plus clairvoyants. S'il échoue finalement à écrire son roman, c'est que la lutte entre réel et idéal n'est pas close ; en elle s'exprime en définitive la condition humaine, celle qui fait de chacun, à des degrés divers, un être divisé, et donc, fatalement, un faux-monnayeur.