

David H WALKER

Les Faux-Monnayeurs et la critique du roman

André Gide a eu le malheur de se lancer dans sa carrière de romancier à une époque où le roman était la forme littéraire la plus dépréciée. Balzac, Stendhal et Zola paraissaient avoir épuisé toutes les possibilités du genre et d'ailleurs les littérateurs fin de siècle tournaient le dos au réel vulgaire et prisaient surtout la délicatesse et la subtilité de la poésie symboliste inspirée de Mallarmé, par exemple. Néanmoins, Gide s'est cramponné à ses ambitions, tout en déclarant que le roman devait se renouveler, devait trouver des formes neuves, ne pouvant plus se construire sur la base d'une simple fidélité empirique au réel. Jeune homme, il écrivait dans son *Journal* : « Le roman doit prouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera [...] qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits et contingent, mais supérieur. [...] Il faut que dans leur rapport même chaque partie d'une œuvre prouve la vérité de chaque autre. Il n'est pas besoin d'autre preuve¹. »

Dans *Les Faux-Monnayeurs* ce même souci de faire du roman une œuvre d'art à part entière se manifeste notamment dans le fait que l'un des personnages principaux est lui-même romancier. Le *Journal* d'Édouard contient de nombreux passages sur la technique du roman, et au cours d'une conversation qui a lieu à Saas-Fée, dans la partie centrale des *Faux-Monnayeurs*, Édouard explique ses intentions à propos du roman qu'il est en train de préparer.

Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre, le plus *lawless*..., est-ce peut-être pour cela, par peur de cette

¹ André Gide, *Journal 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 187-8, 19 octobre 1894.

liberté même [...] que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité? [...] 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 français². (311)

Notons que Édouard (et à travers lui Gide) prise la « stylisation », qui vise une sorte de pureté, qui élague le roman, le débarrasse des scories qui l'alourdissent inutilement et l'enlaidissent, afin de laisser paraître une vérité plus claire. Édouard continue :

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. (311-2)

Ici donc le romancier s'oppose au réalisme de surface et se fie à la structure esthétique, l'organisation interne des parties de l'œuvre, pour cerner l'essentiel, faire ressortir une perception en profondeur de la réalité humaine. Il cite *Mithridate*, *Athalie*, *Tartuffe*, *Cinna*, exemples-types de cette pureté souvent appelée classique. Toutefois, quand ses interlocuteurs lui demandent quel est le *sujet* de son roman, Édouard se lance dans une critique du roman traditionnel qui va directement à l'encontre de ce qu'il vient de dire.

Mon roman n'a pas de sujet. [...] Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas un sujet... "Une tranche de vie", disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? ou en profondeur? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance. Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y veise, et que je n'y veuille faire entrer. (312-3)

À présent il reproche aux réalistes (Balzac, Stendhal), aux naturalistes (Zola) de ne pas avoir imaginé un roman capable d'englober tout le réel. Le propre du réel c'est d'être sans limites, de ne pas s'arrêter ici ou là ; dans cette perspective le carcan formel du roman traditionnel laisse échapper de toutes parts la réalité informe, amorphe. Les romanciers dits réalistes se seraient montrés trop timides devant le monde réel.

² Les numéros de page indiqués dans le texte renvoient à *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, dans André Gide, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Ce sont là des propos contradictoires, bien sûr. Soit on soumet le roman à une cure d'amaigrissement pour lui donner une forme svelte, élégante, pertinente ; soit on le fait avaler tout ce qu'on trouve sur son chemin pour en faire un monstre difforme.

L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible, » remarque le narrateur. « Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder. (314)

Eh bien, il y a de quoi penser malgré tout que Gide lui-même caressait ces mêmes notions opposées. Les deux tendances l'attiraient. Et en fin de compte il est possible de considérer *Les Faux-Monnayeurs* comme une tentative, justement, de concilier et l'une et l'autre.

D'une part, dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide dit vouloir « purger » le roman (541) ; il parle de « sortir le roman de son ornière réaliste » (543) puisque « la pureté, en art [...] c'est cela qui importe ». (543) Mais en même temps il se déclare mécontent, peu satisfait des récits plutôt minces et schématiques qu'il avait réalisés précédemment. Il se déclare à présent prêt à produire un livre « touffu » (521), une « œuvre large et panoramique³ ». S'agit-il vraiment de postulats impossibles, incompatibles ? Essayons d'esquisser une appréciation de ce qu'il en est dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Tout d'abord, si le terme stylisation renvoie à une forme où tout se tient, où il n'y a pas d'élément inutile ou superflu, c'est justement ce que Gide cherchait. Dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* il signale les efforts qu'il fait pour « établir une relation commune entre les éléments épars » (524). C'est dans une lettre que Gide écrivit à son ami Roger Martin du Gard, dédicataire du roman, qu'il explique cette trouvaille : « Tout aboutit au suicide du petit Boris, directement tout y amène, à partir de quoi tout s'éparpille – tout s'éparpillerait⁴ ». Nous avons déjà relevé cet aspect de la structure du texte. Gide a dû « purger » son manuscrit de tout ce qui n'avait pas trait à cette conclusion : il parle à plusieurs reprises « du besoin de remonter toujours plus en arrière. »

³ Lettre à Roger Martin du Gard, 22 juillet 1920, dans *Correspondance (1913-1951)*, éd. Jean Delay, Paris : Gallimard, 2 vol., 1968, I, p. 154-5

⁴ Ibid., lettre du 9 juin 1925, p.268.

(536) Le résultat, c'est une structure rigoureuse qui véhicule une intuition morale. Forme et fond se marient.

D'autres exemples de ce souci formel relèvent d'une thématique autour de laquelle le texte se rassemble. Citons cet autre passage du *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Que maints gestes de ceux d'une génération trouvent leur *explication* dans la génération suivante — c'est ce que je m'étais proposé de montrer [...] comment ceux d'une nouvelle génération, après avoir critiqué, blâmé les gestes et les attitudes (conjugales par ex.) de ceux qui les ont précédés, se trouvent amenés peu à peu à refaire à peu près les mêmes. (554)

Songeons à présent à la chambre d'Armand, où on voit au mur ce qu'il appelle « un tableau symbolique des âges de la vie, depuis le berceau jusqu'à la tombe. » (384) Ce tableau – exemple typique de la célèbre « mise en abyme » – renvoie manifestement à cette même thématique. On constate donc que la distribution des personnages obéit à ce schéma. Ils sont groupés par générations : les vieux, les adultes parents, les jeunes adultes, les adolescents, les enfants. Il est facile de relever des parallèles entre chaque tranche d'âge, dans la mesure où les uns répètent ce que les autres avaient fait, et ainsi de suite : épouses enceintes d'hommes autres que leur mari ; filles révoltées ; enfants illégitimes ; adolescents qui trempent dans le crime ou le nihilisme.

À partir de ce schéma, on peut même parler de structures qu'on dira empruntées à la musique – la fugue, par exemple. Justement, Édouard déclare qu'il voudrait faire « quelque chose comme *L'Art de la fugue* » (315). Il s'agit d'une composition qui se construit par couches successives, chaque couche reprenant à sa façon le sujet de départ. Les « âges de la vie » en est peut-être un exemple.

Puis il y a le thème avec variations : la révolte des adolescents ; le bâtard ; le suicide ; la maladie – et dans le cas de ce dernier thème, on peut le poursuivre au figuré, sur le plan social, aussi bien que dans le sens littéral : Boris souffre d'une maladie mentale, alors que Armand semble avoir une tumeur à la lèvre – mais « Mon mal vient de plus loin, » dit-il (452) ; et en effet la société souffre d'une maladie – les symptômes sont des enfants dévoyés — que les responsables n'ont pas le courage de diagnostiquer ni de traiter comme il faut ; voyez la citation de Sainte-Beuve mise en épigraphe au chapitre 5 de la deuxième partie, par exemple – « C'est ce qui arrive de presque toutes les maladies de l'esprit

humain qu'on se flatte d'avoir guéries. On les répercute seulement, comme on dit en médecine, et on leur en substitue d'autres. » (326)

Revenons à présent à la chambre d'Armand, dont les murs s'avèrent tapissés de « mises en abyme ». Voici un autre tableau :

Dans un admirable effort de synthèse, l'artiste a concentré sur un seul cheval tous les maux à l'aide desquels la Providence épure l'âme équine; tu remarqueras la spiritualité du regard. (384)

C'est Boris, souffre-douleur et bouc émissaire, qui est voué à prendre sur lui les péchés de ce petit monde, le « seul Christ » que méritent ses habitants.

On revient sans cesse à la technique de la « mise en abyme » dont Gide est sinon l'inventeur, du moins celui qui l'a baptisée. C'est une technique qui consiste à proposer, à l'intérieur de l'œuvre, une représentation en miniature qui résume ou reflète comme un petit miroir le contenu thématique ou la structure formelle de l'œuvre elle-même. On en a déjà évoqué plusieurs exemples, auxquels il convient d'ajouter la leçon d'histoire naturelle que raconte Vincent Molinier – notamment sur ces créatures vivant dans le noir au fond des mers, chacune projetant « devant soi, à l'entour de soi, sa lumière. » (287) Elles renvoient aux personnages du roman, qui avancent à tâtons dans les ténèbres de la vie. Et surtout, bien sûr, la fausse monnaie, cette petite pièce qui incarne la thématique des idées plus ou moins fausses, les hypocrisies, les mensonges et les illusions que les être humains échangent entre eux. Il y aurait beaucoup à dire à son sujet, car avec les opérations à la Bourse, les crises monétaires, les dévaluations, etc., on en vient à comprendre que la valeur de la monnaie, même la soi-disant bonne, n'est pas fixe ; et d'autre part le commerce s'arrange facilement de la fausse monnaie tant qu'on ne sait pas que ces pièces sont contrefaites.

Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce que c'est que la vérité ? Le faux peut-il remplacer le réel ? ... La fiction, l'imaginaire, peuvent-ils se substituer aux faits empiriques ? Qu'est-ce que c'est que le réel ? En quoi le roman peut-il prétendre dépeindre la réalité de l'existence humaine ? Nous voilà revenus à cet autre postulat du roman tel que Gide le conçoit ou l' imagine : la représentation du monde réel. Ou plutôt, comme le dit Édouard, « La rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons ». (326-7)

La réalité déborde de toutes parts le cadre que le romancier essaie d'établir pour son roman. Édouard fait remarquer : « la vie ne nous

propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. » (422) Ainsi le roman que nous lisons commence *in medias res* chez les Profitendieu, puis revient brusquement en arrière avec les pages rétrospectives du journal d'Édouard où nous apprenons qu'une certaine partie de l'histoire tire ses origines de l'enfance d'Édouard et Laura. Et enfin, dernières lignes du roman ; « je suis bien curieux de connaître Caloub. » (466) Ce qui est une version du « “Pourrait être continué...” c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux-Monnayeurs*, » comme Édouard l'avait noté.(422)

Au début du roman, plusieurs « histoires » évoluent selon des rythmes divers . Celle qui concerne Laura, Douviers, Édouard, Vincent Molinier tire sur sa fin, dirait-on ; tandis que l'aventure de Bernard, Olivier, Édouard et Passavant ne fait que commencer. D'après les premiers chapitres Georges et d'autres jeunes malfaiteurs viennent de l'échapper belle, grâce à la complaisance du juge d'instruction, dans l'histoire du bordel – alors qu'avec Ghéridanisol et la fausse monnaie, la bande n'atteint sa « vitesse de croisière » (si je puis m'exprimer ainsi) qu'au cours de la troisième partie. Quant à l'histoire d'Armand, on ne la connaîtra pas, car ce n'est qu'à la fin du roman que celui-ci débute dans un nouveau poste. Gide le dit bien dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

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, et ce que je ferai dire à Édouard. (554)

Ainsi, Vincent et Lilian occupent le devant de la scène au cours des premiers chapitres, puis on les perd de vue. Et le roman soulève et laisse sans réponse bon nombre de questions, tant sur le passé que sur l'avenir des personnages. Qu'en est-il du passé de Mme Profitendieu ? La maîtresse de M. Oscar Molinier ? Qu'est devenue la mère de Boris ? Faut-il s'inquiéter pour la vue de Rachel ? etc Voici des « rebuts » qu'un roman conventionnel n'oserait guère laisser en suspens ainsi.

De même, la chronologie dans *Les Faux-Monnayeurs* est maniée avec une désinvolture inhabituelle – pour l'époque, du moins. Gide laisse en plan le développement linéaire du récit, car le passé, le présent et l'avenir se chevauchent – on se trouve devant des « flashbacks », comme on vient de voir, mais en même temps – c'est bien le cas de le dire – on constate

que certains événements se déroulent simultanément : comment le romancier parvient-il à s'en accommoder ? Eh bien, notre narrateur le dit franchement. Au moment où il accompagne Vincent quand celui-ci rentre de sa nuit chez Lilian, il change soudain de cap :

Laissons-le [...]. C'est l'heure où, dans une triste chambre d'hôtel, Laura, sa maîtresse d'hier, après avoir longtemps pleuré, longtemps gémi, va s'endormir. Sur le pont du navire qui le ramène en France, Édouard, à la première clarté de l'aube, relit la lettre qu'il a reçue d'elle [...] Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille. (213-4)

Le narrateur fait preuve d'une agilité considérable pour être partout à la fois. En attirant l'attention sur ces changements de lieu Gide exploite ouvertement une possibilité romanesque qu'un certain type de romancier prendrait soin de maquiller. De même il passerait sous silence, ce narrateur conventionnel, tout ce qu'il ne peut pas savoir car il est de rigueur que le narrateur est omniscient, n'est-ce pas ? Or, Gide subvertit franchement les recettes de la narration conventionnelle. Son narrateur ignore la discrétion qui est de mise dans le roman traditionnel et annonce ostensiblement ce qu'il peut et ne peut pas nous dire. Chez les Profitendieu, par exemple :

Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les. [...] Laissons madame Profitendieu dans sa chambre, assise sur une petite chaise droite peu confortable. [...] Quittons-la. Cécile dort déjà. Caloub considère avec désespoir sa bougie; elle ne durera pas assez pour lui permettre d'achever un livre d'aventures [...]. J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. (191)

La réalité, dans ce roman, ne comprend pas tout ce qui existe, mais se limite bien plutôt à ce que le narrateur est en mesure de savoir – ce qui ne constitue qu'une dimension très limitée de ce qui est. D'une part, lorsque le narrateur s'ingère intempestivement dans le récit, cela met à mal l'illusion que la fiction est censée entretenir. Par exemple, ceci :

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 se replonge dans sa lecture. (259)

Ailleurs ce narrateur tant soit peu impertinent ne ménage guère le lecteur : brusquement il laisse tomber une conversation entre Bernard et

Olivier, ayant aperçu Georges et ses camarades : « Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard ». (371) Tant pis pour les transitions artificieuses du récit orthodoxe.

Mais curieusement, on constate ici, non pas la « mimésis » il est vrai ; mais bien plutôt un « effet de réel », pour emprunter une formule à Roland Barthes⁵, ou ce qu'un autre critique appelle « l'équivalence ontologique » du réel⁶, comme lorsque la réalité échappe au narrateur ou le surprend, ou le prend au dépourvu. Par exemple, quand Bernard fond en larmes devant Laura, le narrateur s'exclame : « Eh quoi! le voici qui sanglote? est-ce possible? Lui, Bernard!... ». (269) De même, entre parenthèses, à la cantonade : « (Lilian m'agace un peu lorsqu'elle fait ainsi l'enfant) ». (212) Le narrateur se trouve devant ce monde fictif comme nous devant notre réalité.

En définitive ce qui est présenté ici, c'est un monde vu sous un certain angle, modelé selon la situation, l'état d'esprit, la capacité de compréhension du narrateur. « Édouard m'a plus d'une fois irrité, » déclare notre narrateur, « indigné même ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura [...] m'a paru parfois révoltante. » (537-8) Tout ceci contribue à dévaloriser l'autorité du narrateur, à relativiser son point de vue. D'ailleurs il n'a, semble-t-il, aucun pouvoir sur les événements ni les caractères, qui acquièrent par là une sorte d'autonomie – comme s'ils étaient réel, en fait. À preuve, tout ce chapitre 7 de la deuxième partie, « L'auteur juge ses personnages » :

L'auteur imprévoyant [lisons-nous] s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit. [...] S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... que faire avec tous ces gens-là?

La réalité, en fin de compte, c'est « la représentation du réel » – qui se déclare ouvertement comme tel – plus la perspective de qui la rapporte, avec la coloration, la partialité qui est inséparable du point de vue.

⁵ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Barthes, Bersani et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 88.

⁶ William W Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide*, Genève, Droz, 1968, p. 239

Ainsi ce n'est souvent pas le narrateur mais bien plutôt des lettres, des journaux intimes, des monologues, des récits qui communiquent les incidents dans *les Faux-Monnayeurs*. Ceci est conforme à la conception gidiennne du roman, comme il le dit dans un texte rédigé quinze ans avant *Les Faux-Monnayeurs* :

Le roman, tel que le je reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée⁷.

Dans cette perspective, la réalité, c'est une accumulation de récits : c'est dans *le Journal des Faux-Monnayeurs* encore que Gide précise une technique romanesque qui correspond à cette conception du réalisme :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner. (529)

C'est à la lumière de ces remarques que l'on comprend pourquoi l'histoire de la liaison entre Vincent et Laura est racontée quelque dix fois, par des personnages différents, avec chacun son point de vue et son mot à dire. Il en va de même de l'histoire de Bernard, qui est également filtrée à travers une multiplicité de points de vue. C'est ici une technique romanesque qui ne nous apprend pas seulement ce qui se passe, mais qui nous permet de comprendre aussi pourquoi tel ou tel narrateur a intérêt à rapporter tel ou tel détail, en vertu de ce principe que Gide énonce dans *le Journal des Faux-Monnayeurs* :

Un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui — en raison de ce principe que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir. (541)

En dernière analyse on pourrait dire que ce qui intéresse vraiment Gide, c'est moins la précision ou même la fiabilité des détails racontés,

⁷ André Gide, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, I, éd. Pierre Masson, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.992.

que le *rapport* entre ce qui est dit et le tempérament ou les circonstances de celui ou celle qui les raconte. « 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, » affirme Édouard. (327)

Gide lisait Robert Browning à l'époque où il composait *les Faux-Monnayeurs*. Il trouvait chez le poète anglais de quoi alimenter son projet, notamment une histoire comportant une diversité de points de vue. Voici ce qu'il en dit : « On ne sait si l'intérêt est plus dans le sujet, ou dans la manière dont il le traite⁸. »

Nous voici revenus à notre point de départ : quel est le sujet des *Faux-Monnayeurs* ? Mais au fait, qu'est-ce que c'est que ce roman ? Dans les dernières pages, Édouard indique qu'il ne se servira pas, dans ses *Faux-Monnayeurs*, de la mort du petit Boris. L'incident, explique-t-il, a « quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Il me déplait d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas. » (464)

Le roman du roman est également le roman du romancier qui a dû finir par écrire, sous le même titre que le livre que nous avons entre les mains, un roman tout à fait autre, une fiction qui passe à côté de ce qui pour nous semble l'essentiel. Ce qui ressort de cet état des choses, c'est la contingence. Cette histoire semble bien avoir eu lieu ; mais il aurait pu tout aussi bien ne pas se dérouler ainsi, ne pas aboutir à la même conclusion.

Ici la critique du roman entraîne aussi la critique du romancier. Édouard semble être insensible, sinon aveugle aux causes de cette mort – mort à laquelle il a lui-même contribué. Le romancier n'est pas hors jeu, il est impliqué dans ce qu'il décrit.

⁸ Propos rapportés en 1919 par Maria van Rysselberghe, dans *les Cahiers de la Petite Dame*, Cahiers André Gide, 4, Paris, Gallimard, 1973, p. 303.