

**Petite introduction à une réflexion sur
Les Faux-monnayeurs
à l'usage des futurs bacheliers¹**

Les Faux-monnayeurs sont l'aboutissement d'une longue carrière et d'une grande expérience de la part de Gide. D'une part, il lui a fallu parvenir à concevoir un vrai roman qui noue plusieurs intrigues entrelacées et présente tout un monde qui soit à la fois exemplaire et bien caractérisé — d'où sa complexité. Et d'autre part, il a su y concentrer son observation et sa connaissance des hommes, particulièrement de la jeunesse qu'il est amené à fréquenter.

En outre, il ne faut jamais oublier qu'un roman ne peut accéder au rang de chef-d'œuvre que si deux conditions *sine qua non* sont remplies : outre sa singularité, son intérêt et l'exemplarité de ce qui y est raconté, il faut qu'il crée sa forme propre et que son style soit vraiment singulier, personnel, corresponde à l'idiosyncrasie² de son auteur, ce qui lui confère sa marque et comme sa signature intérieure. Conscient de l'enjeu, de l'importance et de la singularité de sa démarche, André Gide a consigné ses réflexions concernant sa genèse et les modalités de son écriture dans une œuvre qu'il a publiée de façon autonome : le *Journal des Faux-monnayeurs*, ce qui confère à cet ensemble du roman et de son journal de bord une valeur toute particulière et exemplaire. C'est un peu comme si Léonard de Vinci avait publié, en même temps que *La Joconde* et ses autres tableaux, ses *Carnets* avec ses dessins, esquisses, projets, études, c'est-à-dire le fruit de son imaginaire saisi au fil des jours.

¹ Texte d'un exposé introductif à un entretien avec les classes terminales du lycée Marguerite de Navarre d'Alençon sur *Les Faux-monnayeurs* et *Journal des Faux-monnayeurs*.

² Manière d'être particulière à chaque individu qui le conduit à avoir tel type de réaction ou de comportement qui lui est propre. C'est un mot que Gide affectionne ; ainsi : « Toute loi, de générale tend à devenir particulière. [...] Ainsi la race tend à la production de l'individu. [...] Tout tend à l'idiosyncrasie. » (*Journal*, 1890, J1, p. 124).

1. La quête du roman :

Dans sa jeunesse, Gide a pu constater l'extraordinaire efflorescence des romans du XIXe siècle, siècle du « sacre du roman » selon la formule de Mona Ozouf, avec Stendhal, Balzac, Flaubert et Zola en France, Dickens en Angleterre, Goethe en Allemagne, Tolstoï et Dostoïevski en Russie, etc.... Mais lorsqu'il se lance dans la littérature, le temps des grandes œuvres romanesques est révolu et le roman se fait tout intérieur. C'est ainsi que Gide publie en 1891 son premier roman : *Les Cahiers d'André Walter*, journal d'une âme et réflexion sur le roman tout à la fois, qui prend rang parmi les romans symbolistes, à côté de *Sixtine* de Remy de Gourmont par exemple, ou du grand monologue intérieur d'Édouard Dujardin : *Les Lauriers sont coupés*, qui lance la technique Ce premier roman, que Gide désavouera plus tard, est directement issu des notes de son *Journal* personnel, et les œuvres qui suivront auront toutes un caractère plus ou moins autobiographique jusqu'à *La Porte étroite* (1909). C'est alors que Gide décide de se perdre un peu de vue, et de s'atteler à un vrai roman campant des personnages bien différents de lui. Cela donne d'abord *Isabelle*, puis *Les Caves du Vatican*, mais les résultats le forcent à reconnaître que ces œuvres ne répondent pas à l'idée qu'il s'est forgée du roman :

Le roman, tel que je le 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 déconcentrée. Il m'importe du reste beaucoup moins d'en formuler la théorie que d'en écrire. (« Projet de préface pour *Isabelle* », RR1, 992)

Une fois *La Symphonie pastorale* achevée, en 1919, le moment est enfin venu pour lui de s'atteler au grand roman dont il rêve, mais en raison de ses précédents échecs, au lieu de se lancer directement dans l'écriture de son roman, il entend laisser mûrir son projet, le préciser, bien en définir le sujet et la manière. Ainsi s'ouvre, le 17 juin 1919, ce qui deviendra son *Journal des Faux-monnayeurs* :

J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. Ce serait un récit d'événements qu'il découvrirait peu à peu et auxquels il prendrait part en curieux, en oisif et en pervertisseur. (RR2, 521)

Cette première phrase, cet incipit, montre que, dès le départ, le sujet du roman, sa fiction (le couple Lafcadio-Édouard aux prises avec les

problèmes de la vie et, dans leur ombre, un trafic de fausse-monnaie), est inséparable du problème du point de vue et de la narration. Et même, d'une certaine manière, que ce problème du point de vue et de la narration est premier puisqu'il conditionne ce qui sera vu, montré, et donc le sens.

Ce n'est encore que le début de multiples réflexions concernant à la fois l'architecture et le sens de l'œuvre à composer, et consignait différentes trouvailles ou rencontres bien particulières comme l'histoire du vol d'un livre par un écolier dont Gide est témoin par exemple, qui va devenir une des pierres angulaires du roman. C'est seulement en octobre 1921, soit plus de deux ans après avoir commencé à préciser son projet, que Gide s'est mis à la rédaction proprement dite, encore doit-il tâtonner longtemps³. C'est alors que, de façon symptomatique, il entame son « Deuxième cahier » qui va accompagner la rédaction.

2. Une « somme » du monde gidien

Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. (JFM, 21 nov. 1920, RR2, 529).

Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve. (JFM, 2 janvier 1921, 530-31).

Il ne faut pas oublier que Gide se met à son roman tout à sa passion pour Marc Allégret — fils du pasteur Élie Allégret qui l'a fait tuteur de ses enfants en partant en Afrique noire pendant la première Guerre mondiale —, et que c'est d'abord pour lui qu'il veut l'écrire, pour l'éclairer dans sa vie, d'où l'idée initiale du couple Lafcadio-Édouard qui deviendra le trio central du livre : Édouard-Bernard-Olivier. Et autour d'eux, même si *Les Faux-monnayeurs* ne sont pas un roman à clés, derrière chaque personnage se profilent certaines connaissances et certains souvenirs de Gide. L'étude des manuscrits montre même que Gide en a élagué et supprimé plusieurs qui laissaient affleurer de façon indiscrete certains

³ Cf. : « Durant mon dernier séjour à Cuverville, en octobre, déjà j'avais établi les premiers chapitres ; j'avais malheureusement dû m'interrompre au moment où la masse inerte commençait à s'ébranler. Cette comparaison n'est pas très bonne. Je préfère l'image de la baratte. Oui; plusieurs soirs de suite j'ai baratté (*to churn*) le sujet dans ma tête, [...]. À présent, je tiens la matière, qu'il me faut malaxer et pétrir. » (JFM, 25 Novembre 1921, 535).

éléments de la vie réelle. L'exemple le plus frappant de la transcription directe de la vie réelle est le personnage de La Pérouse et de sa femme, dont les apparitions reprennent les notes des visites rendues par Gide au couple de Marc de Lanux, son ancien professeur de piano ; mais par exemple, l'écrivain a gommé certains traits de la passion qu'il a éprouvée pour Marc ou certaines confidences concernant Élisabeth Van Rysselberghe. Et même si Gide s'est défendu de se mettre en scène directement, on sait à quel point il s'est projeté dans Édouard, de sorte qu'autour de son personnage de romancier qui est un peu son alter ego viennent affleurer les ombres de ses deux grands amis écrivains : Paul Valéry (Paul-Ambroise) et Roger Martin du Gard (X⁴).

Au fond, il n'est pas vraiment important de savoir qui peut se cacher derrière tel ou tel personnage, mais ce qui l'est, c'est de se rendre compte à quel point chacun de ces personnages sonne juste et que maints des traits qui leur sont prêtés sont croqués sur le vif. De façon générale, *Les Faux-monnayeurs* montrent à quel point Gide s'intéresse aux jeunes gens, sait les écouter et les peindre, noter leurs paroles, caractériser leurs réactions et leurs attitudes, les comprendre, s'attacher à eux. On les suit à la recherche de leurs voies, on les voit s'égarer et se reprendre, et parfois se perdre. Le narrateur montre et ne juge pas, laissant à chaque lecteur le soin de se faire sa propre opinion.

Quel tableau de l'adolescence, âge de toutes les promesses, des espérances et des tentations, avec aussi ses écueils et ses risques, âge fait de force et de fragilité que Françoise Dolto qualifiait de « complexe du homard »⁵. Il y a Bernard, l'adolescent fier en rupture d'amarres, qui rejette la tutelle de ses parents et la sécurité de sa famille, et qui, par défi, entend s'en sortir seul. En l'occurrence, il s'en tire effectivement honorablement, mais c'est grâce à une heureuse rencontre qu'il provoque, certes, mais qui se révèle véritablement providentielle. Car au

⁴ Cf. FM, I, 11 : « “ Beaucoup réfléchi à ce que m'a dit X.. Il ne connaît rien de ma vie, mais je lui ai exposé longuement mon plan des *Faux-Monnayeurs*. Son conseil m'est toujours salutaire; car il se place à un point de vue différent du mien. »

⁵ Le « complexe du homard » est une formule de Françoise Dolto pour représenter la crise d'adolescence : « L'enfant se défait de sa carapace, soudain étroite, pour en acquérir une autre. Entre les deux, il est vulnérable, agressif ou replié sur lui-même » (Catherine Dolto et Françoise Dolto, *Paroles pour adolescents ou le Complexe du homard*, Hatier, 1989).

départ, c'est un joueur qui risque son existence tout entière simplement pour se prouver qu'il est seul maître de son destin : jeu bien risqué et dangereux ! Il y a Olivier, l'adolescent beau et sensible, qui s'attire les regards et l'intérêt des aînés, se montre vulnérable, et qui risque de devenir une proie pour tel adulte jetant son dévolu sur lui et résolu à se l'attacher et se servir de lui. Et puis Georges, le jeune adolescent qui se laisse entraîner dans une bande et devient un délinquant en voulant y faire son trou. Son grand frère Vincent qui, à la fin de ses études et parvenu à l'âge adulte, multiplie les aventures et les conquêtes de femmes tout en se montrant faible, influençable, se conduisant avec elles d'une façon irresponsable ou subissant leur ascendant au point d'en arriver à se renier, et qui se trouve conduit finalement à assassiner celle qui a causé sa perte et qu'il s'est mis à haïr. Vincent à propos de qui Gide a exposé la façon dont le démon peut prendre possession d'une personne (FM, I, 16). Armand, très intelligent et sensible, mais mal dans sa peau parce qu'il ne s'accepte pas tel qu'il est, lucide et cynique envers autrui et qui retourne son agressivité contre lui-même. Sarah, jeune fille qui se révolte, entend s'émanciper et conduire sa vie pour ne pas devenir victime des hommes et de la société. Gontran, adolescent qui se replie sur lui-même pour se protéger d'un monde qu'il devine dangereux, solitaire et qui secrète sa gangue. Boris, l'enfant élevé en marge d'une famille constituée, sensible mais en proie à des troubles de personnalité, cryptophore comme disent les psychanalystes, en proie à ses démons intérieurs et qui, sans appui, se trouve la victime désignée d'une bande qui l'entraîne à la mort par jeu. Strouvilhou, le caïd qui entend régner sur une bande d'adolescents et les entraîne à toutes sortes de délits, avec son lieutenant, Ghéridanisol, plus féroce encore... Quelle galerie bien caractérisée qui n'a rien perdu de son actualité !

De façon générale, Gide se révèle un moraliste avisé, en marge de toute morale constituée mais prônant avant tout le sens de la responsabilité et une constante exigence envers soi-même, résumée par la maxime qu'Édouard propose à Bernard : « Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant. » (FM, 436).

3. la technique et l'esthétique romanesque : le kaléidoscope des points de vue et la mise en abyme :

Il faut bien comprendre que les questions de montage, de points de vue et d'esthétique romanesque sont indissociables du récit et du sens même du

roman. Le narrateur ne prétend pas tout savoir sur l'histoire et les personnages, et il se présente comme un témoin qui découvre les faits au fur et à mesure qu'il les rapporte, d'où les limites de ce que le lecteur peut percevoir. Et comme les points de vue sont souvent relatifs à certains personnages (= la focalisation), les faits sont frappés de relativité, et le lecteur est amené à réfléchir sur le degré de vérité ou le sens de ce qui est raconté. Par exemple quelle peut être la signification de la petite « rosette jaune » qu'arbore le petit Georges ? Successivement le lecteur découvre l'avis d'Édouard : c'est un petit fait vrai observé sans qu'on en comprenne le sens (I, 11, 235), puis d'Azaïs : « une espèce de Légion d'Honneur enfantine » (I,12, 252) ; enfin un dialogue entre Georges et Phiphi nous révèle qu'il s'agit d'une distinction portée par les membres du réseau d'« entreprise de prostitution » (III, 4).

Quant à la mise en abyme, c'est avant tout la marque de la « littérarité »⁶ de l'œuvre, que le roman n'est pas une simple manière de raconter une histoire de façon naturelle et comme en trompe-l'œil, en déroulant une suite d'événements, mais qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art élaborée selon des techniques, qui se réfléchit elle-même, réfléchit sur elle-même, et demande au lecteur de participer à sa signification en cadrant certains de ses aspects et en y appliquant des sortes de loupe. Loin d'être un gadget ou une complication un peu tordue, c'est donc une technique de miroirs déformants et déformés, concaves ou convexes, dont le but est de susciter toutes sortes de jeux de réflexions — au sens physique, objectif, comme aussi subjectif et conceptuel du terme.

Et de façon générale, si Gide entend être vrai, il refuse le réalisme stricto sensu et introduit dans *Les Faux-monnayeurs* différentes formes de fantastique, comme la présence du diable et du démon, ainsi que l'ange avec lequel luttera Bernard, autant de façons de figurer l'épaisseur et la complexité de la vie intérieure.

En conclusion, je dirais qu'il s'agit d'une œuvre considérable, belle et nourrissante, faite pour être relue et qui s'enrichit à chaque lecture, une de ces œuvres de référence qu'on garde en soi et qui continuent à travailler en chacun longtemps après qu'on a refermé le livre.

⁶ La littérarité, selon Roman Jakobson, est « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (*Questions de Poétique*, Seuil, 1973).