

---

## L'INVESTISSEMENT AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES FAUX-MONNAYEURS

« 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. »

(*Journal des Faux-Monnayeurs*,  
in *Romans et récits II*, p. 529.)

Certes, Gide s'est toujours voulu romancier, comme aussi, par ailleurs, il s'est voulu homme de théâtre<sup>1</sup>. Ainsi, dès janvier 1891, déclarait-il fièrement à son ami Valéry :

« Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoi qu'auprès d'eux deux je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute Moi pour le roman<sup>2</sup>. »

Pourtant, il faut le reconnaître, il peine à inventer, à fabuler, et ses écrits romanesques germent à partir de ce qu'il vit ou a vécu, se nourrissent de ce qu'il sent, de ce qu'il voit ou entend, selon la formule qu'il énonce à propos de son *Immoraliste* :

« Que de bourgeons nous portons en nous [...], qui n'écloront jamais que dans nos livres ! Ce sont des "œils dormants" comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! comme aussitôt il s'empare de la sève ! Pour créer un héros ma recette est bien simple : Prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot – tout seul – on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil : choisir de préférence (s'il est vrai qu'on puisse choisir) le bourgeon qui vous gêne le plus.

---

1. Voir à ce sujet Jean CLAUDE, « Gide et le théâtre : une tentation impossible », in A. GOULET (dir.), *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 123-154.

2. Lettre de Gide à Paul Valéry, 26 janvier 1891, in *Correspondance Gide-Valéry*, Gallimard, 1955, p. 46.

On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelait Aristote : la purgation des passions<sup>3</sup>. »

Ses premiers romans ou récits constituent, de fait, différentes sortes d'autofictions – selon la catégorie proposée par Serge Doubrowsky –, et les romans qu'il pensait écrire ou avoir écrits se sont trouvés déclassés<sup>4</sup> lorsqu'il lui a fallu reconnaître, en 1911, en considérant *Isabelle* qu'il vient d'achever et qui est bien un récit à ses yeux au lieu du roman qu'il voulait écrire au départ :

« 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<sup>5</sup>. »

C'est ainsi qu'il finit par formuler en 1925 sa dédicace aux *Faux-Monnayeurs* en des termes qui peuvent surprendre : « À Roger Martin du Gard/je dédie mon premier roman. »

Certes, *Les Faux-Monnayeurs* sont bien un roman cette fois – après tant d'autres qu'il n'a pas reconnus comme tels –, un roman vraiment neuf combinant différentes formules romanesques (roman d'aventures, roman d'éducation, d'adolescence, et plus largement des différents âges de la vie, roman du roman et roman du romancier, réaliste et fantastique à la fois...) tout en concentrant une morale, l'expérience de l'auteur et sa philosophie de la vie. Cependant, si leur point de départ tient bien à deux faits-divers – les procès d'une bande de faux-monnayeurs, en 1906 et 1907, et le suicide d'un lycéen à Clermont-Ferrand, en 1909 –, il faut reconnaître que la chair ou l'étoffe de son roman participe encore, en grande partie et à différents niveaux, de l'écriture autofictionnelle, et procède d'un investissement personnel important.

Dans son « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Balzac écrivait que « le hasard est le plus grand romancier du monde », et qu'il n'était guère que « le secrétaire » de « la Société française<sup>6</sup> ». C'est un peu dans cet esprit que Gide s'est lancé dans son roman des *Faux-Monnayeurs*, voulant y rassembler ce que sa vie et son monde pouvaient lui proposer, afin de représenter un panorama critique de son milieu et de son temps. Il y a d'abord toute une part de souvenirs de relations et d'événements qui l'ont marqué. Le cas sans doute le plus flagrant est celui du personnage de La Pérouse, inspiré de très près par Marc de Lanux, le remarquable professeur de piano de la fin de son adolescence, de 1887 à 1891, ainsi qu'il le reconnaît dans l'Appendice du *Journal des Faux-Monnayeurs* : « La Pérouse a été inspiré, et jusque dans son suicide

3. « Lettre à Scheffer », in *Œuvres complètes*, tome IV, NRF, 1933, p. 616-617.

4. *Les Cahiers d'André Walter, Le Voyage d'Urien, Le Prométhée mal enchaîné, L'Immoraliste. La Porte étroite* est publié comme « roman », et *Isabelle*, ainsi que *Les Caves du Vatican*, sont d'abord conçus comme romans.

5. « Projet de préface pour *Isabelle* », *CEC*, VI, p. 361.

6. BALZAC, *La Comédie humaine*, t. I, Le Seuil, 1965, p. 52.

manqué, par un vieux professeur de piano, dont je parle longuement dans *Si le grain ne meurt*<sup>7</sup>. » Il avait conservé pour lui une amitié affectueuse, ainsi que l'attestent notamment ses visites dont il a consigné des procès-verbaux détaillés, de 1906 à 1914, et en écrivant ses *Faux-Monnayeurs*, il les a repris et suivis de très près, jusqu'à les démarquer parfois, ainsi que nous l'avons indiqué dans *André Gide, Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*<sup>8</sup>, et dans les « Fragments retranchés et ébauches » déposés « En marge des Faux-Monnayeurs<sup>9</sup> ».

Or dès novembre 1923, après avoir relu sa première partie, Gide inscrivait dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Si j'ai raté le portrait du vieux La Pérouse, ce fut pour l'avoir trop approché de la réalité ; je n'ai pas su, pas pu perdre de vue mon modèle<sup>10</sup>. » Il est loin d'être sûr que le portrait soit raté, mais il est certain que Gide s'est inspiré, pour le composer, des multiples notes de ses visites, et il vaut la peine d'y regarder de plus près afin de déterminer sur un échantillon l'importance des reprises ainsi que le souci de l'élaboration romanesque.

Pour composer son chapitre 1, 13 narrant la première visite d'Édouard à la Pérouse, Gide a commencé par suivre d'assez près la façon dont il avait consigné sa visite du 2 novembre 1913 « au père de Lanux<sup>11</sup> ». Ainsi, pour la présentation du personnage à l'aspect pitoyable, il avait écrit :

« Il avait le chef couvert de je ne sais quoi de blanc jaunâtre ; je crois bien que ce devait être une chaussette qu'il portait en guise de bonnet – qu'il enleva et dissimula aussitôt. Il était en bras de chemise et tenait à la main cet instrument bizarre avec quoi l'on réveille et active les poêles Salamandre, et qui semble sortir de la trousse du père Ubu.

– J'arrive peut-être à une heure indiscreète, lui dis-je.

– Non ! non. Entrez ici. (et il me poussa dans cette pièce oblongue dont les deux fenêtres ouvrent sur le haut du faubourg St Honoré.) J'attendais une élève à cette heure-ci ; Mais précisément elle vient de me télégraphier qu'elle ne viendrait pas. Je suis heureux de vous voir.

Il posa son tisonnier sur un petit meuble, et comme pour excuser sa tenue :

– Mon poêle s'est éteint ; je m'occupais à le vider pour le rallumer.

– Je ne veux point vous interrompre ; mais vous aider.

– Non ! non. C'est salissant. – puis indiquant la porte par où est sortie Asia [= la servante qui rappelle à Gide l'"Asie de La Comédie humaine"] : Je ne puis donner aucun ordre à cette femme. Elle ne comprend pas un mot de français...

Mais permettez-moi d'aller passer une veste.

7. *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, *Œuvres lyriques et dramatiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 562.

8. *Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, Paris, Sedes, 1991, p. 218-229.

9. *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, p. 500-507.

10. *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 548.

11. Voir la reproduction de ces feuillets manuscrits dans : Alain GOULET, *Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, p. 222-229.

Il revient un instant après, couvert d'une très mince veste d'alpaga, aux boutons arrachés, si élimée qu'on n'eût osé la donner à un pauvre, aux manches toutes crevées d'usure. »

Et voici comment il réécrit le passage pour son roman :

« Il était en bras de chemise et portait sur la tête une sorte de bonnet blanc jaunâtre, où j'ai fini par reconnaître un vieux bas (de madame de La Pérouse sans doute) dont le pied noué ballottait comme le gland d'une toque contre sa joue. Il tenait à la main un tisonnier recourbé. Évidemment, je le surprénais dans une occupation de fumiste; et comme il semblait un peu gêné :

– Voulez-vous que je revienne plus tard ? lui ai-je dit.

– Non, non... Entrez ici. – Et il m'a poussé dans une pièce étroite et oblongue dont les deux fenêtres ouvrent sur la rue, juste à hauteur de réverbère. – J'attendais une élève précisément à cette heure-ci (il était six heures); mais elle m'a télégraphié qu'elle ne viendrait pas. Je suis si heureux de vous voir.

Il a posé son tisonnier sur un guéridon, et, comme pour excuser sa tenue :

– La bonne de madame de La Pérouse a laissé éteindre le poêle; elle ne vient que le matin; j'ai dû le vider...

– Voulez-vous que je vous aide à le rallumer ?

– Non, non... C'est salissant... Mais permettez-moi d'aller passer une veste.

Il est sorti en trottant à petits pas, puis est revenu presque aussitôt, couvert d'un mince veston d'alpaga, aux boutons arrachés, aux manches crevées, si élimé qu'on n'eût osé le donner à un pauvre<sup>12</sup> » (p. 118-119).

On peut donc constater que Gide a conservé les éléments consignés après sa visite, tout en remaniant l'expression et le style. Il renonce ainsi à une périphrase compliquée pour désigner le tisonnier et, de façon générale, élague toute notation inutile, comme celle de la présence de la servante, mais en revanche glisse une précision en vue d'une courte séquence ultérieure ouvrant à la thématique du suicide qui doit s'imposer petit à petit : les fenêtres sont « juste à hauteur de réverbère », ce qui prépare la suite :

« soudain a jailli la lueur du réverbère voisin, qui m'a montré sa joue luisante de larmes. Je m'inquiétais d'abord d'une bizarre tache à sa tempe, comme un creux, comme un trou<sup>13</sup>... » (p. 120).

Or cette séquence de la lueur du réverbère est adaptée d'une observation que Gide avait notée dans son *Journal*, le 1<sup>er</sup> juillet 1914 :

« Le père La Pérouse faisait face à la fenêtre et l'ombre compliquée de l'appui de la fenêtre dessinait des ornements sur ses joues<sup>14</sup>. »

12. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 259-260.

13. *Ibid.*, p. 261.

14. *Journal I : 1887-1925*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 800.

Ne nous enlisons pas dans ces considérations génétiques, mais on aura ainsi entrevu la façon dont Gide peut procéder pour prendre appui sur son expérience vécue, et comme son *Journal* – ou ses diverses notations annexes – peut servir de matrice et de réservoir pour des œuvres ultérieures. Qu'il nous suffise d'indiquer, pour en rester au récit de la visite du 2 novembre 1913, qu'il en a suivi les trois premières séquences pour son chapitre I, 13 (Il était en bras de chemise... » ; « Quoi ? c'est du stoïcisme ? » ; « Elle devient complètement folle »), puis qu'il bifurque ensuite vers deux éléments romanesques où s'élabore d'une part le tragique du personnage (son dessein de se suicider), et surtout la présentation de sa filiation qui permet d'introduire l'histoire de son petit-fils Boris que le romancier doit conduire jusqu'au suicide. C'est donc bien la thématique du suicide vers lequel doit déboucher le roman qui est la cause fondamentale de l'introduction de la figure attachante du vieux La Pérouse dans le roman. Après quoi Gide, ayant ainsi écarté la suite de ses notes du 2 novembre 1913 au profit de sa stratégie romanesque, ne l'abandonne pas pour autant et y reviendra par la suite pour, parcimonieusement, les distiller au cours des visites ultérieures d'Édouard à La Pérouse. Ainsi les séquences :

- « *Je suis dans l'admiration des reproches qu'elle me fait* » ; « Madame de la N., elle, n'a pas d'appareil redresseur. Tout reste dans son cerveau la tête en bas » ; la représentation théâtrale : « J'étais indigné ; j'aurais voulu sauter sur la scène et arrêter la représentation » ; « Un accord parfait continu ; oui c'est là ce que je voudrais » ont été reversées en I, 18.
- « J'ai été retenu, parce que je ne suis pas libre et que je ne fais pas ce que je veux » sera repris et développé dans le chapitre III, 3.
- Les échanges concernant Dieu et la religion (« je dis que Dieu est pervers et méchant, qui tente l'homme » ; « Je n'y crois pas, à la doctrine chrétienne. Je doute ») seront dramatisés à la fin du dernier chapitre, dans le réquisitoire que dresse La Pérouse contre Dieu.

Notons encore qu'à côté du Gide romancier, préoccupé par l'agencement des séquences de son récit et leur élaboration, se manifeste, dans ce chapitre I, 13, l'essayiste et le moraliste qui, périodiquement, ponctue sa narration de réflexions métadiscursives comme celle concernant le tragique qui peut atteindre « l'essence même de l'être<sup>15</sup> », induite par cette visite d'Édouard à La Pérouse.

Ce cas de Marc de Lanux est donc exemplaire de la manière dont Gide, dans sa vie, glane des éléments potentiellement exploitables pour de futures fictions et, à la limite, est exemplaire de la manière dont il tend à vivre dans une sphère de fiction, dont il est à la fois acteur et spectateur, par le biais de son *Journal* ou de toute autre note consignait ses observations, ses pensées, ses faits et gestes<sup>16</sup>. Lorsqu'il publiera son *Journal*, il prendra le parti d'y

15. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 265-266.

16. C'est pourquoi j'avais intitulé un de mes essais sur son œuvre : « *André Gide : écrire pour vivre* (José CORTI, « Les essais », 2002).

remplacer systématiquement le nom de de Lanux figurant dans ses manuscrits par celui de La Pérouse<sup>17</sup> : ainsi la fiction s'est-elle mise à supplanter la réalité de la vie à ses yeux et dans ses souvenirs.

Autre exemple d'un souvenir ancien et précis qui a inspiré l'une des grandes scènes du roman : celle du banquet des Argonautes, avec notamment l'apparition du personnage réel de Jarry et sa provocation vis-à-vis de Lucien Bercaïl, alias Christian Beck. Dans son hommage à ce dernier, en 1931, Gide a retracé cette scène du banquet du *Mercur de France* de 1897 en suivant de près le récit qu'il en avait fait dans ses *Faux-Monnayeurs*<sup>18</sup>, reproduisant en particulier la « voix factice [de Jarry] qui débitait les mots comme une mécanique » : « Le pe tit Beck va s'em poi son ner par ce que j'ai mis du poi son dans sa tasse. » C'est ainsi que, là encore, la version romanesque a pris le pas sur la réalité vécue. Et la figure de Christian Beck fait une première apparition sous les traits de Lucien Bercaïl dès le premier chapitre, d'une façon assez conforme à l'image que Gide avait gardée du jeune homme timide et un peu lunaire qui était arrivé en 1896 à Paris, rêvant tout haut son œuvre à venir.

À côté de la figure historique de Jarry dont il a gardé le nom, Gide a évoqué celle de son ami Paul Valéry sous le nom de Paul-Ambroise – en fait les deux premiers prénoms de Valéry –, reprenant ainsi la signature qui terminait certaines des premières lettres qu'il avait reçues de lui. Dans les brouillons des *Faux-Monnayeurs*, Valéry composait un personnage présent pour sa conversation et ses mots dont il ne subsiste, dans la version définitive, que trois exemples : d'une part son mot authentique resté fameux, saisi au vol par Passavant – et donc visiblement cité avec une distance critique de la part de Gide : « que la vérité, c'est l'apparence, que le mystère c'est la forme, et que ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau » ; d'autre part l'une de ses formules devant lesquelles Gide restait coi, facilement décontenancé par l'activité cérébrale de son ami : « Paul-Ambroise a coutume de dire qu'il ne consent à tenir compte de rien qui ne se puisse chiffrer... » À quoi s'ajoute la mention d'une autre idée-force de Valéry : « Je consens que Paul-Ambroise ait raison lorsqu'il considère l'inspiration comme des plus préjudiciables à l'art ; et je crois volontiers qu'on n'est artiste qu'à condition de dominer l'état lyrique<sup>19</sup> » (p. 303-304).

Parmi les personnages inspirés à Gide par ses souvenirs figure aussi celui d'Armand Vedel derrière qui se profile l'un de ses anciens camarades, Émile Ambresin, alias Armand Bavretel dans *Si le grain ne meurt*, dont il avait conservé en lui la douloureuse impression causée par le suicide qu'il avait eu le regret, le remords peut-être, de n'avoir pas su empêcher<sup>20</sup>. De façon plus

17. Voir *Journal*, I, la note 3, p. 344, p. 1466.

18. Voir « Christian Beck », in GIDE, *Essais critiques*, p. 882-884.

19. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 368 et 407-408.

20. Voir Alain GOULET, « Sur une figure obsédante : vers une origine de la création littéraire », *André Gide*, n° 9, « *Corydon, Si le grain ne meurt, Les Faux-Monnayeurs* : regards intertextuels », *RLM*, Minard, 1991, p. 47-60.

diffuse, se devine la famille Ambresin derrière la famille Vedel, tandis que la pension Azaïs et son fondateur sont directement inspirés des deux années que Gide passa dans sa jeunesse dans la pension Keller, située au 4 de la rue de Chevreuse, à Paris, et de son fondateur, Jean-Jacques Keller, quelque peu caricaturé sous les traits du vieil Azaïs<sup>21</sup>.

Les différents enfants du roman, en particulier de la pension, sont inspirés en partie par des souvenirs de jeunesse, en partie par divers garçons que Gide a pu rencontrer et fréquenter après la guerre. Prenons l'exemple de Charles Brunard, jeune Belge avec qui Gide s'est lié à partir de l'hiver 1921-1922 alors qu'il n'a pas encore seize ans, qui lui confie que ses « rapports avec des jeunes filles [lui] procuraient un plaisir limité et [le] laissaient dans un état de colère et de dégoût<sup>22</sup> », ce que Gide reprend pour Olivier (I, 3, p. 193). Le 9 janvier 1923, Gide lui écrit : « Mais pourquoi de la jalousie ? le plus souvent on n'est jaloux que parce que l'on croit que l'on se doit d'être jaloux<sup>23</sup> », réflexion qu'il verse et développe bientôt après dans son roman à propos de Douviers (III, 12, p. 423). Plus troublante en ce qu'elle manifeste les interactions complexes de la vie et du roman cette anecdote datée du printemps de 1931, que Brunard rapporte et qui rejoue dans sa vie la tentative de suicide d'Olivier. Au cours d'une idylle avec un étudiant en médecine, après deux jours d'exaltation amoureuse intensive, il découvre son compagnon

« couché sur le sol de la chambre, inerte et nu. À côté de lui, je trouvai une seringue et un billet ainsi rédigé : "Après tant de bonheur, pourquoi vivre encore ? Me suivras-tu ?" J'appelai d'urgence un médecin qui parvint in extremis à le ramener à la vie<sup>24</sup> ».

Quant à l'aventure de Laura<sup>25</sup>, elle trouve sa source dans celle de Valentine Rondeaux, la cousine et belle-sœur de Gide. Celle-ci, mariée en 1896 avec Charles Bernardbeig, s'est trouvée frappée par la tuberculose en 1900, et au sanatorium de Pau où elle s'est rendue, s'est liée avec Marcel Gilbert, malade comme elle, dont elle est tombée enceinte. Elle s'est alors enfuie avec son amant et a contacté André Gide qui est intervenu pour s'occuper d'elle et de son divorce.

21. Voir Alain GOULET, « Le "Réveil" de 1830, Jean-Jacques Keller et André Gide », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 164, octobre 2009, p. 541-256. Gide a fréquenté l'École Alsacienne de 1877 à 1880, puis brièvement en 1882-1883. Après quoi, après des années de jachère et de scolarité fantaisiste, il est placé en novembre 1885 ou janvier 1886 dans l'Institution Keller du 4 rue de Chevreuse, en vue de rattraper son retard et de normaliser sa scolarité. Il y reste jusqu'en juillet 1887, ce dont il a parlé dans *Si le grain ne meurt*. Grâce à toute sorte de cours particuliers de répétiteurs de l'Institution Keller, il peut retourner en 1887-1888 à l'École Alsacienne où, au terme de sa classe de rhétorique, il peut décrocher sa première partie du baccalauréat.

22. Charles BRUNARD, *Correspondance avec André Gide et souvenirs*, La Pensée Universelle, 1974, p. 29. Voir aussi p. 70.

23. *Ibid.*, p. 69.

24. *Ibid.*, p. 131.

25. Cf. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 389-390 ; et *La Chambre noire d'André Gide*, p. 94-96.

On peut encore déceler diverses traces autobiographiques dans les positions féministes de Sarah inspirées par celles d'Élisabeth Van Rysselberghe et de son séjour en Grande-Bretagne, dont plusieurs, mentionnées dans les brouillons puis jugées trop personnelles, se sont trouvées censurées.

À côté de ces personnages nés de souvenirs, il y a ceux que Gide rencontre alors qu'il compose son roman, et qu'il introduit à peine modifiés. Il en va ainsi de sa fréquentation, en 1921-1922, d'Eugenia Sokolnicka, psychanalyste polonaise venue s'établir à Paris où elle s'employait à diffuser les principes et la pratique de la psychanalyse, notamment dans les milieux de *La NRF*. Gide, tout à son roman, l'écoute longuement, prend des notes, et fait d'elle M<sup>me</sup> Sophroniska, puisant dans ses exposés de quoi nourrir sa propre présentation critique de la psychanalyse. Mais il y a plus : recueillant de sa bouche le cas d'un garçon de dix ans, Juif polonais, qu'elle avait soigné, puis lisant en allemand l'article dans lequel elle l'avait exposé, le romancier a immédiatement perçu son intérêt et l'a incorporé à sa fiction, attribuant à Boris les divers troubles obsessionnels dont l'enfant était affecté, et suivant les différentes indications de l'analyste pour le mener progressivement jusqu'au suicide<sup>26</sup>.

Autre rencontre fortuite saisie au vol par le romancier au cours de l'élaboration de l'œuvre, le 2 mai 1921, et dont il saura faire son miel : la scène du vol d'un livre à l'étalage d'un bouquiniste, consignée aussitôt dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>27</sup>. Cet exemple montre bien comment Gide, recomposant la scène, métamorphose l'anecdote pour lui conférer une fonction essentielle, faisant de l'enfant le neveu d'Édouard, Georges, et transformant l'incident contingent en un épisode capital puisqu'il devient l'occasion saisie par Édouard pour retrouver sa demi-sœur, ce qui le conduit à faire la connaissance d'Olivier, événement qui bouleversera sa vie en déclenchant en lui un amour passionnel. C'est donc un bel exemple de l'esthétique du roman d'aventures voulu par Gide, où un événement fortuit déclenche en cascade une suite d'événements majeurs, dont la rencontre d'Olivier qui va entraîner toute la suite.

De même cette figure d'Olivier a été composée à partir d'une rencontre décisive de Gide avec Marc Allégret dont il deviendra bientôt le tuteur<sup>28</sup>, qui eut lieu très probablement en 1916<sup>29</sup>, déclenchant en lui un véritable coup de foudre qui, comme il le montre pour Édouard, détermina une grande passion :

26. Cf. Eugenia SOKOLNICKA, « Analyse einer infantilen Zwangsneurose », *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1920, vol. VI, p. 228-241, et Alain GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, p. 464-467.

27. In *Romans et récits*, II, p. 532-534.

28. En janvier 1917, lorsque le père de Marc, le pasteur Élie Allégret, est parti en mission au Cameroun.

29. Voir Alain GOULET, « Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman », in *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 65-102.



« Dès que je le vis, ce premier jour, dès qu'il se fut assis à la table de famille, dès mon premier regard, ou plus exactement dès *son* premier regard, j'ai senti que ce regard s'emparait de moi et que je ne disposais plus de ma vie<sup>30</sup> » (p. 96).

C'est l'histoire de cette rencontre et de ses suites qui forme l'axe principal de l'un des multiples faux départs du roman que nous confie un brouillon, dans lequel Édouard narre longuement ses aventures à son ami, le narrateur<sup>31</sup>. Cet amour maintes fois contrarié et différé dans le roman en produit les principales péripéties et conduit aux grandes retrouvailles à la fin du banquet des Argonautes et au bonheur tranquille qui suit la tentative de suicide d'Olivier, moment de bonheur idéal selon Gide, d'épanouissement de soi : « Exaltation calme et lucide. Joie inconnue jusqu'à ce jour. Écrit trente pages des *Faux-Monnayeurs*, sans hésitation, sans ratures<sup>32</sup> » (p. 322). Cette vie d'Olivier auprès d'Édouard reçoit l'approbation de Pauline, la mère du jeune homme, ce qui a choqué de nombreux lecteurs : « Je suis déjà rassurée de savoir Olivier chez vous, m'a dit Pauline. Je ne le soignerais pas mieux que vous, car je sens bien que vous l'aimez autant que moi<sup>33</sup> » (p. 306). Or Pauline Molinier est effectivement dotée de quelques traits de Suzanne Allégret, la mère de Marc, tandis que le romancier a prêté à Georges un épisode calqué sur un fait réel dans lequel il s'était trouvé confronté à Yves Allégret, frère cadet de Marc. En effet Suzanne, mère d'Yves Allégret<sup>34</sup>, frère cadet de Marc, ayant constaté « de graves indécidables » de sa part et toute désespérée, avait demandé à l'écrivain de parler à son fils pour lui ouvrir les yeux sur la gravité de ses actes. C'est ainsi que, le 21 octobre 1922, pour se tirer de cette délicate mission et tout à son roman, Gide a réellement composé un fragment de ses *Faux-Monnayeurs* sous forme d'un dialogue visant à « montrer ce que l'enfant perd au jeu dangereux qu'il joue et le peu qu'il y gagne<sup>35</sup> ». Et donc, l'unique fragment que nous connaissions du roman d'Édouard se trouve de fait dérivé du texte composé par Gide pour impressionner et amender Yves, quelque peu parodié afin de prendre ses distances avec Édouard que Gide déclarera n'être qu'« un amateur, un raté<sup>36</sup> ». De façon générale, le mode d'éducation régnant chez les Allégret n'est pas sans évoquer celui qui règne dans la pension Azais : « Le petit André Allégret. L'enfant le plus *born in exile* que je connaisse. Contraint à l'hypocrisie. L'École du mensonge », note Gide en 1917 dans son *Journal* à propos du troisième fils d'Élie et Suzanne Allégret, d'un an plus âgé que Marc. Et c'est à juste titre que Daniel Durosay a écrit que

30. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 240-241.

31. Voir « Dialogue du narrateur avec Édouard », in *Romans et récits*, II, p. 485-495.

32. *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 422.

33. *Ibid.*, p. 409.

34. Né en 1905, il a 17 ans en 1922.

35. *Les Cahiers de la Petite Dame*, CAG 4, p. 157.

36. *Journal des Faux-Monnayeurs*, in *Romans et récits*, II, p. 544.

« les relations de Gide avec la famille Allégret constituent un substrat capital du roman », celle-ci étant un « observatoire, voire un laboratoire privilégié sur l'adolescence<sup>37</sup> ».

Les aléas de son amour pour Marc ont conduit Gide à doter Passavant de plusieurs traits provenant de Jean Cocteau, lorsque Marc, après la guerre et surtout à partir de 1922, s'est mis à le fréquenter, séduit par celui qui est devenu « le prince de la jeunesse, l'inventeur de toutes les modes<sup>38</sup> », lui faisant alors connaître les affres de la jalousie, surtout lorsqu'il devient le secrétaire des Soirées de Paris en 1924 :

« Ma haine pour C..., ma plus grande souffrance, mon besoin de cogner, ma vie complètement dérégulée, tenait à l'influence morale de C..., à son brio qui avait ébloui, envoûté un esprit encore enfantin... J'étais comme Pygmalion retrouvant sa statue abîmée, son œuvre saccagée; mon travail, mes soins d'éducateur, mon esprit étaient galvaudés par un autre : le "gentil" C...<sup>39</sup>. »

Cette jalousie de Gide, c'est celle qu'éprouve Édouard envers Passavant en constatant combien il lui a abîmé son Olivier. Déjà ses premiers propos sur Passavant et sa *Barre fixe* (« Ce n'est pas qu'il déteste Passavant. Il l'a rencontré parfois et l'a trouvé charmant. [...] Mais les livres de Passavant lui déplaisent; Passavant lui paraît moins un artiste qu'un faiseur<sup>40</sup> » [p. 71]) visent incontestablement Cocteau, auteur du *Grand Écart*, ainsi que bien des remarques qui suivent. C'est aussi avec Cocteau que Gide est allé à plusieurs reprises dîner à l'Hôtel des Réservoirs de Versailles où Passavant propose à Vincent et Lilian de se rendre<sup>41</sup>. D'autres traits de Passavant sont empruntés au comte Étienne de Beaumont, impresario des Soirées de Paris qui avait su attirer Marc dans ses rets.

On pourrait encore mentionner bien d'autres événements autobiographiques vécus au cours de cette période de composition et d'écriture des *Faux-Monnayeurs* et qui les ont directement nourris. Ainsi le séjour de Gide en Corse, en compagnie d'Élisabeth Van Rysselberghe et d'André Allégret, dont l'évocation transposée vient, dans la deuxième partie, en contrepoint à celui de Saas-Fée où Gide avait séjourné du 19 au 27 août 1917 en compagnie d'André et de Marc Allégret.

Mais il faut maintenant prendre la mesure d'une autre forme d'investissement autobiographique. À côté de la figure d'Olivier dérivée de celle de Marc, Gide a éprouvé le besoin d'inventer, pour son roman d'apprentissage, celle de Bernard, afin de proposer à Marc, pour combattre l'influence en lui

37. Daniel DUROSAY, « *Les Faux-Monnayeurs* de A à S – et à Z. Quelques clés », *BAAG*, n° 88, octobre 1990, p. 444-445.

38. André FRAIGNEAU, *Cocteau par lui-même*, Le Seuil, 1957, p. 36.

39. Léon PIERRE-QUINT, « Un entretien avec André Gide », in *Hommage à André Gide*, NRF, 1951, p. 263.

40. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 221-222.

41. *Ibid.*, p. 283.

du Lafcadio des *Caves du Vatican*, un exemple de jeune homme déterminé, énergique, droit, prêt à l'aventure et sachant trouver en lui les ressources pour faire face aux diverses situations<sup>42</sup>. C'est à lui que Gide prête plusieurs de ses propres réflexions qui sont autant de petits cailloux sur le chemin de l'autonomie et de la responsabilité pour notre héros, et par lui – à côté de la figure d'Édouard qui est, de façon plus évidente, nourrie de celle de l'auteur –, on accède à une forme d'investissement personnel plus profond du romancier, qui ne recourt plus pour lui à des éléments extérieurs mais se projette dans l'intimité de son personnage et se met à vivre en lui sur le mode de la fiction<sup>43</sup>. Ainsi lui prête-t-il des mots et des pensées qui lui sont propres : « Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend. [...] "Si tu ne fais pas cela, qui le fera ? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce ?" – Il songe : "De grandes choses à faire" ; il lui semble qu'il va vers elles. [...] Thésée devait avoir mon âge quand il souleva le rocher<sup>44</sup>. » De façon générale, Bernard est vraiment une figure que Gide a investie de sa vie intérieure et de sa vie rêvée, élaborant un personnage dans lequel il s'est plu à s'imaginer et qui prendrait place entre l'Enfant prodigue et Thésée qui sera son ultime avatar. Plus généralement, c'est par lui qu'il teste et éprouve les aventures d'un bâtard visité par son démon et qui finit par trouver sa voie après quelques embardées liées à son désir d'autonomie. Car toute sa vie, Gide a rêvé du bâtard comme idéal de l'être libre, susceptible de modeler sa propre vie en accord avec lui-même et de trouver sa voie à l'écart de toute influence familiale. Dans *Cédipe*, son héros s'écrie :

« Il ne me déplaît pas de me savoir bâtard. [...] Jailli de l'inconnu ; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. Personne à qui ressembler, que moi-même. [...] C'est un appel à la vaillance, que de ne connaître point ses parents<sup>45</sup>. »

Aussi veut-il exemplaire l'itinéraire de Bernard et le dote-t-il de réflexions et de pratiques proches des siennes, comme la tenue d'un carnet dans lequel il écrit une opinion sur la page de droite, et « sur la page de gauche, en regard, [...] l'opinion contraire » (p. 192). Et il est remarquable que Gide lui ait prêté tant de monologues intérieurs, émaillés de tant de références littéraires

42. Il ne faut pas négliger le fait que *Les Faux-Monnayeurs* ont été écrits comme un roman d'éducation pour Marc, pour l'éclairer et l'instruire, alors que toutes les fictions précédentes de Gide ont été écrites d'abord pour Madeleine.

43. De fait, dans ses entretiens radiophoniques de 1949, Gide a déclaré qu'il s'était « beaucoup attaché au personnage » de Bernard, et qu'il « souhaite que le lecteur s'y attache » (in Éric MARTY, *André Gide qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 259).

44. *Ibid.*, p. 214-216. Cf. « Je m'avançai hardiment sur cette route si nouvelle. Que dis-je : route ? Chaque pas que je faisais en avant m'aventurait dans l'inconnu » (*Journal*, I, p. 1242) ; « Je vais me répétant : "Si tu ne fais point cela, qui le fera ?" / Ma vie a commencé du jour où je me suis cru désigné » (*Correspondance Gide-Dorothy Bussy*, CAG 9, p. 185) ; Thésée (1946). Voir aussi *La Chambre noire d'André Gide*, p. 99-100.

45. *Cédipe*, in *Romans et récits*, II, p. 693.

qu'il fait mine de le lui reprocher au cours de sa pause narrative qui ferme sa seconde partie<sup>46</sup>. Et c'est à lui qu'il prête aussi ses propres élans idéalistes, ses idéaux et ses enthousiasmes, comme à la fin de sa lettre à Olivier (« *quand on est là-haut, qu'on a perdu de vue toute culture, toute végétation, tout ce qui rappelle l'avarice et la sottise des hommes, on a envie de chanter, de rire, de pleurer, de voler, de piquer une tête en plein ciel ou de se jeter à genoux* »), ou auprès de Laura (« Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique »)<sup>47</sup> (p. 197-198).

Ainsi, à côté d'Édouard qui est plus visiblement l'*alter ego* auquel Gide prête la plupart de ses réflexions sur le roman, Bernard est-il l'exemple du jeune homme doté d'une bonne nature, qui navigue avec assurance dans son existence expérimentale, sachant mettre à profit les rencontres qui s'offrent à lui sans se laisser dévoyer.

On voit donc comment Gide a confectionné sa vaste tapisserie romanesque à partir de multiples bourgeons de lui-même et en puisant dans les matériaux que lui a proposés sa vie. Mais ce faisant, son roman est bien loin d'être nombriliste, car outre son talent de narrateur et l'agencement subtil des différents épisodes qui confère à chaque élément et à chaque personnage sa raison d'être et sa valeur, c'est un tableau de son monde et de son époque qu'il présente dans ses *Faux-Monnayeurs*, d'un monde en mutation autour de la Première Guerre mondiale, avec son tissu d'aventures ouvrant à d'innombrables réflexions morales, qui en font un livre inépuisable, un grand classique.

---

46. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 338-339.

47. *Ibid.*, p. 302 et 324.