

# LES FAUX-MONNAYEURS, ROMAN « TOUFFE », OU LE DÉPASSEMENT DE L'ANTINOMIE DÉCADENCE/CLASSICISME

Jean-Michel Wittmann

Presses Universitaires de France | « [Revue d'histoire littéraire de la France](#) »

2010/1 Vol. 110 | pages 129 à 138

ISSN 0035-2411

ISBN 9782130580331

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-1-page-129.htm>  
-----

Pour citer cet article :

-----  
Jean-Michel Wittmann, « Les Faux-monnayeurs, roman « touffe », ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2010/1 (Vol. 110), p. 129-138.  
DOI 10.3917/rhlf.101.0129  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# LES FAUX-MONNAYEURS, ROMAN « TOUFFE », OU LE DÉPASSEMENT DE L'ANTINOMIE DÉCADENCE/CLASSICISME

JEAN-MICHEL WITTMANN\*

D'un bout à l'autre du *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>1</sup>, une même métaphore revient avec insistance pour désigner le livre en cours de rédaction, celle de l'arbuste ou de l'arbre en pleine croissance. Filée également dans le roman, elle désigne discrètement le point névralgique de cette œuvre que Gide ne cesse de décrire comme un organisme vivant. À travers elle, ce dernier formule une interrogation dont la portée est à la fois esthétique et éthique, voire politique, en renvoyant de façon ironique, ou critique<sup>2</sup>, à la définition célèbre de la décadence proposée par Paul Bourget à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Du même coup, cette métaphore illustre exemplairement la double ambition affichée par le romancier dans le journal de son livre, rester actuel tout en dressant l'inventaire des idées littéraires et politiques de la Belle Époque.

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, cette métaphore permet d'abord à l'auteur de présenter le problème posé par son projet romanesque : « 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,

\* Université Paul Verlaine – Metz.

1. La première date mentionnée dans ce journal est le 17 juin 1919 ; la dernière (hors appendice) est celle du 8 juin [1925].

2. Gide lui-même associe ces deux adjectifs ; voir « [lettre dédicatoire] à Jacques Copeau », 29 août 1913, dans *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II (RR II), Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 1196 : « [...] il m'apparaît que je n'écrivis jusqu'à aujourd'hui que des livres ironiques — ou critiques, si vous le préférez — [...] »

3. Voir *infra*, et note 13.

m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe »<sup>4</sup>. Cette ambition conduit à une aporie, constatée dès le premier paragraphe de ce *Journal* : « Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer »<sup>5</sup>. Quelques années plus tard, la touffe est devenue « une plante qui se développe », de façon presque autonome<sup>6</sup>, avant de se transformer en un arbre : « [Je] ne vois plus devant moi qu'un embrouillement terrible, un taillis tellement épais, que je ne sais à quelle branche m'attaquer d'abord » et « [je] considère la touffe longuement avant d'attaquer »<sup>7</sup>. Ces images ont alors pris une telle importance, qu'il les utilise encore, au même moment, pour parler de son livre en cours à ses correspondants<sup>8</sup>.

Si le roman porté par l'auteur grandit et grossit de façon presque autonome, sa composition est sans cesse remise en cause. La question centrale que Gide ne cesse de moduler dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, en jouant sur la polysémie offerte par l'image de la plante, c'est bien celle de l'unité de l'œuvre. L'alternative esquissée par l'usage de cette métaphore oppose l'éparpillement à la concentration. Elle reflète la tension inhérente à l'écriture, soumise conjointement à des forces centrifuges et centripètes, Gide s'affirmant finalement convaincu que son roman « ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire... »<sup>9</sup>. Le vocabulaire de la totalité revient constamment dans ce *Journal*, le plus souvent dans les passages où Gide file précisément la métaphore florale. L'image même de la touffe est engendrée par celle de la totalité : c'est parce qu'il s'agit de tout faire entrer que le livre est voué à pousser, de manière peut-être anarchique.

Ces préoccupations dont le *Journal des Faux-Monnayeurs* se fait l'écho, Gide les a inscrites dans le roman lui-même, par le truchement d'Édouard, lui-même lancé dans l'écriture des *Faux-Monnayeurs*. Le journal tenu par Édouard, en particulier, reflète exactement les questions posées par Gide dans son propre *Journal*, mais aussi l'évolution de sa réflexion. Pourtant, ce n'est pas Édouard qui, dans *Les Faux-Monnayeurs*, reprend la métaphore de l'arbre, mais Vincent Molinier, naturaliste pas-

4. *Journal des Faux-Monnayeurs*, 21 novembre 1920, *RR II*, p. 529.

5. *Ibid.*, 17 juin 1919, *RR II*, p. 521.

6. *Ibid.*, 6 janvier [1924], *RR II*, p. 549 : « Le livre, maintenant, semble parfois doué de vie propre ; on dirait une plante qui se développe, et le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient. Même, il me paraît qu'il n'est pas habile de chercher à "forcer" la plante ; qu'il vaut mieux en laisser les bourgeons se gonfler, les tiges s'étendre, les fruits se sucrer lentement [...] ».

7. *Ibid.*, 1<sup>er</sup> novembre 1924, *RR II*, p. 554.

8. Voir Gide à Dorothy Bussy, [27 janvier 1924], *Correspondance (1918-1951)*, t. I, Gallimard, 1979, p. 454 : « Le livre grossit et foisonne toujours plus » et Gide à Jean Schlumberger, 10 octobre [19]22, *Correspondance (1901-1950)*, Gallimard, 1993, p. 758-759 : « La touffe en est si épaisse que je ne sais comment y entrer. Et je pressens qu'une fois dedans je ne saurai comment en sortir ».

9. *Journal des Faux-Monnayeurs*, 8 mars 1925, *RR II*, p. 556.

sionné. Pressé par sa maîtresse d'exposer à Passavant les conclusions que lui suggère l'observation de la croissance des arbres, Vincent observe notamment que parmi « tant de bourgeons, deux tout au plus se développent, condamnant à l'atrophie, par leur croissance même, tous les autres »<sup>10</sup>. Par ailleurs, « les bourgeons qui se développent naturellement sont toujours les bourgeons terminaux — c'est-à-dire : ceux qui sont le plus éloignés du tronc familial », au point que « seule la taille, ou l'arcure, en refoulant la sève, a force d'animer les germes voisins du tronc, qui fussent demeurés dormants. Et c'est ainsi qu'on mène à fruit les espèces les plus rétives, qui, les eût-on laissées tracer à leur gré, n'eussent sans doute produit que des feuilles »<sup>11</sup>.

Il n'est que de rapprocher ces considérations de Vincent des passages du *Journal des Faux-Monnayeurs* cités plus haut pour comprendre comment, à travers cette petite conférence qui prend la valeur d'un apologue pour le lecteur, Gide pose une question d'ordre esthétique. Le projet de « tout faire entrer » dans le livre n'est-il pas contrarié dans son principe même par le constat suivant lequel le développement de deux bourgeons condamne du même coup les autres à l'atrophie ? Quelle attention porter aux sujets que l'on avait d'abord en tête, à l'origine du projet, sachant que ces « germes voisins du tronc », menacés d'étouffer, peuvent être « menés à fruit » à force de travail ? Quel équilibre peut être trouvé entre le développement des uns et celui des autres ?... Le dilemme du romancier est donc bien résumé par les propos de Vincent, qui posent indirectement — sur le mode symbolique — la question de l'unité problématique d'une œuvre littéraire conçue comme un organisme.

Avant que de renvoyer aux réflexions d'ordre littéraire proposées dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, l'apologue de Vincent pose cependant des questions d'ordre éthique, voire politique ; il engage le lecteur à réfléchir sur la première des nombreuses intrigues développées dans le roman. Parce qu'il vient de découvrir sa bâtardise, le jeune Bernard Profitendieu, au chapitre I, décide de quitter sa famille, afin de se donner la chance de découvrir qui il est vraiment. La situation de Bernard est donc comparable à celle du « bourgeon terminal » : il va d'autant mieux se développer qu'il est plus « éloigné du tronc familial » et entend rompre avec la fausse monnaie des rapports familiaux et sociaux. Tout en illustrant la métaphore des « bourgeons terminaux », son parcours initiatique conduira pourtant Bernard à reconnaître la nécessité de trouver des pères, capables de l'éduquer, vérifiant l'idée suivant laquelle « la taille et l'arcure » peuvent « mener à fruit les espèces les plus rétives »<sup>12</sup>, auxquelles appartient le

10. *Les Faux-Monnayeurs*, RR II, p. 285.

11. *Ibid.*

12. Voir *supra*, et note 11.

jeune révolté. Quant au roman de Gide, on aura compris qu'il suggère la nécessité de prendre en compte aussi bien l'épanouissement individuel que la cohésion du groupe, sans privilégier l'un par rapport à l'autre.

Quel que soit le point de vue adopté, éthique ou, au contraire, strictement esthétique, la question reste finalement la même, dans son principe. Il s'agit en effet pour Gide de redéfinir le juste rapport entre le bourgeois et l'arbre, l'individu et la famille, la partie et le tout. Conformément à l'ambition affichée dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il reflète ainsi un débat qui était au cœur des préoccupations de sa génération, bien avant la guerre. La question formulée par Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* est exactement celle qu'avait posée Bourget dans un texte retentissant, dès 1881, s'appuyant sur l'exemple de Baudelaire pour exposer une « Théorie de la décadence ». La décadence de « l'organisme social », pour l'auteur des *Essais de psychologie contemporaine*, commence lorsque « les organismes qui composent l'organisme total cessent [...] de subordonner leur énergie à l'énergie totale », engendrant du même coup « l'anarchie ». « Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qu'est le langage », observait Bourget, qui ajoutait cette phrase très souvent citée ensuite par ses contemporains : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot »<sup>13</sup>.

La réflexion sur l'œuvre menée par Gide, aussi bien dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* que dans le roman lui-même, prend son sens dans ce contexte. Qu'il débâte implicitement avec Bourget, c'est ce qu'indique, au chapitre XII, la citation allusive de cette « Théorie de la décadence »<sup>14</sup>. Il s'agit bien pour Gide de répondre à une accusation lancée directement ou indirectement par ses adversaires littéraires et idéologiques, à un moment où il avait pu passer pour le parangon d'un individualisme jugé par eux dissolvant. Ses adversaires, par-delà Bourget ? Barrès, bien sûr, mais aussi Maurras, tous deux évoqués allusivement dans *Les Faux-Monnayeurs*. Soucieux d'analyser la décadence de la France, dans *Les Déracinés*, Barrès avait décrit une nation « dissociée » et « décérébrée »<sup>15</sup> ; il filait du

13. « Baudelaire » (« III. Théorie de la décadence »), in *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Gallimard, coll. Tel n° 233, 1993, p. 14.

14. Au chapitre XII, Édouard note dans son journal : « Épigraphe pour un chapitre des *Faux-Monnayeurs* : "La famille, cette cellule sociale". Paul Bourget (*passim*) », cette épigraphe devant avoir une portée ironique (*Les Faux-Monnayeurs*, RR II, p. 257). Bourget notait précisément dans sa « Théorie de la décadence », *op. cit.*, p. 16 : « C'est la famille qui est la vraie cellule sociale et non l'individu ».

15. Le chapitre IX des *Déracinés* [1897], dans lequel l'auteur interrompt le récit pour brosser le tableau de la France contemporaine affaiblie, s'intitule « La France dissociée et décérébrée ».

même coup la métaphore organiciste de Bourget, illustrée aussi, dans son roman, par l'évocation de « l'arbre de Taine »<sup>16</sup>. Or Gide, dont l'article polémique sur *Les Déracinés* défendait l'originalité de l'individu contre la loi du groupe<sup>17</sup>, avait ensuite subi une contre-attaque venue de Maurras, dans un article intitulé « La querelle du peuplier », qui les avait conduits à discuter des thèses barrésiennes, à grand renfort de références à la botanique<sup>18</sup>. ... Autant dire que les images de la touffe et de l'arbuste pour désigner l'œuvre en cours, dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, celle des « bourgeons terminaux », dans le roman lui-même, sont lestées d'une signification particulière !

Aussi la réflexion sur l'œuvre, dans *Les Faux-Monnayeurs* comme dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, s'inscrit-elle directement dans les perspectives ouvertes par la discussion autour du classicisme, dont les enjeux étaient déjà contenus en germe dans la polémique qui avait opposé Gide à Maurras, en 1903. Présenté par Maurras comme « un des ces précieux qui deviennent malades dès qu'il leur faut renoncer aux mélancolies qu'ils ont élaborées à la sueur de leur front », dont l'esprit serait l'inverse de « l'intelligence saine », mais aussi comme un écrivain déraciné, étranger à la tradition nationale<sup>19</sup>, Gide incarnerait le type du décadent. Dans un contexte où le classicisme est associé à la santé, à l'équilibre, mais aussi au génie national, ce dernier s'est donc évertué à répondre à l'accusation de décadence, notamment à travers la série des trois articles intitulés « Nationalisme et littérature »<sup>20</sup>. La stratégie de Gide ? Combattre l'adversaire en lui prenant ses armes, c'est-à-dire dénoncer le romantisme et s'approprier la notion de classicisme, jusqu'à opérer un renversement magistral de position, en se proclamant finalement « le meilleur représen-

16. Le chapitre VII des *Déracinés* s'intitule « L'arbre de M. Taine » ; ce dernier se fonde sur l'exemple d'un arbre qu'il a coutume de contempler régulièrement, pour développer sa vision de la société : il vante notamment la « santé pure » de ce platane, liée au fait qu'il n'y a en lui « nulle prévalence de son tronc, de ses branches, de ses feuilles » et qu'il est « une fédération bruisante » (*Les Déracinés*, Honoré Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2004, p. 229).

17. Voir « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès » [*L'Ermitage*, février 1898], dans *Essais critiques (EC)*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 4-8.

18. Maurras a attaqué Gide, à propos de la thèse barrésienne du déracinement, dans « La Querelle du peuplier », article publié dans *La Gazette de France* du 11 septembre 1903 ; « La Querelle du peuplier. Réponse à M. Maurras », de Gide, a paru dans *L'Ermitage* de novembre 1903 (repris dans *EC*, p. 121-126).

19. « La querelle du peuplier », article cité ; Maurras dénonce en ces termes le déracinement de Gide : « Puisque M. Gide cherche où se "raciner", je m'en vais le lui dire avec précision. Plus que de Normandie, de Languedoc ou de Paris, il est de la région, du Pays, de l'État protestant ; il est de Nation protestante ».

20. Gide a publié trois articles sous le titre « Nationalisme et littérature », le premier dans la *NRF* de juin 1909, le second dans la *NRF* d'octobre 1909, le troisième dans la *NRF* de novembre 1909 ; ces trois articles sont repris dans *EC*, p. 176-180, p. 192-195 et 195-199.

tant du classicisme »<sup>21</sup>. Même si les articles consacrés au rapport entre « Nationalisme et littérature » sont antérieurs au *Journal des Faux-Monnayeurs*, ce débat n'est pas clos qui renvoie toujours tacitement à la question de la décadence. Il rebondit notamment avec l'enquête sur le romantisme et sur le classicisme lancée en janvier 1921 par *La Renaissance politique littéraire et artistique*, à laquelle Gide répond en proposant une définition du classicisme... qui paraphrase purement et simplement la « Théorie de la décadence » de Bourget<sup>22</sup>.

Rien d'étonnant donc si, dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, auxquels il travaille à cette période, Gide se soucie encore de donner des gages à ses adversaires. Tout en construisant l'image d'un roman qui d'arbuste deviendrait touffe, en proliférant de façon presque autonome, il reproche par exemple au roman de ne pas être pur, c'est-à-dire d'être hétérogène, en lui opposant intentionnellement « la tragédie et la comédie, au XVII<sup>e</sup> siècle, [...] parvenues à une grande pureté ». Et d'asséner : « la pureté, en art comme partout, c'est cela qui importe »<sup>23</sup> ; ce qui vaut pour l'esthétique est aussi valable sur le plan social. De même, la littérature classique est un modèle invoqué par Édouard<sup>24</sup>, lui-même préoccupé de pureté, alors qu'il prétend laisser le feuillage de son roman foisonner librement. Quant au fameux procédé de la mise en abyme, il permet d'assurer, ostensiblement, l'unité de cet ensemble soumis pourtant à des forces centrifuges. Dès 1893, Gide l'avait théorisée dans son *Journal*, en évoquant « tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys [*sic*] », dans lesquels « un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la pièce peinte »<sup>25</sup>. Le propre de la mise en abyme n'est-il pas de lier si étroitement la partie à la totalité que toutes deux finissent par se confondre ?

Encore faut-il ne pas être dupe du balancement apparent entre deux conceptions antagonistes de l'œuvre. Au fond, Gide ne fait rien d'autre que mettre en scène cette opposition entre l'unité, l'intégrité, la pureté d'un côté (le « classicisme ») et l'hétérogénéité, l'éparpillement de l'autre

21. Voir « Billets à Angèle » [mars 1921], *EC*, p. 281.

22. « Réponse à l'enquête sur le romantisme et sur le classicisme » [*La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 8 janvier 1921, p. 10 ; *NRF* de mars 1921, p. 379-380], *EC*, p. 279. « La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie. »

23. Voir *Journal des Faux-Monnayeurs*, 1<sup>er</sup> novembre [1922], *RR II*, p. 543.

24. Voir notamment *Les Faux-Monnayeurs*, *RR II*, p. 312 : Édouard fait référence à « la discussion entre Mithridate et ses fils », ainsi qu'à *Athalie*, *Tartuffe* et *Cinna*, qu'il présente comme des modèles.

25. *Journal 1887-1925* [septembre 1893], Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 171.

(la « décadence », suivant la définition de Bourget). Dans son roman et dans le journal de l'œuvre, Gide — comme Édouard — feint de balancer entre deux conceptions contradictoires de l'œuvre. De ce point de vue, le roman répond à l'ambition d'expliquer les conceptions d'une génération : « unité ou diversité de l'œuvre, construction ou confusion, convergence ou éclatement, totalité organique ou amalgame de détails », ce débat esthétique est celui de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le soulignait Antoine Compagnon dans *Proust entre deux siècles*<sup>26</sup>. Reste que Gide, soucieux de ne pas s'enfermer dans un projet qui s'apparenterait au simple inventaire d'une époque révolue, a pris soin de souligner sa volonté d'être « actuel » et même — paradoxalement — « futur », plutôt que « rétrospectif », en concluant : « l'avenir m'intéresse plus que le passé, et plus encore ce qui n'est non plus de demain que d'hier, mais qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui »<sup>27</sup>. On aura compris que s'esquisse là une autre définition de l'œuvre classique, bien au-delà de la question de la décadence et de l'antinomie historique entre « totalité organique » et « amalgame de détails ».

Cette antinomie n'est présente dans le texte que comme un décor, pour ne pas dire un trompe-l'œil. Gide travaille en sous-main à l'abolir, même s'il érige apparemment la décadence et le classicisme en bornes propres à circonscrire sa réflexion et à définir la valeur de son livre. Dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans le journal de l'œuvre, il s'emploie à saper les normes imposées par l'adversaire, puis retournées contre lui lors de la querelle sur le classicisme. Dans cette contre-offensive, Gide remporte deux victoires majeures : d'une part, il rejette définitivement dans le passé l'idée même d'un classicisme défini mécaniquement comme l'envers de la décadence ; d'autre part, il fait voler en éclat la vision organiciste de l'œuvre qui sous tendait la « Théorie de la décadence » de Bourget.

En apparence, le romancier — comme son personnage Édouard — cherche à concilier ouverture et clôture, foisonnement et unité du livre en cours. Ce balancement ne traduit pourtant pas une indécision, encore moins l'impossibilité de choisir entre deux conceptions antagonistes. Il répond strictement à l'indécision apparente entretenue dans le roman sur la question sociale de la décadence, Gide faisant valoir tour à tour le droit à l'épanouissement individuel et la nécessité de se reconnaître membre d'une société, sans privilégier le point de vue de l'individu, ni celui du groupe. Or l'auteur des *Faux-Monnayeurs* se démarque nettement de la perspective de Bourget, alors même qu'il semble la reproduire. Bourget soulignait que l'organe et les organismes qui le composent sont inter-

26. Voir Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 39 ; et plus généralement, « Le dernier écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier du XX<sup>e</sup> siècle », p. 23-52.

27. Voir *Journal des Faux-Monnayeurs*, 19 juin [1919], *RR II*, p. 523.

dépendants et forcés d'être solidaires, mais il se souciait surtout de dénoncer la mise en péril du corps social sous l'effet du développement de « la vie individuelle »<sup>28</sup>. Mieux encore, dans la perspective de cette « Théorie de la décadence » qui équivalait à une condamnation de l'individualisme, l'organe malade — comprenons : atteint par le mal moderne, l'individualisme — devait purement et simplement être retranché, afin de préserver l'intégrité de l'ensemble. Rien de tel, au contraire, dans *Les Faux-Monnayeurs*. Bernard ne reconnaît pas la nécessité d'avoir un père et une famille avant d'avoir découvert et affirmé sa singularité, cette originalité vantée par Gide dans « À propos des *Déracinés* »<sup>29</sup>. Au terme de son parcours initiatique, le fils prodigue réintègre le groupe, voué à accueillir celui qui s'est débarrassé de la fausse monnaie des conventions sociales, en assumant sa singularité. Le roman, qui raconte à la fois l'émancipation de l'individu et son retour volontaire au sein du groupe, plaide pour l'intégration du corps étranger, quand Bourget subordonnait la santé de l'ensemble à la bonne conduite des individus et à la limitation du développement de « la vie individuelle ». La leçon politique rejoint donc la leçon littéraire administrée dans un des *Billets à Angèle*, en mars 1921 : « Intégrons donc, ma chère Angèle. Intégrons. Tout ce que le classicisme se refuse d'intégrer, risque de se retourner contre lui »<sup>30</sup>. Du point de vue éthique — ou politique — au point de vue esthétique, il n'y a aucune solution de continuité, grâce à la référence au texte de Bourget, qui mettait sur le même plan la décadence du corps social et celle de l'œuvre d'art ; grâce aussi à la métaphore de l'arbre, qui évoque également le débat idéologique avec Barrès et Maurras. Dans ce même article de 1921, Gide n'hésitait pas à écrire : « Le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent »<sup>31</sup>. Dès lors, la définition du classicisme comme envers d'une décadence elle-même conçue par Bourget comme la conséquence de l'individualisme perd toute sa pertinence. Mieux : elle devient caduque, car la notion d'intégration se fait au nom du souci d'accompagner la marche en avant de l'homme et de la société, le mouvement de l'histoire ou, plus justement peut-être, celui de la vie.

Au nom de cette même idée de la vie, ou du vivant, Gide disqualifie la vision organiciste de Bourget. Conçue comme un organisme, l'œuvre d'art — comme la nation — était représentée dans sa « Théorie de la décadence » comme un ensemble stable, ou du moins dont la stabilité

28. « Théorie de la décadence », article cité, p. 14 : « Il [l'organisme social] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité ».

29. Voir *supra*, et note 17.

30. Voir « Billets à Angèle » [mars 1921], *EC*, p. 280-285.

31. *Ibid.*

devait être préservée. Dans cette représentation s'exprimaient deux préoccupations, indissociables : la coordination et l'intégrité. Les organes doivent être coordonnés pour que soit assuré le bon fonctionnement de l'ensemble, ce qui implique une hiérarchie — cette même « hiérarchie » qui caractérise l'œuvre d'art dans la définition du classicisme proposée en 1921 par Gide à partir du modèle offert par Bourget<sup>32</sup>. L'attention portée à la santé de l'ensemble — la décadence étant présentée comme une maladie — implique le devoir de préserver à toute force l'intégrité de l'organisme, en évitant sa dislocation.

Pour reprendre apparemment la métaphore organiciste de Bourget, Gide n'en propose pas moins une vision différente de l'œuvre. À une vision purement mécanique, il substitue une conception dynamique, qui prend en compte la logique du vivant. Ce n'est pas un hasard s'il prend soin, dans son roman, d'introduire l'image de l'arbre et du bourgeon en faisant discourir un spécialiste de sciences naturelles. Le livre « doué de vie propre », semblable à « une plante qui se développe »<sup>33</sup>, n'est pas cet ensemble organisé décrit par Bourget, dont il importe de préserver l'ordre, présenté comme naturel : il est, au contraire, un désordre consenti, parce que fécond. Dans la lignée de Bourget, le Barrès des *Déracinés* insistait sur les notions de « décérébration » et de « dissociation »<sup>34</sup>, celle-ci étant au cœur même de la représentation imaginaire du processus de décadence<sup>35</sup>. Gide s'oppose à eux, lorsqu'il précise : « le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient »<sup>36</sup> ; en aucun cas il ne doit donc rassembler, ordonner, sauf à opprimer inmanquablement la partie en lui imposant une place immuable dans un ensemble défini une fois pour toutes.

Avec cette représentation de l'œuvre comme une « touffe » ou une « plante » en pleine croissance, Gide prolonge aussi le débat autour de la composition de l'œuvre, ouvert par la *NRF* dès ses premiers numéros, lorsque Michel Arnauld<sup>37</sup> analysait les *Cahiers* de Péguy. Pour Arnauld, comme l'a justement analysé Auguste Anglès<sup>38</sup>, Péguy était « à la fois en rupture et en accord avec les qualités traditionnelles de l'esprit français ».

32. Voir *supra*, et note 13.

33. Voir *supra*, et note 6.

34. Voir *supra*, et note 15.

35. Voir Pierre Citti, *La Méintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Saint-Étienne, Les Cahiers intempestifs, coll. Lieux littéraires, 2000.

36. Voir *supra*, et note 6.

37. Pseudonyme de Michel Drouin, le beau-frère de Gide.

38. Voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de la NRF*, t. I : *La Formation du groupe et les années d'apprentissage (1890-1910)*, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, p. 211-212, auquel nous renvoyons pour les citations qui suivent immédiatement dans ce paragraphe.

Avec des formules proches de celles de Copeau ou de Ghéon, il opposait déjà « la complexité vivante et la facile réduction en formules » — affirmant notamment qu'« un *Cahier* de Péguy ne se résume pas, ne s'analyse pas comme un article de Brunetière, comme un essai de Paul Bourget » — et « le sentiment de la richesse du réel à la volonté hâte de conclusion autoritaire », en rapprochant Péguy de Bergson.

Dans sa dimension politique, cette représentation rompt avec le conservatisme de Bourget et de Barrès, en (re)définissant du même coup la finalité de la littérature. À l'image de l'écrivain responsable et de ce fait soucieux de réagir contre la décadence, esquissée dès la préface du *Disciple* et qui s'est imposée comme un modèle dominant au tournant du siècle<sup>39</sup>, Gide oppose celle d'un écrivain attentif à l'avenir. De ce point de vue encore, sa réflexion s'inscrit dans un mouvement de fond auquel contribuent les autres animateurs de la *NRF* : il n'est que de penser notamment à l'article publié par Jacques Rivière à l'occasion de la reprise de la publication en 1919, qui opposait aux conceptions des nationalistes un nécessaire désengagement, tout en affirmant le devoir de rester attentif « aux moindres signes émis par la réalité » et de « ne rien laisser échapper de la nouveauté infiniment riche et complexe que la France, à peine remise de son terrible émoi, déjà, dans le secret, [...] compose et prémédite »<sup>40</sup>. Dans ce contexte, la décadence définie par Bourget, la vision de l'œuvre littéraire mais aussi la définition de la littérature ou de l'écrivain qui en découlent, basculent irrémédiablement dans le passé. En développant la métaphore de l'œuvre touffe, dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide décrit ce moment où une idée phare pour une génération, celle de la décadence, devient une vieille lune.

39. Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, Presses Universitaires de France, coll. Histoires, 1987.

40. « *La Nouvelle Revue Française* », dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 69, 1<sup>er</sup> juin 1919 ; repris dans Jacques Rivière, *Études (1909-1924)*, Gallimard, 1999, p. 29-38. On rapprochera de l'attention portée par Rivière « aux moindres signes émis par la réalité » les propos d'Édouard à propos de son roman, *Les Faux-Monnayeurs*, *RR II*, p. 314 : « J'attends que la réalité me le dicte ».