Bulletin des Amis d'André Gide

N° 195 / 196

Automne 2017

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue semestrielle fondée en 1968 par Claude Martin,
dirigée par Claude Martin (1968-1985),
Daniel Moutote (1985-1988),
Daniel Durosay (1989-1991)
et
Pierre Masson (1992–>),

publiée avec l'aide du
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE
(Centre « Écritures », EA 3943)

paraissant au printemps et à l'automne,
est principalement diffusé par abonnement annuel
aux membres de
l'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
au titre de leur cotisation pour l'année en cours.

*

Comité de lecture :

Jean CLAUDE, Alain GOULET,
Pierre MASSON, David STEEL, David H. WALKER

Les articles proposés à la Revue sont soumis à l'approbation du comité de lecture.

*

Toute correspondance doit être adressée,

relative au *BAAG,* à
Pierre MASSON, directeur responsable de la Revue,
2 rue du Creux du Pont, 34680 Saint-Georges d'Orques
(*Tél.* 06.27.91.79.66 — *Courriel* pige.masson@orange.fr)

relative à l'AAAG, à
Pierre LACHASSE, secrétaire général de l'Association,
374 rue de Vaugirard, bât. A, 75015 Paris
(*Tél.* 01.45.32.82.72 — *Courriel* pierre.lachasse@orange.fr)

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

CINQUANTIÈME ANNÉE
N° 195/196 —AUTOMNE 2017

autour des *Faux-Monnayeurs*
4es Journées Catherine Gide au Lavandou

Pierre MASSON : *Gide avant* Les Faux-Monnayeurs 9
Christine LIGIER : *La marche vers le roman* 17
David WALKER : *Dimension morale et roman d'apprentissage* 33
Pierre MASSON : *L'univers symbolique des* Faux-Monnayeurs 45
David WALKER : *Les Faux-Monnayeurs, critique du roman* 53
Christine LIGIER : *Le Journal des F-M, construction d'une pratique romanesque* 63
Suzanne JONCHERAY: *L'image des F-M dans les manuels scolaires* 79
Klaus WEBER : *Trois temps de lecture des F-M* 91
Contributions d'élèves de Terminale : 97

*

Maryvonne de SAINT PULGENT : *Les Treilles, Gide et la musique* 109

*

Jean-Pierre PRÉVOST : livret de l'opéra *Les Faux-Monnayeurs* 123
Alain GOULET : réflexions sur *Les Faux-Monnayeurs* : 171

*

Jean-Michel WITTMANN : *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie : 177

Chronique bibliographique : 189
Gidiana : 195
Cotisations et abonnements 2017 et 2018 : 199

Tous droits réservés BAAG et les auteurs pour tous les textes signés.

Résumé en images…

Lycéens, gidiens et organisateurs.

Pierre Masson, président de l'Association des Amis d'André Gide.

Les lycéens de Draguignan ont présenté leur "Journal des lecteurs courageux".

Parmi les conférenciers, David H. Walker de l'Université de Sheffield.

De jeunes lectrices de Gide ont abordé le thème de l'homosexualité.

Public, gidiens et lycéens réunis.

Ambre Fuentes, réalisatrice d'un film sur Gide, en conversation avec Yves Gerbal, professeur de lettres venu de Marseille.

Retour sur les 4es Journées Catherine Gide du Lavandou

En vue du Bac

Public, professeurs et lycéens de toute la région ont profité de la présence, les 13 et 14 mai derniers, de spécialistes de Gide et des Faux-monnayeurs

Le public, au premier rang duquel la famille de Catherine Gide, toujours fidèle à ces journées.

"*Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant*" dit Gide dans *Les Faux-monnayeurs*. C'est justement parce que la pente était un peu rude à monter pour les élèves de Terminale Littéraire de France - qui ont l'œuvre au programme du Bac en 2017 et 2018 - que les 4es Journées Catherine Gide du Lavandou ont été consacrées à ce roman complexe et foisonnant. C'est ainsi qu'un public lycéen assez nombreux et très attentif, venu de toute la région, s'est mêlé au public plus habituel de ces Journées, pour suivre les conférences de professeurs spécialistes du prix Nobel de littérature.

Deux jours de conférences

Pierre Masson a d'abord décrypté l'ancrage biographique du roman et les intéressants problèmes d'écriture qui en découlent. Dans une autre conférence, il s'est attaché à montrer la valeur symbolique des images et des objets qui composent le décor du roman.

Christine Ligier a suivi la longue marche narrative de Gide vers le roman, à partir des *Cahiers d'André Walter*, en n'oubliant pas de rappeler que Gide est le premier à avoir conceptualisé la fameuse "mise en abyme". Dans une autre conférence, elle a explicité les rapports complexes, mais constructifs, entre le roman et le *Journal des Faux-monnayeurs* : les élèves de Terminale étaient ravis qu'on se penche enfin sur cet aspect souvent oublié de leur programme !

Puis David Walker a mis en valeur la dimension morale du roman, en insistant sur la portée de certaines pages, de certains aphorismes, pour forger une réflexion adolescente… et adulte (réflexion relayée le samedi par Klaus Weber qui a montré combien la lecture de Gide avait bouleversé et enrichi sa vie, à 14 ans, puis à 40, puis à la retraite). Dans une autre conférence David Walker a montré combien le roman porte en lui-même la critique du roman, dans une démarche très gidienne…

Le samedi, Maryvonne de Saint Pulgent a montré de façon convaincante, grâce à la lecture de lettres tirées du riche fonds Gide de la Fondation des Treilles, combien Gide était plus au fait de l'actualité musicale de son temps - et meilleur juge - qu'on ne le croit.

Suzanne Joncheray a tracé un historique parlant de la présence de Gide dans les manuels scolaires du XXe siècle. Jean-Pierre Prévost et Geneviève Masson ont alors apporté une note ludique en présentant le *Jeu des Faux-monnayeurs*, sorte de jeu de l'oie, qui permet de retrouver les moments importants du roman, tout en inventant un nouveau roman à sa guise à partir de ces éléments… et d'intrusions de "cartes Gide".

Participation active de lycéens

Mais ce qui a fait la véritable originalité de ces journées, c'est la participation très active d'élèves venus de plusieurs lycées de la région, accompagnés de leurs professeurs. Certains avaient apporté leurs productions littéraires, réunies dans un *Journal des lecteurs courageux*, et les ont lues, montrant ainsi combien ils avaient su se nourrir de la pensée gidienne. D'autres n'ont pas hésité à aborder le sujet délicat de la pédérastie et de l'homosexualité ; d'autres encore celui de l'adolescence et des relations familiales difficiles…

Tous les élèves ont montré que Gide est loin d'être un grand auteur momifié, mais qu'il sait encore être un éveilleur pour les lecteurs de tous âges.

"*Les lycées Dumont d'Urville de Toulon, Jean-Moulin de Draguignan, Audiberti d'Antibes étaient particulièrement représentés, grâce à l'engagement de leurs professeurs de Lettres. Plusieurs jeunes sont intervenus aux côtés des universitaires pour présenter devant le public leur réception du texte ou exposer une analyse sur un aspect de l'œuvre ou de l'auteur. Cette journée a été l'occasion de créer une continuité entre le lycée et le monde universitaire*" devait se réjouir Anne Rossini, inspectrice d'académie.

Cet événement organisé en partenariat avec la Ville du Lavandou a reçu le soutien de la Fondation Catherine Gide représentée par Peter Schnyder, du Conseil départemental du Var et le concours de l'Education nationale.

Enfin, la plage du Lavandou a séduit tous ceux qui voulaient suivre l'exhortation de Gide dans les *Nourritures Terrestres* : "*Il ne me suffit pas de lire que les sables des plages sont doux, je veux que mes pieds nus le sentent.*"

G.M.

Edmond Deman à l'honneur en 2018

Né le 26 mars 1857 à Bruxelles, libraire et principal éditeur d'art des symbolistes belges - tels que Maeterlinck et Verhaeren - dans les années 1890, Edmond Deman n'est plus connu que d'un cercle restreint de spécialistes et de bibliophiles. Pourtant, l'année 2018 va permettre de redécouvrir ce fidèle du Lavandou qui y décéda le 5 février 1918 dans sa maison de Saint-Clair et repose depuis au cimetière de Bormes.

Cent ans après la disparition de ce proche de Théo Van Rysselberghe, les 5es Journées Catherine Gide d'avril 2018 lui seront donc en partie consacrées, mais traiteront également des courants artistiques de cette époque - Symbolisme, Art nouveau, etc. - et des personnalités proches de cet homme discret.

Les officiels réunis le samedi matin pour l'accueil du public et des conférenciers.

---

extrait de *Figure libre* n°39, août 2017, journal du Réseau Lalan.

Pierre MASSON

GIDE
AVANT *LES FAUX-MONNAYEURS*

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

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

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

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

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

Le premier Gide : un être divisé :

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

- un puritain sensuel :

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

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

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

- un symboliste naturaliste :

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

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

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

Des œuvres ironiques :

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

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

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

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

Le Gide nouveau :

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

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

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

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

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

Une stratégie de réécriture :

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

- un éparpillement démythificateur :

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

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

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

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

- un procédé de condensation :

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

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

- l'ancrage temporel :

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

- le système narratif :

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

- le rapport au réel :

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

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

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

Christine LIGIER

La marche vers le roman

La marche vers le roman, avons-nous dit, en hommage à la personnalité voyageuse, toute en mouvement, d'André Gide ; mais aussi ce titre pour marquer le trajet que l'écrivain s'est imposé avant de signer son premier et unique « roman », *Les Faux-monnayeurs*. La dédicace, même pour un lecteur de 1926, a de quoi surprendre :

A Roger Martin du Gard je dédie mon premier roman, en témoignage d'amitié profonde.

Ce qui surprend, ce n'est pas ni la présence de Roger Martin du Gard, ni la référence à l'amitié profonde qui lie les deux hommes, mais cet énoncé « mon premier roman » de la part d'un écrivain au sommet de son art, qui s'illustre dans le genre narratif depuis trente-cinq ans. Gide ajoute en 1921 dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai.[1]

On trouve aussi un écho de ce propos sous la plume de Martin du Gard :

Sans penser, comme vous, que Les Faux-monnayeurs sont votre œuvre dernière.[2]

Dernier livre, c'est bien entendu faux. Mais c'est le seul de ses récits auquel Gide a donné le nom de roman, bien que ce genre ne soit pas une préoccupation périphérique dans sa carrière. A vingt-deux ans, dans une lettre à Paul Valéry, il lance ce portrait du symbolisme – ou de la littérature à venir :

Donc Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame – et quoique auprès d'eux deux, je me sente bien un peu gringalet, j'ajoute moi pour le roman. [3]

La rédaction d'un roman n'est donc pas une lubie tardive, un tribut à l'esprit du temps, mais un projet originel, longuement porté, longuement

---

[1] *Journal des Faux*-monnayeurs, L'imaginaire/Gallimard, 1927 (désormais abrégé en JFM), p. 35.

[2] *Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard 1913-1934*, NRF Gallimard, 1968, p. 187, lettre du 22 juillet 1922.

[3] *Correspondance André Gide – Paul Valéry 1890-1942*, NRF Gallimard, 1955, p. 46, lettre du 26 janvier 1891.

différé car extrêmement exigeant. Le roman, tel que le voit Gide, s'est lentement construit dans son écriture, tout en étant programmé dès les premiers textes.

En 1920, dans une autre lettre, Roger Martin du Gard se fait en quelque sorte l'accoucheur du roman :

Le jour où vous écrirez l'œuvre large et panoramique que j'attends de vous (que vous m'avez parfois semblé attendre vous-même), tout ce que vous avez écrit jusque-là paraîtra une série d'études préparatoires, âprement consciencieuses, frémissantes de génie, mais de génie contenu, volontairement limitées, des études parfaites, mais des études, enfin.[4]

Même si Gide dans le *Journal des Faux-monnayeurs* récuse le terme d'œuvre panoramique, je voudrais montrer qu'effectivement, après la lecture des *Faux-monnayeurs*, la production antérieure apparaît aussi comme un ensemble d'études, comme le dossier préparatoire à l'ensemble constitué par *Les Faux-monnayeurs* et le *Journal des Faux-monnayeurs*. Chaque œuvre peut alors se présenter comme une étape, une marche qui expérimente un aspect de l'œuvre future ; et chacune de ces étapes est à la fois l'esquisse d'un thème et la mise en œuvre d'une technique que l'on retrouvera dans *Les Faux-monnayeurs*. Si l'on ne peut affirmer que Gide a programmé stricto sensu cette lente marche vers le roman, elle peut être reconstruite après-coup, comme il l'a lui-même suggéré en réattribuant les étiquettes génériques de ses œuvres lors de la réimpression des titres ou de la parution de ses œuvres complètes, pour signaler de grands ensembles.

Je vais donc balayer la carrière narrative de Gide en m'intéressant, pour chaque étape choisie, aux thèmes qui réapparaissent dans *Les Faux-monnayeurs*, mais aussi aux techniques narratives que Gide met à l'essai, notamment à ce que l'on appelle depuis Gide la mise en abyme, et la façon dont elle évolue dans l'œuvre, parallèlement à la complexification des voix narratives.

Le premier jalon de cette marche est *Les Cahiers d'André Walter*, publié à compte d'auteur en 1890. Même si cette première œuvre n'est pas à proprement parler un récit, elle entretient des rapports étroits avec *Les Faux-monnayeurs* et le *Journal des Faux-monnayeurs*.

[4] Op. cit., p. 153-154, lettre du 22 juillet 1920.

La première des similitudes tient à la motivation des deux œuvres. Comme *Les Faux-monnayeurs* est tout entier incliné vers Marc, *Les Cahiers d'André Walter* a été écrit pour tenter de convaincre Madeleine d'accepter de l'épouser, nous offrant les deux pôles des amours gidiennes.

Ce livre inclassable est présenté sous l'apparence commune du manuscrit posthume publié par un tiers, Pierre C., alias Pierre Chrysis, l'un des pseudonymes de Pierre Louys dont Gide était alors l'ami. Il aborde le thème de l'écriture impossible d'un livre pur. André Walter, le narrateur-personnage, désire écrire *Allain*. On retrouve aussi le thème connu dans *Les Faux-monnayeurs* de l'impossible confrontation entre le désir de pureté, d'absolu, et la réalité.

Ce qui est extrêmement intéressant est la forme de ce texte. Ce journal d'un livre impossible est constitué de deux cahiers (cahier noir, cahier blanc) dans lesquels on trouve deux niveaux d'énonciation : André Walter y écrit au présent, mais il transcrit aussi (tel Édouard, ou l'auteur-narrateur du chapitre 7 de la deuxième partie des *Faux-monnayeurs*), avec une typographie différente, des pages d'un journal antérieur, qui offre au lecteur un retour sur le passé du personnage marqué par la mort de sa mère et la séparation. Nous avons donc le présent de l'écriture d'un héros au bord de la folie, coincé entre deux drames, deux morts : celle de la mort de la mère et de l'amour impossible de la femme, mais aussi la sienne propre, son vraisemblable suicide dont Pierre C. se fera l'écho dans sa préface.

Donc, une grande proximité peut être constatée aux deux antipodes de la carrière de Gide, mais aussi de grandes divergences : si le journal d'Édouard, dans la lecture qu'en fait Bernard, éclaire certains pans du passé des personnages, le texte tout entier des *Faux-monnayeurs* est résolument tourné vers l'avenir, résolument ouvert, débutant même sur le départ libérateur de Bernard et s'achevant sur un désir (celui que suscite Caloub chez Édouard) en forme d'ouverture. Enfin, Gide lui-même considère ces *Cahiers d'André Walter* comme un livre raté, parce qu'il voulait y faire tout entrer, ce qui est, rappelons-le, l'ambition des *Faux-monnayeurs*, trente-cinq ans plus tard.

Après cette entrée en matière vient la période dite des « traités », du nom dont Gide lui-même rebaptisera les textes de cette période.

Si André Walter écrivait « *Comédien ? peut-être… ; mais c'est moi-même que je joue. Les plus habiles sont les mieux compris* »[5], *Le traité du Narcisse*, en 1891, présente une autre image du poète, diffractée entre les visages de Narcisse, se mirant dans l'eau, d'Adam ou du Christ qui s'avèrent être différentes versions du même, éléments miroitant d'un portrait fluent du poète.

Ce petit texte est surtout intéressant pour nous car il présente une définition du poète et de la poésie. « *Le poète est celui qui regarde* »[6], nous dit Gide, thématique que l'on retrouvera dans les propos de Lilian Griffith reprochant à Passavant d'être un mauvais romancier car il ne sait pas écouter ou observer. Gide y énonce aussi que « *l'œuvre d'art est un cristal* »[7], ce qui nous renvoie à la pièce de fausse-monnaie et aux candélabres de cristal qui pèsent sur le meuble à secret de l'incipit des *Faux-monnayeurs*, où Bernard va déclencher l'impulsion vers sa liberté.
Mais surtout, le poète ou narrateur y dédouble sa voix : le texte est expliqué par deux notes en bas de page, deux commentaires donc que Gide met en avant dans une note manuscrite, non destinée à la publication, mais reproduite aujourd'hui dans l'édition de la Pléiade :

J'écris ce traité pour supporter deux notes, – et les faire comme nécessaires. Plutôt que de les savoir négligées, je préfèrerais qu'on ne lût qu'elles.[8]

Ce qu'on trouve ici pour la première fois, c'est l'étagement des voix énonciatives : celle qui raconte et celle qui commente, mais aussi leur inversion qualitative, puisque l'auteur déclare plus importante la voix qui commente que ce qu'elle commente[9]. Sans doute est-ce aussi une piste de lecture pour le *Journal des Faux-monnayeurs*.

C'est à propos de *La Tentative amoureuse ou Le Traité du vain désir*, écrit en 1893, que Gide va nommer, et théoriser la mise en abyme dans son journal. Gide est loin d'être le premier à utiliser ce procédé, mais il est le premier à lui donner son nom, en septembre 1893. D'abord il la définit :

---

[5] *Cahiers d'André Walter*, in *Romans et Récits I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009 (désormais abrégé en RRI), p.33.
[6] *Le Traité du Narcisse*, in RRI, p. 175.
[7] Id., p. 175.
[8] *En marge du Traité du Narcisse*, in RRI, p. 177.
[9] Cf. infra, ce qu'en dit Angèle dans Paludes.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre.[10]

Ensuite, il la nomme « mise en abyme », selon un procédé d'héraldique. Il compare aussi ce procédé à d'autres, picturaux et littéraires, en soulignant l'approximation de ses comparaisons : le « petit miroir convexe » présent dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys ; les « *Méniñes* » de Velasquez ; mais aussi « dans *Hamlet*, la scène de la comédie » ; « dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. »

Puis, il apporte deux éléments très importants pour *Les Faux-monnayeurs*. D'abord ce qu'il appelle « la rétroaction du sujet sur lui-même », c'est-à-dire « l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même », le fait que, lorsque j'écris, ce que j'écris, en cours de rédaction, me modifie ; or, si dès que je parle, je me modifie, comment puis-je être sincère, puisque je suis toujours en mouvement ? Il ajoute à cela, un peu plus loin dans le texte, comme pour expliquer et compléter son propos :

Cette rétroaction du sujet sur lui-même m'a toujours tenté. C'est le roman psychologique typique. Un homme en colère raconte une histoire ; voilà le sujet d'un livre. Un homme racontant une histoire ne suffit pas ; il faut que ce soit un homme en colère, et qu'il y ait un constant rapport entre la colère de cet homme et l'histoire racontée.

L'exemple est parlant. Cependant, si la première citation se référait à l'auteur, la seconde semble concerner le personnage-narrateur de l'histoire racontée. Il y a ici une sorte de premier brouillage, qui sera à l'œuvre dans les *Faux-monnayeurs* de façon très systématique, comme je le montrerai dans ma prochaine intervention, entre les instances d'auteur et de personnage-narrateur. Dans *Les Faux-monnayeurs*, quelle est la « colère » – ou quelque autre sentiment que Gide ait cru bon de lui prêter – du narrateur ? Quelle est celle d'Édouard qui modifie et infléchit sans cesse sa façon de raconter les événements dans son journal ? Quelle est celle de celui qui parle dans le *Journal des Faux-monnayeurs* ? Le sujet avoué des *Faux-monnayeurs* est bien celui-ci : la confrontation entre « *la donnée extérieure* » et « *l'effort même du romancier pour faire un livre*

[10] Pour cette citation et les suivantes sur cette page : *Journal,* I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996 (désormais abrégé en J I ou II), p. 170-172.

avec ça »[11] ; mais aussi comment cet effort même modifie Édouard, ou, comment Édouard, en ce qu'il n'est pas Gide, regimbe à la modification et résiste à toute forme d'adaptation au réel. Nous pouvons même nous demander, ici comment s'inscrit dans ce programme l'ambiguïté du mot « sujet » : la rétroaction agit-elle seulement sur le sujet parlant en ce que son discours le modifie, ou s'exerce-t-elle aussi sur le sujet de l'histoire – le motif – qui se modifie au fur et à mesure que l'histoire se développe. On est au cœur, déjà, des problématiques des *Faux-monnayeurs*, du thème de la sincérité en art qui préoccupe Gide depuis qu'il a commencé d'écrire. Le sujet le tourmentait déjà, en 1891 :

La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. […] La crainte d'être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère…[12]

Dans *La Tentative amoureuse* même, le lecteur entend d'abord une première personne d'écrivain, en italique :
Nos livres n'auront pas été les récits très véridiques de nous-mêmes mais plutôt nos plaintifs désirs[13],
qui met en jeu la thématique de la sincérité et du désir. Puis, après changement typographique, une (autre ?) première personne, celle d'un homme amoureux mais dépris, raconte à Madame l'histoire d'amour et de déprise de Luc et Rachel. Dans cette histoire, les deux amoureux tentent de pénétrer un parc aux grilles merveilleuses, symbole de leur désir, qui s'avère être plus intéressant en imagination qu'en réalité. « D'ailleurs, il n'y a rien à voir là-dedans », aurait dit Rimbaud. Luc y raconte aussi des histoires à Rachel…

Cette mise en abyme apparait comme une origine de la future construction en abyme des *Faux-monnayeurs* (et de son addition, le *Journal des Faux-monnayeurs*), moins complexe, certes, mais néanmoins très ressemblante car elle questionne déjà la voix narrative ainsi que l'influence du récit même sur le narrateur qui l'effectue. Elle intègre à la fois des mises en abyme symboliques – le parc dans *La Tentative*, les poissons sténohalins et euryhalins de Vincent, par exemple – mais aussi des mises en abyme énonciatives – le discours du narrateur à Madame,

[11] JFM, p. 51.
[12] J I, p. 145.
[13] *La Tentative amoureuse*, in RRI, p. 239.

doublé par celui de Luc à Rachel dans *La Tentative*, ou le narrateur cédant la parole à Édouard qui écrit le même roman que lui, en son journal, puis en son écriture même pour les *Faux-monnayeurs*.

Le dernier des traités, *Paludes*, emblème de la modernité littéraire, parait en 1895 et est sous-titré *Traité de la contingence*. Ainsi se boucle la série des traités : de Narcisse, l'ipséité, à l'ouverture vers l'extérieur comme désir ou comme contingence. Là, Gide réinvestit le thème de l'écriture. Un narrateur-personnage y écrit *Paludes*. Dans ce récit ironique, comme dans *Les Faux-monnayeurs*, on trouve une satire mordante des milieux littéraires, un banquet des littérateurs, et l'opposition (encore présente chez Bernard dans *Les Faux-monnayeurs*) entre la littérature et la vie. De plus, Angèle, le personnage féminin, alors que le narrateur refuse de lui lire un texte inachevé, s'exclame :

Des notes – oh, lisez-les ! C'est le plus amusant, on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite.[14]

L'idée du *Journal des Faux-monnayeurs* n'est pas loin, qui amène l'intérêt du lecteur vers la question de la fabrication de l'œuvre. C'est une étape qui se franchit, renforcée par la postface de 1896 :

J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation.

Ainsi, il ne s'agit plus seulement de théoriser et d'expérimenter la mise en abyme, de déplacer l'intérêt du texte fini vers sa fabrication, mais aussi de mettre en œuvre l'ironisation de l'ensemble, pour la plus grande perplexité du lecteur. Il ne s'agit plus de manier des symboles, mais aussi d'en montrer la dérision.

Après *Paludes*, Gide abandonne les traités pour des récits. On y constate une plus grande épaisseur narrative, mais aussi une plus grande complexité énonciative : c'est la période des jeux sur les points de vue.

Dans les deux œuvres jumelles et symétriques qui suivent, *L'Immoraliste* en 1902 et *La Porte étroite* en 1909, l'opposition thématique se joue en miroir d'une œuvre à l'autre : de l'excès d'immoralisme de l'un à l'excès de pureté de l'autre, ces deux impasses aboutissent à la mort des héroïnes et à la désespérance des héros.

Là encore, il va expérimenter deux sortes de techniques narratives. Dans *La Porte étroite*, Jérôme, narrateur-personnage, raconte à la

[14] *Paludes*, in RRI, p. 264.

première personne son amour pour Alissa, entrecoupant ce récit de lettres d'elle. Puis, dans un second temps, il livre le journal d'Alissa quand il le reçoit après la mort de la jeune fille. Deux récits se succèdent donc, portant sur les mêmes événements, ce qui fabrique une confrontation de points de vue. Dans *L'Immoraliste*, en revanche, il n'y a qu'un récit, celui de Michel qui, après les événements qui ont amenés à la mort de Marceline, son épouse, veut se confesser, se justifier auprès de ses amis. Mais ce récit, contrairement à celui de Jérôme, n'est pas livré directement au lecteur. Deux filtres sont proposés avant que le lecteur ait accès à la parole de Michel. À l'ouverture du livre, d'abord, la préface enjoint le lecteur à ne pas juger, ainsi que le fait l'auteur. Puis, glissant dans la fiction mais sur les mêmes questions morales, c'est la lettre d'un des amis de Michel, ayant entendu sa confession, qui veut la rapporter au Président du Conseil, son frère, afin que celui-ci procure à Michel un poste s'il le juge encore moralement capable de servir l'État. Un seul récit ici, mais trois motivations différentes, trois lectures possibles : celle de la morale dans tous les cas, mais sous l'angle de l'art, de l'utilité publique, ou bien de la conscience individuelle.

Ces deux dispositifs : mêmes événements vus sous des angles différents, ou même récit avec des motivations de lecture différentes, nous les retrouverons conjoints dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Isabelle, publié en 1911, est aussi un récit rapporté… par l'auteur à qui Gérard Lacaze, personnage fictif, aurait fait visiter le château abandonné de la Quartfourche et son grand parc, avant de raconter l'histoire de ses occupants. Ici aussi, donc, une introduction-cadre met en scène des personnages et les éloigne du lecteur. Elle brouille la réalité et la fiction, les personnages existants (l'auteur, Francis Jammes), présents dans cette introduction, accréditant faussement les personnages fictifs (tous les autres…). Elle met surtout en évidence l'aspect subjectif de sa narration et c'est tout l'intérêt d'*Isabelle*. Dans son récit, Gérard Lacaze, jeune homme idéaliste venu au château pour y étudier quelques vieux ouvrages, va tomber amoureux du portrait d'une jeune femme absente dont il va tenter de découvrir le secret.

Ce secret est d'abord l'existence du bâtard Casimir, enfant naturel d'Isabelle. L'histoire pouvait être romanesque, mais la réalité s'avèrera, ici aussi, décevante. La nouveauté pour le lecteur, savamment distillée par le verbe gidien, c'est qu'il va percevoir peu à peu que Gérard, pourtant narrateur, est incapable de s'intéresser à autre chose qu'une

icône. De cette manière, Gérard, c'est l'anti-romancier, poursuivant après l'évanescent narrateur de *Paludes,* la série des doubles ironiques de Gide. Ainsi, puisque nous ne voyons le personnage d'Isabelle qu'à travers lui, n'en verrons-nous qu'une image déformée, lacunaire, car Gérard Lacaze, à l'instar d'André Walter, poursuit de vains rêves de pureté, et ne peut admettre Isabelle, c'est-à-dire le corps et le désir. Isabelle, et Casimir le boiteux, son fils, c'est le corps qui fait irruption dans le symbolisme gidien. Il fait, dans ce récit, entrer le corps dans le texte comme monnaie – déjà ! – vraie ou fausse, qui trouble l'ordre social et familial. Bien sûr, le corps était omniprésent dans *L'Immoraliste*, magnifié déjà dans *Les Nourritures Terrestres*. Mais l'ironisation du dégoût du corps, de l'impossibilité à admettre le caractère charnel de la femme, c'est dans ce texte-là qu'elle intervient et détermine un véritable tournant dans l'œuvre de Gide. Il n'y aura plus, désormais, l'Idéal opposé à la réalité, le corps opposé à la pureté, mais bien deux polarités à réconcilier, à faire jouer ensemble. Pour cela, sont sans doute à prendre avec précaution les déclarations de Gide lui-même considérant ce texte comme « un exercice »[15], et *La Symphonie pastorale*, plus tard, comme « un sujet sans trop d'importance »[16].

D'autant que c'est aussi dans un projet avorté de préface pour *Isabelle* qu'intervient une nouvelle et très importante définition du roman selon Gide :

Le roman, tel que je reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points de vue, soumise à la diversité des personnages qu'elle met en scène ; c'est par essence une œuvre déconcentrée.[17]

On passe là de la thématique à la structure, et puisque la thématique est multipolaire, la structure doit l'être aussi. De cette œuvre « déconcentrée » aux deux centres de la structure en ellipse réclamée dans le début du deuxième cahier du *Journal des Faux-monnayeurs*, il n'y a qu'un pas.

Mais l'on voir déjà que les diverses expérimentations, les « études » comme les nommait Roger Martin du Gard, dessinent les tendances de l'œuvre future, expérimentent, à la façon d'esquisse préparatoires, les

[15] André Gide – Jacques Rivière *Correspondance 1909-1925*, Gallimard, 1998, lettre de Gide du 29 juillet 1911, p. 247.
[16] Dans le projet de préface reproduit dans in RR II, p. 55.
[17] Dans le projet de préface reproduit dans in RRI, p. 992.

questions d'art et de morale qui seront en jeux dans *Les Faux-monnayeurs*.

Les Caves du Vatican, en 1914, ressemble beaucoup au Roman tel qu'il l'entend, mais Gide préfère le nommer « sotie », du nom d'un genre dramatique médiéval un peu oublié. Dans cette sotie, donc, nous rencontrons une certaine complexité narrative, une multiplication des personnages et un certain nombre de thèmes gidiens repris dans *Les Faux-monnayeurs*, ensuite. Lafcadio illustre le thème d'un bâtard transfiguré : ce n'est plus l'enfant contrefait d'Isabelle, mais un jeune homme magnifique, extrêmement séduisant qui va assassiner Amédée Fleurissoire par jeu, par défi, gratuitement, en le jetant d'un wagon. L'insincérité, qui deviendra la fausse-monnaie, est à l'œuvre dans toutes les relations sociales, familiales, mais aussi dans les discours religieux comme anti-religieux des protagonistes. Tout le monde s'y ment allègrement, et chacun ment presque autant aux autres qu'à soi-même.

Mais ce texte est aussi le lieu d'une mise en abyme vertigineuse. Un personnage de romancier quelque peu ridicule y apparait comme dans *Paludes*, sous l'identité de Julius de Baraglioul, auteur de *L'Air des Cimes*. Cet écrivain bien-pensant voit ses certitudes vaciller, projette un roman sur un acte gratuit et en parle avec son demi-frère Lafcadio, qui vient de le commettre. Une autre des particularités que ce texte partage avec *Les Faux-monnayeurs* est que celui que le lecteur ressent comme le personnage principal du récit, le bâtard Lafcadio, celui qui est donc socialement à part, est aussi celui qui est tout au long du texte à l'écart de l'intrigue principale : celle d'une escroquerie sur fond d'enlèvement du Pape.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide ira encore plus loin puisque la pseudo-intrigue principale, donnée par le titre, c'est-à-dire le trafic de fausse-monnaie, nous apparaît bien pâle ; et même, c'est ce trafic qui nous semble être une mise en abyme symbolique par rapport aux trajets des personnages.

Ainsi, après *Les Caves du Vatican*, tout semble prêt pour le roman, et Gide annonce déjà (comme Édouard le fera) : *Le faux monnayeur*, à paraître. Il mettra plus de dix ans à l'écrire, non sans détour… Deux jours après avoir achevé la sotie, il écrit :

Il me semble parfois que je n'ai écrit rien de sérieux jusqu'ici, que je n'ai présenté qu'ironiquement ma pensée et que, si je disparaissais

aujourd'hui, je ne laisserais de moi qu'une image d'après laquelle mon ange même ne pourrait me reconnaître.[…] Peut-être, après tout, cette croyance en l'œuvre d'art et le culte que je lui voue, empêchent-ils cette parfaite sincérité que je voudrais désormais obtenir de moi-même. Qu'ai-je affaire de la limpidité qui n'est qu'une qualité de style ?[18]

C'est peut-être dans la résolution de ce problème que réside l'intérêt pour l'auteur de la *Symphonie pastorale*. Avec cette publication en 1919, Gide semble reculer. Travail d'un entre-deux, *La Symphonie pastorale* est à cheval entre deux époques, entre deux écritures. Cet ouvrage advient après la crise mystique qui lui a fait écrire *Numquid et tu ?*, pendant l'amour solaire qu'il portait à Marc – c'est d'ailleurs entre la rédaction de la première et celle de la deuxième partie de la *Symphonie* qu'il partira en Angleterre avec lui – ; le texte sera achevé deux jours avant que Gide ne découvre que Madeleine a brûlé toutes ses lettres pendant qu'il était en Angleterre. De même qu'à son départ pour l'Angleterre, il disait :

Je quitte la France dans un état d'angoisse inexprimable. Il me semble que je dis adieu à tout mon passé…[19],

ainsi il affirmait de la *Symphonie* :

C'était le dernier de mes projets de jeunesse, derrière quoi je ne voyais plus rien qui m'empêchât de travailler enfin librement.[20]

Ce n'est pas le grand roman attendu, mais encore un récit. Ce journal d'un pasteur qui tombe amoureux de la jeune aveugle Gertrude renvoie plutôt à *La Porte étroite* ou à *L'Immoraliste*, bien que sa structure narrative soit apparemment plus simple : une narration en première personne, n'adoptant qu'un seul point de vue. Sa seule complexité structurelle réside dans la progression temporelle du journal qui, d'abord rétrospectif va progressivement faire coïncider temps de la narration et temps de l'histoire. Ce texte, sur l'insincérité, la fausse-monnaie des sentiments de ce personnage de pasteur résonne comme un avertissement à son lecteur pour le journal d'Édouard qu'il lira plus tard. Les récits en première personne qui précédaient étaient ceux de personnages torturés, parfois errants, mais jamais profondément menteurs. La fausse-monnaie du pasteur, sa terrible mauvaise foi est inédite chez Gide (même Julius de Baraglioul nous apparaît plus sympathique). Ce texte d'une ironie

---

[18] *J* I, 26 juin 1913, p. 746.
[19] *J* I, 18 juin 1918, p. 1070.
[20] Dans le projet de préface reproduit dans in RR II, p. 56.

grinçante nous présente déjà un pasteur aux prises avec l'authenticité, que l'on retrouvera sous les traits du pasteur Bavretel dans *Si le grain ne* meurt – ou Vedel, dont le journal dans *Les Faux-monnayeurs*, fonctionnera comme un rappel ironique. La pastoresse ne finissant pas ses phrases laissera là le champ libre à la jobardise de son époux. Il tient aussi de Gérard Lacaze, en son aveuglement, mais il fallait dans *Isabelle* un lecteur très compétent pour repérer les failles de son récit. *La Symphonie pastorale* est d'abord plus aisé. Quant à Gertrude, victime plus réaliste des querelles des hommes, elle viendrait sceller l'impossible rapprochement des contraires, l'improbable rencontre des héroïnes fantasmées, en étant moins tendue qu'Alissa (comme Gide pensait que l'était Madeleine), moins déchue qu'Isabelle, et sans doute aussi lucide que Laura face à Édouard. Un texte qui a donc un pied structurel dans le passé et un autre, beaucoup plus thématique dans ce qui va devenir *Les Faux-monnayeurs*.

Cependant, le seul examen des récits gidiens n'est sans doute pas suffisant ici. Pour rendre compte de la progression de Gide vers ce roman unique, peut-être faut-il remonter un peu en arrière, jusqu'en en 1913, lorsque, dans une étude publiée en trois livraisons dans *La NRF*, Jacques Rivière appelle de ses vœux le renouvellement du roman : c'est *Le Roman d'aventure*. Gide qui est en train d'achever *Les Caves du Vatican*, réagit épistolairement et exprime son adhésion sans réserve, mais aussi sa crainte de la déception de Rivière à la lecture des *Caves*, peu conforme selon lui au Roman attendu[21], voire son « désarroi » devant des idées qu'il reconnait similaires aux siennes, dans une page de son journal.[22]

Les théories de Rivière sont en effet très proches des aspirations de Gide, et des techniques mises en œuvre dans *Les Faux-monnayeurs*. Ce texte, on le sait, fait date dans la théorie du roman, comme 1913 fait date dans l'histoire du roman lui-même. Il y a bien un tournant générationnel, une page qui se ferme et qui s'ouvre à cette époque, autour de la N.R.F. et au-delà, mais, plus qu'un air du temps, il y a entre ce texte de Rivière et le Roman de Gide une relation quasi organique, une parenté ou une contamination, c'est selon, sans doute un terreau de pensée commun, qui fait de ce texte un précédent dans l'histoire des *Faux-monnayeurs*.

[21] Cf. op. cit. , lettre de Gide du 13 juillet 1913, p. 389.
[22] J I, p. 749.

Jacques Rivière constate d'abord la mort du Symbolisme où, selon lui, l'idée précède la réalisation artistique. Le texte serait alors la mise en œuvre d'une idée – en cela, Édouard représenterait cette partie de Gide qui tire encore en arrière vers le Symbolisme lorsqu'il s'écrie :

Les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes[23]

Jacques Rivière reproche aux œuvres symbolistes de s'adresser plus à l'intellect qu'aux sentiments, quand les hommes de sa génération aspireraient au contact avec le monde. On sent déjà l'écho de ces théories chez Gide, comme une illustration de son lent dépassement du symbolisme. Puis, Rivière se tourne vers les mouvements du passé. L'œuvre romantique est pour lui inaboutie par volonté d'intégration désordonnée. Nous retrouverons une analyse analogue sous la plume de Gide à propos de Balzac dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, le 1er novembre 1922, autour de ses réflexions sur le roman pur. En revanche, poursuit Rivière reprenant Descartes, l'œuvre classique est « parfaite et achevée dans toutes ses parties ». Le roman doit l'être aussi mais, alors que le classicisme prônait un achèvement par la raison, il faut désormais utiliser l'imagination. Le goût de la pureté que Rivière et sa génération partage avec les classiques doit être selon lui appliqué autrement : la volonté d'achèvement de l'œuvre « *s'accompagne du désir d'y trouver les choses bien séparées les unes des autres, bien désemboîtées.* »[24]

Pour expliquer comment il entend cette structuration du roman moderne, il prend les exemples de la peinture et de la musique. *Le Dénombrement de Bethléem* de Breughel (1566), évoqué de manière périphérique pour son titre, vient éclairer de manière singulière ce que Gide fera avec *Les Faux-monnayeurs*. Si l'écriture d'un roman est le motif central, les personnages et le récit de leurs actions, comme dans le tableau sont peu ou prou tous traités à la même hauteur, sans que le récepteur ne puisse vraiment établir de hiérarchie. C'est essentiellement cela qui produit, malgré la clarté du texte, l'aspect foisonnant, touffu du roman.

En musique, c'est à Bach que Rivière se réfère pour illustrer cette pureté. Son but était, dit-il, de « *démêler l'écheveau des sentiments* » pour « *qu'enfin il les vît tous devant lui bien séparés, bien purs, bien*

---

[23] *Les Faux-monnayeurs*, Folio/Gallimard, 1925, p. 187 (deuxième partie, chapitre 3)

[24] Jacques Rivière *Le Roman d'aventure*, Edition des Syrtes, 2000 (désormais abrégé RA), p. 45.

sincères. »[25] Même en tenant compte du probable air du temps de ces thématiques, on ne s'étonne guère du désarroi de Gide devant l'ensemble de ses motifs exposés et proposés ainsi à l'encan. Cette pureté à l'œuvre, cette proximité au monde font du romancier moderne un défricheur :

Il est en face de son œuvre comme, il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il soit allé ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui. [26]

Gide s'en souviendra sans doute quand il refusera, contre l'avis de Roger Martin du Gard, de faire des plans pour son roman.

Les conclusions de Jacques Rivière sont a posteriori encore plus troublantes puisqu'il demande à ce roman moderne de tout absorber de la complexité de l'imagination de l'auteur au fur et à mesure que son monde romanesque se crée, quand Gide voulait tout faire entrer dans son roman. Rivière affirme : *« les personnages y sont absolument distincts de celui qui leur donne la vie*[27] *»*, quand Gide affirme ne pas savoir où le conduisent ses personnages, et met en scène un narrateur qui prétend ignorer certaines de leurs actions ou motivations. Dans cette œuvre, selon Jacques Rivière, « *chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent* »[28] ; Gide dira plutôt : « *un surgissement perpétuel ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant de l'esprit du lecteur* »[29].

Les adéquations terme à terme sont nombreuses, et Rivière, comme Gide, file la métaphore monétaire :

Au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à la fois.[30]

Il s'oppose ici aux conseils non encore advenus de Martin du Gard à Gide, qui lui reprochait pendant la rédaction des *Faux-monnayeurs* de ne pas profiter plus de ses personnages. Mais surtout, ce qui frappe le lecteur dans les dernières pages, c'est la métaphore botanique, l'œuvre comme plante :

L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences est pareille à une plante qui pousse.[31]

---

[25] RA, p. 50.
[26] RA, p. 55.
[27] RA, p. 62.
[28] RA, p. 66.
[29] JFM, p. 83.
[30] RA, p. 68.

On connait la fortune de cette métaphore dans *Les Faux-monnayeurs*. Est-ce à dire que Gide aurait « pris » à Rivière cet élément ? Sans doute pas. La métaphore botanique est présente chez Gide, envahissante même, dès les premiers écrits ; elle a gagné l'espace public naguère avec la querelle du peuplier. Plutôt, pour cet exemple et les autres, faut-il penser au résultat d'années de correspondance et de discussions qui ont sans doute façonnées et infléchies les deux hommes, mais aussi le lent travail inconscient – ou pas – d'un texte critique qui a la fois gêné et enthousiasmé Gide à sa parution.

Sans doute, pour rendre compte de l'évolution de Gide entre *Les Caves du Vatican* et le Roman, faudrait-il analyser aussi la production critique de Gide dans les années 20, extrêmement importante pour *Les Faux-monnayeurs*, et notamment les textes sur Stendhal et Dostoievski. Dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide cite la préface pour *Armance* qu'il rédige au printemps 1921[32]. Cette étude met en évidence deux pôles de l'œuvre de Stendhal : la motivation, notamment sexuelle, de l'écriture ; et le style, en ce qu'il est exploration de la subjectivité de tout récit, par le jeu sur les voix narratives. Ce que Gide découvre chez Stendhal ce sont deux des axes de la recherche romanesque gidienne.

À la fin de cette même si importante année 1921, à la jonction des deux cahiers du *Journal des Faux-monnayeurs*, alors que se met en place la structure des *Faux-monnayeurs*, la conférence sur Dostoievski que Gide donne au Vieux-Colombier ouvre un champ à la narration gidienne. Les réflexions que Gide y mènent – ainsi que dans les textes ultérieurs sur Dostoievski, produits pendant la rédaction des *Faux-monnayeurs* – mériteraient à elles seules une étude. Notons tout de même que Gide y souligne que pour Dostoievski :

Les idées n'existent qu'en fonction de l'individu, [33]

contrairement à Édouard, mais de la même façon que Gide.

Il ajoute aussi, à propos de l'œuvre du maître russe :

La vie intime est ici plus importante que les rapports des hommes entre eux.

Gide admire cette prise en compte de la vie intime mais, dans des œuvres comme *Les Faux-monnayeurs*, il va établir la synthèse entre les rapports

---

[31] RA, p. 67.
[32] JFM, 16 juin 1921, p.42.
[33] *Essais critiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 557.

des hommes entre eux et leur vie intime dans la façon qu'il a de mettre en scène, de ses personnages, les perceptions qui révèlent leur vie intime. Car Gide n'est pas Dostoïevski. Quelle que soit son admiration pour le maître, Gide a déjà produit par *Les Caves* une réécriture distanciée. Par son crime sans châtiment, Lafcadio parodie un Raskolnikov qui rencontrerait le monde bourgeois et s'engluerait dans son tissu social, quand le texte de Dostoïevski présentait la confrontation de personnalités fortes que seule l'intimité guidait. Là où Dostoïevski bouclait son récit sur la rédemption possible du héros, Gide, dans *Les Caves* comme dans *Les Faux-monnayeurs,* fera triompher le désir. Ainsi, Gide se sert de son travail critique et, s'appuyant sur ses illustres devanciers, va forger son esthétique du roman, avec l'écriture des *Faux-monnayeurs*.

C'est de ce faisceau de facteurs sans doute que naît Le Roman gidien. Ayant tour à tour expérimenté plusieurs modes de mises en abyme, différents jeux sur les voix narratives, diverses thématiques partielles, ayant participé aux réflexions théoriques de son temps, l'auteur va pouvoir rassembler sur la même toile, dans le même texte ces éléments épars qu'il va enfin pouvoir nommer Roman.

David H. WALKER

Les Faux-Monnayeurs : éthique et roman d'apprentissage[1]

Au début de sa carrière littéraire, Gide s'agitait, écrivait-il dans son *Journal*, 'dans ce dilemme : être moral, être sincère[2]'. Il s'agit de deux pôles inconciliables, car l'être moral est une création factice plaquée sur l'être authentique et qui empêche la sincérité. Optant pour l'exploration et la libre expression de tous les possibles contenus dans le Moi, Gide part à la recherche de cet être authentique ; et dans ses premiers écrits il dépeint des personnages qui de même récusent les mensonges entretenus par la société et la culture. Par exemple Michel dans *L'Immoraliste* poursuit ce qu'il appelle « un nouvel être » ; tandis que la pasteur dans *la Symphonie pastorale* se fie à la voix de sa conscience, garant, selon lui, de sa sincérité.

Pourtant, les deux personnages courent au désastre, car la sincérité qu'ils prônent s'avère un leurre. Et ce sera là, justement, le point de départ des *Faux-Monnayeurs*. En effet, ce roman propose une analyse en profondeur du fonctionnement de la conscience, pour dévoiler les mécanismes de l'hypocrisie consciente et inconsciente, les écueils de la sincérité, qui avaient mené à la tragédie les protagonistes des récits. Lisons les propos notés dans son *Journal* par Édouard, le romancier dans les *Faux-Monnayeurs* :

> Que cette question de la sincérité est irritante! *Sincérité!* […] je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je

[1] Les numéros de page indiqués dans les textes de ce dossier renvoient à *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, dans André Gide, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, II, éd. Pierre Masson, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

[2] André Gide, *Journal 1887-1925*, éd. Éric Marty, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 151, 11 janvier 1892.

suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. (225)

Vu la mutabilité et la discontinuité du moi, le flottement de l'être, la sincérité est problématique. Sur quoi fonder la sincérité lorsque dans son for intérieur « Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis » ? L'autosuggestion, l'imaginaire, prennent le pas sur l'impulsion dite spontanée.

Ce dilemme, cette aporie, se complique du fait de la division interne qui caractérise la conscience, ainsi que Édouard le précise :

Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois. (225)

Ces remarques ne s'appliquent pas qu'au romancier. C'est toute la condition humaine qui est visée ici. Ainsi Armand Vedel souffre également de cette fissure au cœur de son être :

Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot. Rien à faire à cela... (449)

Gide présente ici une analyse de la conscience qui annonce la phénoménologie du *pour-soi* chez Sartre : la conscience, dans son désir d'être, tente de se saisir afin de se constituer comme une essence fixe, mais elle se voit condamnée à échouer, car, selon cette formule de *L'Être et le néant*, la conscience « est ce qu'elle n'est pas et n'est pas ce qu'elle est[3] » . Il s'ensuit que les êtres humains sont voués à la mauvaise foi, dit Sartre :

La structure essentielle de la sincérité ne diffère pas de celle de la mauvaise foi, puisque l'homme sincère se constitue comme ce qu'il est pour ne l'être pas.

[3] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, éd. Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p. 106.

C'est ce qui explique cette vérité reconnue par tous, qu'on peut devenir de mauvaise foi à force d'être sincère[4] .

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide souligne à sa façon comment la motivation d'un individu peut être dénaturée, dans une page consacrée à ce qu'il appelle « l'esprit faux » :

> C'est celui qui éprouve le besoin de se persuader qu'il a *raison* de commettre tous les actes qu'il a envie de commettre; celui qui met sa raison au service de ses instincts, de ses intérêts, ce qui est pire, ou de son tempérament. […] Le véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, celui qui ment avec sincérité. (538)

Dans le domaine des sentiments, il en résulte qu'une incertitude comparable caractérise la motivation des actes. Lorsque Olivier Molinier accuse Armand Vedel d'adopter une pose cynique, celui-ci riposte :

> Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. (448)

Tout ceci crée des problèmes dans le domaine de l'éthique. Si l'essence du moi est incertaine et insaisissable, alors les actes des gens ne peuvent être rattachés ni à un tempérament, ni à une humeur ni à quoi que ce soit susceptible d'ancrer le comportement dans une motivation quelconque : tout n'est que gestes arbitraires – le faire semblant préside sur tout.

Édouard constate en outre que l'analyse psychologique n'est plus de mise, dans le roman comme ailleurs :

> L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve […] Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire.(225-6)

Ainsi les actions peuvent être dictées par des émotions tout à fait sans fondement autre que fictif. De plus, étant donné que l'émotion qui filtre la perception du réel peut être elle-même un produit de l'imagination, grâce à l'autosuggestion un individu peut en venir à construire un monde

[4] *Ibid.*, p. 100.

imaginaire qui se substitue au monde réel. C'est déjà le sujet des *Caves du Vatican*. Ce thème s'annonce dans *les Faux-Monnayeurs* lorsque Édouard, cherchant à formuler le « sujet profond » de son propre projet de roman dans le roman, déclare : « C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. » (326-7)

De cette façon, Gide développe un ensemble d'idées qui a pour effet de miner, de saper la notion du personnage tel qu'on l'entend dans le roman traditionnel. De plus, Gide jette par-dessus bord un aspect capital du personnage balzacien, celui qui a de la suite dans ses idées et qui obéit à une motivation cohérente et constante allant parfois jusqu'à la monomanie – incarnée dans Le père Goriot ou la cousine Bette par exemple. Tel, du moins, est le propos d' Édouard :

> Inconséquence des caractères. Les personnages qui, d'un bout à l'autre du roman ou du drame, agissent exactement comme on aurait pu le prévoir… On propose à notre admiration cette constance, à quoi je reconnais au contraire qu'ils sont artificiels et construits. […] le plus souvent, cette conséquence de l'être n'est obtenue que par un cramponnement vaniteux et qu'aux dépens du naturel. (423)

Ces principes engendrent dans le roman de Gide une galerie de personnages qui constituent un défi à l'analyse traditionnelle. Par exemple, le vieux La Pérouse a passé sa vie à renoncer aux plaisirs, à se sacrifier pour un bien idéal : « Quand j'étais jeune, je menais une vie très austère; je me félicitais de ma force de caractère chaque fois que je repoussais une sollicitation. » (262) Mais il a récemment compris, avec amertume, que son idéal n'était qu'un leurre, puisque au fond il ne faisait que complaire à son orgueil en choisissant le plus ardu sur son chemin :

> Je ne comprenais pas qu'en croyant me libérer, je devenais de plus en plus esclave de mon orgueil. Chacun de ces triomphes sur moi-même, c'était un tour de clef que je donnais à la porte de mon cachot. […] Dieu m'a roulé. Il m'a fait prendre pour de la vertu mon orgueil. (262)

Vincent Molinier est une étude de cas de l'individu qui, doté d'une conscience morale rigoureuse, se voit dupé par le diable. (C'est ainsi que Gide appelle ce mélange d'instincts et d'intelligence qui produit « l'esprit faux ».) Ce démon, lisons-nous, fournit « des raisons de s'approuver » et réussit par là « à nous bailler pour triomphantes nos défaites. » Autre exemple : Édouard lui-même prend la décision catastrophique de ramener à Paris le petit Boris, toujours malade et vulnérable, alléguant que le

changement de milieu lui fera du bien alors qu'en réalité il est surtout curieux, en tant que romancier, de savoir ce qu'il adviendra de ce déracinement. L'auteur (je veux dire le « Je » qui est *peut-être* Gide) le critique sévèrement.

> […] la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle. Il connaît la pension Azaïs; il sait l'air empesté qu'on y respire, sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion. Il connaît Boris, sa tendresse, sa fragilité. […] À quels sophismes prête-t-il l'oreille? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui. […] Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris? Mentir aux autres, passe encore; mais à soi-même! (337)

À terme tous les personnages s'illusionnent de la même façon, prétextant un principe soi-disant noble qui ne sert au fond qu'à leur procurer une satisfaction qu'ils n'osent s'avouer. L'auteur de conclure :

> … Je ne nie pas qu'il y ait, de par le monde, des actions nobles, généreuses, et même désintéressées; je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir. (338)

Il est difficile de savoir à quel point les personnages peuvent être considérés comme responsables de leurs actions lorsque l'intellect comme les émotions sont sujets à des distorsions aussi tortueuses et contournées. Le roman nous fournit de nombreux exemples de personnages qui tombent dans les pièges de l'hypocrisie et de l'aveuglement plus ou moins volontaire : un des plaisirs que nous procure la lecture du texte c'est de traquer et de dévoiler les mécanismes psychologiques permettant aux personnages de se persuader qu'ils ont raison de commettre les actes qu'ils ont envie de commettre. A la rigueur on pourrait croire que tout cela n'est qu'un jeu, que rien ne tire à conséquence, tant chaque individu ne fait que jouer la comédie pour lui-même comme pour autrui.

Ce serait bien le cas, n'était la mort du petit Boris. Lorsque le jeune homme se suicide devant la classe dans la pension Vedel-Azaïs, cette procession de comédiens et d'hypocrites, cette cavalcade de faux-monnayeurs, bascule brusquement dans la tragédie. Et à ce moment-là le lecteur s'aperçoit que les actions, les plus légères comme les plus

inconsidérées, peuvent être lourdes de conséquences. Et on se demande : comment cela peut-il se faire ?

Or, il y a deux formules qui s'appliquent à cet aboutissement catastrophique et nous aident à comprendre où Gide veut en venir. Le temps me manque pour m'étendre sur ces deux formules, et donc je ne ferai que signaler brièvement la première, avant de passer à la deuxième. La voici, cette première formule : il s'agit d'une idée qui vient à l'esprit de Vincent (et que Gide ressortira pour la mettre en exergue à son récit de *La Séquestrée de Poitiers*) :

> Il suffit, bien souvent, de l'addition d'une quantité de petits faits très simples et très naturels chacun pris à part, pour obtenir un total monstrueux. (200)

Cette notion est à rapprocher de la théorie du « point-limite » esquissé par Armand (387-8).

Deuxièmement, Gide explique son propos, la raison derrière cette composition de son roman, dans une remarque qu'on peut lire dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

> Il n'est pas d'acte, si absurde ou si préjudiciable, qui ne soit le résultat d'un concours de causes, conjonctions et concomitances; et sans doute est-il bien peu de crimes dont la responsabilité ne puisse être partagée, et pour la réussite desquels on ne se soit mis à plusieurs-fût-ce sans le vouloir ou le savoir. Les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil. (552)

Le but du roman, c'est de démontrer, à travers l'engrenage d'une machine infernale, la responsabilité collective à l'égard d'une mort comme celle de Boris. Entre la motivation et l'action de chaque personnage il y a comme une ligne de faille qui traverse le roman, ouvrant la voie au sort de Boris. On se rend compte que le garçon aurait survécu *si seulement* : Si tel ou tel personnage n'avait pas fait telle ou telle chose… « si je n'avais pas forcé ce tiroir, » se dit Bernard, par exemple. Et puis : si Vincent et Laura, croyant à tort l'un et l'autre qu'ils devaient mourir de la tuberculose n'avaient pas eu cette affaire au sanatorium ; si Vincent n'était pas allé voir Passavant, n'avait pas perdu au jeu l'argent qui devait payer l'avortement de Laura ; si Laura, au désespoir, n'avait pas rappelé Édouard à Paris ; si celui-ci et Olivier ne

s'étaient pas manqués à Paris, de sorte qu'Édouard emmène Bernard à Saas-Fée avec Laura ; si seulement Édouard n'avait pas cédé à sa curiosité et ramené Boris à Paris pour y vivre avec son grand-père La Pérouse ; Si M. Profitendieu et M. Molinier avait assumé leurs responsabilités en tant que juges pour mettre fin aux activités louches des jeunes garçons de leur milieu bourgeois ; si La Pérouse n'avait pas eu l'idée de se suicider, et puis, après y avoir renoncé, n'avait pas laissé le pistolet chargé… et ainsi de suite. On pourrait dire que Boris est une sorte de Christ qui meurt pour les carences ou les péchés de ses semblables… Tout cela rend d'autant plus urgente la question de trouver une règle de vie permettant d'éviter les négligences, les bavures et malentendus qui y ont contribué.

C'est Bernard Profitendieu qui illustrera ce thème : il sera, si on veut, le cobaye, le sujet d'une expérience littéraire qui le verra obligé de partir à la recherche de son être. Gide invente un personnage capable d'explorer un problème lequel, fait-il dire à Édouard, a été négligé si on considère l'histoire du genre romanesque :

> Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence même de l'être. (266)

Au début du roman, Bernard vient de découvrir la preuve de l'adultère de sa mère, et il a la révélation qu'il n'est pas le fils de M. Profitendieu. Mais même cette découverte bouleversante ne l'emporte pas sur la perspective ironique qui est spontanément la sienne : l'émotion qu'il éprouve ne l'empêche pas de se considérer comme le héros d'une scène banale de mélodrame. Dès la première ligne du roman on le voit se dire : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor » ; et lorsqu'une goutte de sueur provoquée par la chaleur du jour tombe sur la lettre compromettante, il réfléchit : « Ça joue la larme ». (175)

Il souffrira de ce dédoublement tout au long de son histoire. Dans ces conditions, il semble incapable de prendre sa vie au sérieux. Il le dira même : « Le difficile dans la vie, c'est de prendre au sérieux longtemps de suite la même chose. » (215) Pourtant Gide a choisi de faire de l'histoire de Bernard un roman d'apprentissage, un *Bildungsroman* pour montrer comment, face aux incertitudes et à l'instabilité de l'être, ce jeune homme désinvolte, « être en formation », en vient à se réaliser, à

faire de lui-même « le plus irremplaçable des êtres », pour employer une formule gidienne tirée des *Nourritures terrestres*.

Pour commencer, Bernard a deux atouts. Tout d'abord, il est « entreprenant » : il a de l'initiative, il sait profiter des occasions qui se présentent à lui, parce qu'il y a en lui une énergie, une spontanéité, qui ne cherchent qu'à se manifester. Il prend comme devise « "Si tu ne fais pas cela, qui le fera? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce? ". » (215) Et dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide remarque : « Ces maximes ont ceci de charmant qu'elles sont aussi bien la clef du Paradis que de l'Enfer ». (542) C'est dire que Bernard ne se laissera pas inhiber par une morale simpliste qui juge les actions selon les catégories binaires pré-établies du bien et du mal. Ainsi lorsqu'il vient à l'esprit de Bernard de voler la valise d'Édouard, le narrateur le surveille avec indulgence :

> Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure? Hier déjà tu fouillais un tiroir. Sur quel chemin t'engages-tu? Fais bien attention, mon garçon… Fais bien attention qu'à midi l'employé de la consigne à qui Édouard a eu affaire, va déjeuner, et qu'il est remplacé par un autre. Et n'as-tu pas promis à ton ami de tout oser? (232)

L'autre avantage dont dispose Bernard, c'est le fait d'être illégitime. Il se trouve donc sans attache et libre de cultiver toutes les possibilités de son être, sans contraintes familiales et sociales, échappé au « régime cellulaire » et affranchi du « couvercle des mœurs » qui, selon Édouard, « atrophie » la nature des jeunes. Édouard dira : « L'avenir appartient aux bâtards. — Quelle signification dans ce mot: "*un enfant naturel!*" Seul le bâtard a droit au naturel. » (258)

Bernard se lance donc, intrépide, dans une série d'aventures, comme un croisé à la recherche de ce qu'il appelle « le meilleur emploi de [ses] forces, la mise en œuvre de [ses] vertus ». Parmi tant de jeunes gens qui se fourvoient dans le roman – Sarah, Armand, Georges Molinier, le petit Boris – Bernard sera le modèle d'un jeune qui réussit son apprentissage de la vie.

Mais pour ce faire Bernard doit passer par certaines épreuves, faire des rencontres propres à l'éclairer sur le chemin qu'il doit prendre. Je songe notamment à sa fréquentation de Laura Douviers qui, enceinte d'un enfant dont son mari n'est pas le père, inspire chez Bernard un dévouement qui corrige l'égocentrisme qui l'avait caractérisé d'abord. Auprès de Laura, « tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus

que parade et que jeu » (269) ; il a l'impression, dit-il, d'avoir joué « un affreux personnage » (321) avant de faire sa connaissance. Il déclare : « j'ai déjà beaucoup changé; […] j'ai cessé de chercher par-dessus tout ma liberté. » (321)

En ce moment il croit avoir trouvé sa vraie voie, mais il se trompe. L'émotion qu'il ressent n'est que passagère. La présence de Laura produit chez lui un effet curieux, ainsi qu'il l'explique à son ami Olivier Molinier : « Je ne me sens plus le même qu'avant de l'avoir connue et il y a des pensées que je n'ose plus formuler, des mouvements de mon cœur que je réfrène, parce que j'aurais honte de ne pas être digne d'elle. Oui, vraiment, près d'elle, on est comme forcé de penser noblement. » (300) Mais cette influence n'est pas forcément un bien, le contraignant à taire une partie de sa nature. Surtout, le « dialogue intérieur » , cette « sorte de dédoublement » qui est après tout le garant de la conscience en éveil, semblent avoir cessé pour lui, explique-t-il, « du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi. » (376) Donc, malgré ce que Bernard en dit ici, c'est là un mauvais signe ; s'il se sent, comme il le dit à Laura, « indivisible », il n'est plus authentiquement lui-même. Laura ne s'y méprend pas : « Je ne puis accepter de vous que cette… dévotion, que vous m'offrez. Le reste aura ses exigences, qui devront bien se satisfaire ailleurs. » (325)

Ces mots choquent Bernard, accaparé comme il le croit par un amour tout spirituel à son égard, mais le fait est qu'il doit accepter ce sentiment comme *une* émotion parmi bien d'autres qu'il est apte à éprouver. Sans s'en rendre compte tout de suite, en passant d'un pôle à un autre, il s'est surtout montré capable de ces « inconséquences » qui pour l'auteur sont la marque d'un personnage authentique. Au début de son histoire il était rebelle, anarchique, heureux de pouvoir s'affranchir de l'emprise de la famille bourgeoise ; à présent, affirme-t-il, il croit tourner au conservateur. À plusieurs reprises au cours de son histoire, Bernard se voit obligé de reconnaître la discontinuité de son identité. Bien qu'ayant cru pouvoir se dévouer exclusivement à Laura, il passe la nuit avec Sarah, puis :

> Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, […] gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. Non; c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre — livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre. (401)

L'enjeu pour Bernard, vrai héros de Bildungsroman comme on le voit ici, c'est de savoir comment admettre, sinon réconcilier, toutes les émotions contradictoires – toutes les virtualités, si on veut – qui l'habitent. Gide note à propos de Bernard, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

> Saura-t-il s'élever jusqu'à accepter, assumer les contradictions de sa trop riche nature? jusqu'à chercher, non point à les résoudre, mais à les alimenter, — jusqu'à comprendre que l'ampleur de l'hésitation et la largeur de l'écart font, pour la corde tendue, la puissance du son qu'elle va rendre, et qu'elle ne peut se fixer qu'au point mort.
> Comparaison également avec les deux pôles magnétiques, entre lesquels faire jaillir l'étincelle de vie. (555)

La personnalité riche en potentiel comme l'est celle de Bernard est particulièrement susceptible de réagir aux circonstances où il se trouve, et cela risque de fausser « sa trop riche nature », comme dit Gide.

Comment faire, donc, pour ne pas tomber dans l'erreur, pour éviter que « le sel ne perde sa saveur, » selon cette autre formule d'Édouard ? (266) Eh bien, chose curieuse, Bernard arrive déjà à formuler un crédo au cours de sa conversation capitale avec Laura :

> Je me disais que rien n'est bon pour tous, mais seulement par rapport à certains; que rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel; qu'il n'est méthode ni théorie qui soit applicable indifféremment à chacun; que si, pour agir, il nous faut choisir, du moins nous avons libre choix; que si nous n'avons pas libre choix, la chose est plus simple encore; mais que ceci me devient vrai (non d'une manière absolue sans doute, mais par rapport à moi) qui me permet le meilleur emploi de mes forces, la mise en œuvre de mes vertus. (320)

Or, il est intéressant de constater que cette appréciation du problème moral – tout intellectuelle, notons-le – surgit alors que Bernard est encore loin d'avoir compris la véritable portée de ses émotions, ni d'avoir résolu l'énigme de sa propre nature. Il le dit d'ailleurs, ajoutant : « La route est longue, qui mène de ce que je croyais être à ce que peut-être je suis. » (320) Une chose est de pouvoir disserter élégamment de l'éthique ; une autre est de vivre. Et pour vivre, croit-il, il faut une règle de conduite. Ici Bernard fait allusion à la fausse pièce de dix francs, ce qui rattache son drame au titre du roman, bien sûr :

> Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut… On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est… (324)

Conscient de ce décalage entre l'être et le paraître, Bernard continue à lutter avec sa conscience, sous la forme d'un ange qui lui rend visite tel un des fantômes dans le conte *Un chant de Noël* de Dickens ; mais le combat se solde par un match nul, si je puis m'exprimer ainsi. Et le jeune homme finit par demander conseil à Édouard, qui d'abord s'en défend, en disant « Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même », puis profère le célèbre « Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant. » (436) Quelle belle trouvaille que cette formule.

L'image de la pente évoque d'abord la notion d'une glissade, d'une dégringolade, d'un mouvement vers le bas. Ce serait céder à la tentation. Mais Édouard / Gide prend le contre-pied de cette idée en rappelant que la pente offre un chemin vers le haut. Mais s'agissant d'un roman – d'un auteur – qui prise le dialogue, le dualisme, la nature contradictoire de la personnalité, le motif ouvre sur une réévaluation des valeurs, en fait. « En bas » et « en haut » ne sont pas mutuellement exclusifs ni même forcément incompatibles: peut-être sont-ils complémentaires, en fin de compte. Cette « bassesse » que la morale traditionnelle voudrait écarter comme en-dessous de toute considération… morale pourrait bien contenir en germe de quoi nous élever vers nous-mêmes, ouvrir une voie vers les hauteurs.

Tout cela est assez facile, direz-vous. Et il est vrai qu'un jeu de mots ne fait pas le poids face à la mort d'un enfant, comme ce sera le cas ici. Gide ne perd pas de vue cette perspective plus large qui s'étend au-dela des débats à l'intérieur d'une seul conscience. À ce propos il convient de faire attention à une juxtaposition probante qui concerne la lutte avec l'ange. Dans la chambre qu'il partage avec Bernard, Boris n'arrive pas à dormir car il vient d'apprendre que Bronja va probablement mourir. « Sans toi, Bronja, que deviendrai-je? Qu'est-ce que je vais devenir? » sanglote-t-il. Nous lisons ensuite : « Bernard et l'ange étaient trop occupés pour l'entendre. »

Il y aurait beaucoup à dire sur cet entrecroisement de deux destins à un moment capital. Dans la perspective de la solidarité éthique, personne n'est indemne. Même ceux qui, de bonne foi, cherchent la manière de faire le bien, ne peuvent pas être sûrs de ne pas contribuer au mal.

Pierre MASSON

L'UNIVERS SYMBOLIQUE DES *FAUX-MONNAYEURS*

Si le réel fait problème, ce n'est pas seulement en raison de son insuffisance à rendre possible l'absolu de l'Art, mais aussi, presque à l'opposé, en raison de la difficulté à évaluer son pouvoir sur les comportements humains. Nous avons vu Édouard incapable de prendre en compte la fausse pièce (la réalité le gêne, avoue-t-il à Bernard) et le suicide de Boris qui lui apparaît « comme une indécence ». Ce sont là les deux faits-divers utilisés par Gide pour construire son récit, et justement, Édouard les récuse en tant que tels :

> Et puis je n'aime pas les « faits-divers ». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel… Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu'elle la précède. (RR2, 464)

En faisant parler ainsi Édouard, Gide révèle ce qui justement le fascine dans ces faits-divers, c'est à dire leur caractère d'évidence brute, « non récupérable » dirait Sartre, et par ailleurs pourvu d'une signification cachée. Le réel est ainsi un signe ambivalent, au signifiant apparemment négligeable, mais au signifié obscur et mystérieux. C'est ce qui permet à Gide d'être un réaliste symboliste, héritier à la fois du sens de l'observation des naturalistes, et du pressentiment d'un sens second au-delà des apparences.

Le réel dévalué :

Les deux faits-divers retenus par Gide pour son roman sont apparemment utilisés à rebours du roman traditionnel : l'affaire de fausse-monnaie n'apparaît que dans les marges. C'est d'abord à Saas-Fée, sous la forme de la pièce rachetée par Bernard à un épicier. Cette pièce a manifestement été semée là par Strouvilhou, dont on apprend le récent passage. Refusée par Édouard, elle est emportée par Laura, comme

souvenir. Puis, à Paris, nous voyons les lycéens manipulés par Strouvilhou tenter de placer quelques pièces, avant que la menace d'une arrestation ne leur fasse jeter la totalité « dans les fosses ». L'affaire est donc un échec sans conséquences, affaire anodine par rapport à la véritable escroquerie et au procès qui l'avait suivie. Quant à l'affaire de suicides de lycéens, il faut rappeler qu'elle avait servi à Maurice Barrès, alors député, pour prononcer à la Chambre un discours dénonçant les méfaits de l'école publique. Or, s'il y a une conclusion à laquelle permet d'aboutir la présentation donnée par Gide, c'est bien que le suicide de Boris, imputable à de multiples causes, ne prouve rien.

Par ailleurs, les éléments d'apparence réalistes semés dans le roman apparaissent bien vite comme suspects. Les indications de lieu sont minimalistes, Paris et Saas-Fée sont des noms que n'accompagne aucune description, l'Angleterre d'où apparaissent et où disparaissent tout à tour certains personnages, comme Laura, Édouard et Sarah, ressemble aux coulisses d'un théâtre. Les indications de temps, on l'a vu, sont marquées par des anachronismes, et le cours du récit va simultanément de l'avant, avec les agissements de Bernard, et en arrière, avec l'aventure de Laura qui fait remonter le lecteur de plus en plus dans le passé. Enfin, les quelques indications chiffrées sont soumises à un principe d'inflation : les 5000 francs perdus par Vincent deviennent 50.000 gagnés au jeu. Mais la suite de l'histoire de Vincent ne le montre pas vraiment gagnant au change. Bernard, parti du domicile familial, dispose de 14 sous, qu'il dépense imprudemment ; la chance lui en fait retrouver 10 qui lui permettent de s'emparer de la valise d'Édouard, et du portefeuille qu'elle contient. Mais il ne pourra conquérir ni Laura, ni Édouard. Plus tard, nous voyons Édouard donner 1400 francs à Rachel, et plus tard encore Strouvilhou confier 52 boites de 20 fausses pièces de 10 francs à Ghéridanisol, à charge pour lui de le vendre à ses complices 20 francs la boîte. Cela représente donc pour lui un rapport de 1040 francs, susceptible d'être porté, pour les trafiquants, à 10.400. Mais la crainte de la police fera échouer ces fausses pièces dans les égouts. On voit à l'œuvre un principe d'inflation et de dévaluation qui suggère que si le réel a une valeur, elle échappe à toute mesure, et donc à toute emprise.

Le réel agissant :

Un exemple peut nous mettre en garde : le seul personnage historique présent dans le roman est Alfred Jarry, dont l'apparition au chapitre III 8

est à peu près conforme à celle que Gide avait vue en mars 1897, avec Christian Beck dans le rôle tenu par le petit Bercail. Jarry est clairement présenté comme un personnage outré, tout en lui est factice, du costume à la diction, et son comportement est celui d'un ivrogne. Et pourtant, c'est lui qui joue ici un rôle décisif, puisque, par crainte de son coup de pistolet, on éteint la lumière ; réfugié sous une table, Olivier voit Bernard et Sarah s'embrasser, et lorsqu'il se relève c'est pour se faire traiter de poltron par Dhurmer. Il est alors pris d'une sorte de rage dont il ne va sortir qu'avec l'intervention d'Édouard, dans les bras duquel il se jette. Sans Jarry, Olivier serait resté en compagnie de Passavant. Le coup de pistolet n'a pas été tiré pour rien.

Ce principe de causalité, Lafcadio en avait déjà fait l'expérience, lui qui avait cru qu'un acte commis sans raison pouvait rester sans conséquences. Mais il semble que pour Gide ce principe ait tendu à se généraliser, peut-être à la suite de la rédaction de ses Mémoires où il avait cherché dans son enfance l'explication de son évolution ultérieure. En décembre 1921, alors qu'il vient d'achever *Si le grain ne meurt*, il note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

> Du besoin de remonter toujours plus en arrière pour expliquer n'importe quel événement. Le plus petit geste exige une motivation infinie. (RR2 536)

De fait, si l'on applique ce principe au roman, on découvre un jeu de boule de billard inexorable, qui mène de la sortie de Bernard de sa maison à la mort de Boris, en passant par la nuit passé chez Olivier, le ticket de consigne ramassé à la gare, la lecture du journal d'Édouard, l'expédition à Saas-Fée pour retrouver Boris, le transfert de ce dernier à la pension Vedel, oublié de Bernard attiré par Sarah et finalement livré à ses démons et à la haine des élèves. Bernard étant parti après la découverte des lettres révélant sa bâtardise, lettres cachées sous une pendule qu'il venait de réparer, on peut dire en raccourci que la mort de Boris est due à une pendule qui retardait. La mécanique romanesque est là pour nous rappeler que notre liberté est un leurre, et que nos actes nous engagent plus que l'on ne pense.

Un monde de signes :

Par leur caractère agissant, les éléments du réel s'autonomisent, prennent une signification qui dépasse leur apparence. Le ticket de

consigne d'Édouard et le talisman de Boris, à être rapprochés, révèlent une sorte de fonction de boomerang : si Édouard jette son ticket, c'est sans doute sous l'effet de sa nervosité, mais aussi, inconsciemment, on peut penser qu'au moment de commencer avec Olivier une nouvelle vie, il désire de débarrasser de son passé, où Laura en particulier pèse énormément, et que concrétise son journal enfermé dans sa valise. De même, et plus explicitement, c'est Sophroniska qui demande à Boris de lui remettre son talisman, parce qu'elle croit qu'il s'est enfin délivré de ses obsessions. Mais dans les deux cas, l'objet est ramené à son émetteur, le journal par Bernard, le talisman par Strouvilhou, ce qui prouve dans les deux cas qu'on ne peut pas se débarrasser de son passé. On ne débouche donc pas sur un constat factuel, mais sur un principe d'ordre psychologique. Si le réel a un sens, c'est par rapport aux hommes, et c'est en eux qu'est l'essentiel. On peut donc parler d'une portée symbolique de la réalité, portée d'autant plus grande que les hommes veulent l'ignorer.

Le meilleur exemple est fourni par la fausse pièce d'or. Dans la discussion entre Bernard et Édouard, elle pourrait rappeler à ce dernier qu'il n'y a pas d'art sans artifice, et qu'il faut cette fine couche de dorure à la pièce en cristal pur qu'elle ne soit pas simplement transparente, tout comme le roman pur a besoin du réel superficiel pour prendre consistance. Mais ensuite, dans l'échange entre Bernard et Laura, qui demande pour elle la pièce en souvenir de lui, on a un passage de témoin entre l'un, qui prétend vouloir « rendre un son pur » et n'est qu'un faux-jeton, et l'autre qui s'apprête à jouer l'épouse repentante, et qui ne vaut pas mieux ; une même pièce pour deux faussaires. Et que dire du pistolet de La Pérouse, chargé puis abandonné, dérobé par Ghéridanisol, remis à Boris pour son suicide et finalement replacé chez La Pérouse ? Sinon que le meurtrier se désigne de lui-même, La Pérouse ayant tenu à faire venir Boris auprès de lui, mais se révélant incapable de le prendre en charge.

Progressivement, on glisse vers la possibilité pour l'auteur d'agencer certains éléments réalistes pour composer de véritables tableaux à valeur emblématique. Le premier a une fonction inaugurale, c'est la console qui contient les lettres de l'amant de Marguerite Profitendieu, et qui est surmontée d'une pendule et de deux candélabres de cristal. Ainsi placé, ce meuble semble être un concentré du roman, Paris-Saas-Fée-Paris, avec ses deux parties symétriques encadrant la partie centrale où Boris, sans le

savoir, attend le mécanisme qui va le mettre en route vers la mort. Commentant l'action de la psychanalyste, Édouard note :

> Sophroniska étale au grand jour, démontés, les rouages les plus intimes de son organisme mental, comme un horloger les pièces de la pendule qu'il nettoie. Si, après cela, le petit ne sonne pas à l'heure, c'est à y perdre son latin. (327)

Quant au meuble qui livre son secret « par en haut », il est à l'image du livre qu'il faut savoir interpréter en dépassant ses apparences.

Un autre tableau est composé par le long exposé de Vincent devant Lilian et Passavant, au cours duquel il passe en revue les lois régissant le développement des plantes, la vie des poissons de mer et d'eau douce et enfin celle des poissons des grands fonds. Dans les deux premiers cas, Vincent exprime une conception normative, la nécessité de tailler les bourgeons « les plus éloignés du tronc familial », et la lutte entre poissons d'eau douce et d'eaux salées ; le troisième cas est pour lui un mystère, la découverte des poissons des grands fonds qui voient dans le noir grâce à leur propre lumière. Or en se livrant à Passavant et Lilian, Vincent entre dans ce système de lutte pour la vie, et finit par en être victime, sans avoir compris que, comme Édouard l'apprendra à Bernard, chacun doit se déterminer par rapport à soi-même.

Une construction symbolique :

Ce qui vaut pour la console de Bernard vaut pour l'ensemble du roman. Son organisation spatiale n'a rien à voir avec la géographie humaine ou politique, elle correspond plutôt à une carte du pays de Tendre, où les lieux n'ont de valeur que relativement au reste du puzzle. Pour qu'il soit bien clair qu'on a là une construction artificielle, Gide souligne cette symétrie par le nombre des chapitres, 18/7/18, et par un double jeu de mots : le roman s'ouvre presque et se ferme vraiment avec un personnage quasi invisible, Caloub, dont il est dit qu' « une pension le bouclait au sortir du lycée ». Autrement dit, Caloub est celui qui, par son nom et par sa double évocation, « boucle » le roman, en une clausule purement formelle imputable seulement au bon plaisir de l'auteur. Est-ce un hasard si cette symétrie, lisible aux deux extrémités du roman, se retrouve à sa charnière, grâce au nom de Saas qui est un palindrome ? Saas-Fée, comme l'apprend Édouard à Profitendieu, se trouve « au fond d'une impasse ». On ne peut donc qu'y aller et en revenir, c'est un point

limite et un symbole d'échec à la fois. Bernard qui croit atteindre l'absolu mystique, Boris la pureté physique, Édouard le roman pur, Sophroniska la purification mentale, et même Laura, qui espère encore reconquérir Édouard, tous sont obligés d'en rabattre et de se préparer à retrouver, plus ou moins vite et brutalement, le contact avec la réalité.

Mais la coupure Paris/Saas-Fée/Paris est encore un peu plus complexe : en arrière et au-delà de Paris, il y a l'Angleterre, d'où Édouard revient au début du roman, et où repartent Laura, puis Sarah, dans la troisième partie. En deuxième partie, il y a la Corse où se rendent Olivier et Passavant, et les Açores vers où voguent Vincent et Lilian. Et au-delà de Saas-Fée, il y a la Pologne, d'où vient Sophroniska, et la Russie, pays de la mère de Boris. On devine ainsi le tropisme de chacun au choix de sa destination : Bernard, épris de pureté, et Édouard, chantre du roman pur, vont escalader les pentes neigeuses de l'Hallalin, pendant qu'Olivier et Passavant vont vivre « à poil » sur les plages corses, organisant ainsi la dichotomie gidienne entre le mysticisme et la sensualité. Par rapport à eux, il y a de plus extrémistes : venue des pays du froid, Sophroniska bat Édouard en mysticisme, et Boris pousse cette tendance jusqu'au fanatisme. Pour les sensuels, il y a donc Vincent et Lilian, qui se livrent des « corps à corps ».

Sur cet échiquier, les personnages se définissent également par leur plus ou moins grande capacité à se mouvoir physiquement, et donc à évoluer moralement : il y a les sédentaires, qui ne bougent pas de Paris, comme les Vedel, La Pérouse, Armand, Profitendieu, qui représentent les « crustacés » installés dans leurs certitudes. Il y a ceux qui tournent en rond, comme Sarah et surtout Laura, entre la France et l'Angleterre, faute d'avoir choisi elles-mêmes leur destin. Bernard n'est pas loin de leur ressembler. Ceux qui bougent, mais selon une seule trajectoire qui devient fatale : c'est le cas de Boris, passant de la Russie à la Suisse puis à la France, et de Vincent et Lilian, passant de la France aux Açores puis à la Casamance, chacun d'eux s'enfonçant dans le même sens qui devient obsession ou folie. Et puis il y a Édouard, toujours de passage, jamais vraiment installé, et qui incarne la disponibilité et l'esprit d'ouverture.

Un univers poétique :

Un tel univers, en définitive, est poétique, en ce sens que tout élément descriptif peut et doit être considéré comme un signe double. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide s'était fait cette recommandation :

Il y a lieu d'apporter, dès le premier chapitre, un élément fantastique et surnaturel, qui autorise par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités. Je crois que le mieux serait de faire une description « poétique » du Luxembourg – qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les féeries de Shakespeare. (549)

C'est en fonction de ce parti-pris que Gide peut faire intervenir tout à tour le démon et un ange. Mais aussi, chaque signe est à lire en deux directions, horizontalement, c'est-à-dire en relation avec d'autres signes de même type au sein du roman, et verticalement, vers un symbole qui n'existerait pas en soi, mais tire sa force de ce réseau de relations. Gide dira plus tard que Dieu dépend des hommes. Ce qui, au niveau du roman, signifie que la seule transcendance résulte de la composition de l'œuvre, et qu'il appartient donc au lecteur de la relire afin de relier entre eux les éléments de ce réseau. Quelques petits exemples d'abord :

Bernard partage à deux reprises le lit d'une autre personne. La première fois, c'est celui d'Olivier, dont il ne comprend, ou ne veut comprendre, le désir, et qu'il quitte au petit matin sans le réveiller, ce qui trouble profondément Olivier. La seconde a lieu avec Sarah ; après avoir fait l'amour, il la quitte « sans un nouveau baiser, sans un dernier regard ». Par deux fois, Bernard se montre épris surtout de lui-même, préoccupé de son image, et par contraste, il révèle la nature du rapport équilibré entre Édouard et Olivier : après sa tentative de suicide, Olivier est tiré d'affaire, mais reste couché ; Édouard s'installe alors près de lui et, au lieu de lire, « regarda dormir son ami ». Le lendemain soir, Édouard veut le laisser reposer, mais Olivier le retient :

« Près de toi, je suis trop heureux pour dormir. »
Il ne me laissa le quitter qu'au matin. (413)

Un autre exemple se présente avec le rapprochement de deux scènes de contemplation narcissique. La première est jouée par Lady Griffith, installée devant son miroir devant lequel elle se coiffe tout en déclarant à Vincent qu'elle ne peut aimer qu'un vainqueur :

Elle dit tout cela sans se retourner, tout en continuant d'arranger ses cheveux rebelles ; mais Vincent rencontra son regard dans la glace. (220)

À la belle Lilian correspond, un extrême rencontrant l'autre, Armand qui expose à Olivier la conscience qu'il a de son insuffisance :

> Il s'approcha de la table de toilette, trempa une brosse à cheveux dans l'eau sale de la cuvette et plaqua hideusement ses cheveux sur son front. (387)

Nous avons, ainsi rapprochées, deux exhibitions rendues suspectes par la mise en scène qui les accompagne. Lilian affichant une exigence conquérante est comparable à Armand se complaisant dans le dénigrement de soi-même ; et nous sommes ainsi à chercher leur identité à l'opposé de leur apparence, la cruauté de la première et le cynisme du second n'étant qu'un refus de leur sensibilité première dont ils ont peur d'être victimes.

À plus grande échelle, on pourrait parler de la poétique des chambres dans le roman. En effet, il s'en trouve un nombre considérable, de celle d'Olivier à celle de La Pérouse en passant par celles de Laura, de Sarah, d'Armand, etc. Presque tous les personnages importants sont présentés, un moment donné, dans leur chambre, et sur ce thème répété se décline toute une variété de situations et de caractères. Il y a ainsi les chambres carcérales, comme celle d'Olivier et de Georges, bouclés par leur mère, qui incitent leurs occupants à la ruse, en dérobant les clefs à celle-ci. Les chambres tombeaux, où certains s'enferment volontairement, comme La Pérouse à la pension Vedel, entouré d'un paroissien et deux pistolets, et comme Armand dans sa chambre sans ouverture sur le jour, éclairée seulement par « un réflecteur en zinc tout gondolé » qui rabat une lumière blafarde dans la pièce. Chez les Vedel, dans la chambre de Sarah, où flotte le souvenir de Laura, Armand semble pousser Olivier dans les bras de Sarah ; en troisième partie, c'est Bernard qu'Armand y poussera. Laura, elle, semble n'avoir plus de place dans le jeu : elle n'a plus sa chambre chez ses parents, Vincent lui refuse la porte de la sienne, réfugiée dans une chambre d'hôtel, elle y est débusquée par Bernard ; à Saas-Fée, elle doit chaque nuit échanger sa chambre avec Bernard. Bernard, lui, est justement celui qui s'invite de chambre en chambre, chez Olivier, à l'hôtel grâce à l'argent d'Édouard, à Saas-Fée, à la pension, chez Sarah, chez Édouard, véritable Bernard-l'ermite avant qu'il ne regagne le logis familial. C'est toute une thématique de la clôture et de l'évasion qui se développe de la sorte, et ce n'est sans doute pas par hasard si le poème de Baudelaire qu'Édouard présente comme modèle à Olivier est *Le Balcon*, éloge de la chambre et de l'envol…

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 le 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 preuve[1]. »

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 nombreuses 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 français[2]. (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 *Mithrididate*, *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 verse, 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 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 panoramique[3] ». 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'éparpillerait[4] ». 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 certain 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 Barthes[5], ou ce qu'un autre critique appelle « l'équivalence ontologique » du réel[6], 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 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 gidienne 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 déconcentrée[7].

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 da 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 qui 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 traite[8]. »

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 déplaît 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.

Christine LIGIER

Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur…

« Je n'écris que pour être relu », dit Gide dans la clôture du premier cahier du *Journal des Faux-monnayeurs*. Cette phrase programmatique nous enjoint à considérer le texte que nous lisons comme une invitation, une incitation à mettre en regard les œuvres, puis ce roman et ce journal en particulier, à essayer de cerner les enjeux de leurs publications successives.

En effet, si le *Journal des Faux-monnayeurs* est un document éclairant la genèse des *Faux-monnayeurs*, si Gide nous dit qu'il s'agit d'un ouvrage « pour ceux que les questions de métier intéressent », il convient aussi de le regarder comme une œuvre à part entière, qui fait corps et distance avec *Les Faux-monnayeurs*, pour créer dans cet entre-deux une espace particulier pour son lecteur. Rédigé pendant l'élaboration du roman, donc le précédant dans la chronologie de l'écriture, Gide choisit de le publier *a posteriori*, laissant stratégiquement à ses lecteurs le temps de s'imprégner du roman, avant de lui donner des pistes pour le relire. Tout ceci n'est sans doute pas anodin. C'est dans la peau, dans les yeux de ce lecteur de 1927, qui a déjà lu *Les Faux-monnayeurs*, mais ne connait pas la production ultérieure de l'auteur, que je voudrais me glisser aujourd'hui pour interroger les stratégies gidiennes à l'œuvre dans cet étrange journal.

La première question que pose cette publication est celle du genre du texte. En 1927, Gide n'avait pas encore publié son *Journal*, et n'était donc pas connu comme diariste. Les seuls textes d'un genre similaire possiblement connus du public étaient *Numquid et tu ?* et *Amyntas*. Le premier est le témoin de la crise mystique que Gide a traversé en 1916, le second évoque le thème du voyage et de la sensualité. Lorsque le *Journal des Faux-monnayeurs* parlera de littérature, seront ainsi réunis les thèmes majeurs que l'on retrouvera dans *Les Faux-monnayeurs*. Il reste que la

publication d'un journal est alors une relative nouveauté dans l'œuvre de Gide. Mais il faut aussi se rappeler que Gide innove beaucoup ces années-là, car il publie à peu d'intervalle *Corydon*, un dialogue philosophique, *Si le grain ne meurt*, son autobiographie, et *Les Faux-monnayeurs*, son unique roman. Donc la publication de ce *Journal* marque le moment d'un intense renouvellement générique, en même temps que l'époque d'une importante réflexion sur l'écriture, d'un point de vue personnel et théorique.

Le second point saillant est sans doute le statut de « document » pouvant servir à l'étude de la genèse des *Faux-monnayeurs*, d' « outil » de travail du romancier. Il est vrai que le texte se présente comme tel. Gide, pendant l'élaboration de son roman, note ses réflexions sur ce qu'il est en train d'écrire. Nous pouvons classer les sujets abordés en six catégories : les personnages ; l'intrigue ; les considérations historiques (peu nombreuses, mais ô combien importantes en ce qu'elles déterminent finalement le non-ancrage historique de l'œuvre) ; le narrateur ; la question du roman ; mais aussi la question du lecteur. Nous rencontrons aussi des notations inclassables, morceaux de vie, matériau brut, qui semblent échappés du *Journal* lui-même et que Gide pensait peut-être réutiliser dans son roman. Donc, à première vue, nous sommes en présence d'un document génétique servant à l'histoire littéraire du texte. Qu'en dit Gide dans le *Journal des Faux-monnayeurs* ? Le 13 janvier 1921, il affirme :

> Je ne dois noter ici que les remarques d'ordre général sur l'établissement, la composition et la rédaction de ce roman. Il faut que ce carnet devienne en quelque sorte le cahier d'Édouard.

Remarquons ici les verbes d'obligation : c'est une forme de règle de travail que l'auteur s'impose. D'autre part, le lecteur qui connait le roman a l'impression qu'il s'agit d'une première idée du « Journal d'Édouard », tel qu'il l'a rencontré dans *Les Faux-monnayeurs*. Puis, Gide ajoute :

> Par ailleurs, j'inscris sur les fiches ce qui peut servir : menus matériaux, répliques, fragments de dialogues, et surtout ce qui peut m'aider à dessiner les personnages.[1]

[1] *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, L'Imaginaire, 2016, p. 36-37. Les autres références à cette édition seront indiquées à la suite des citations.

Et le lecteur est surpris. D'abord, le « matériau » brut est souvent présent dans le *Journal des Faux-monnayeurs*. Nous y apprenons par exemple que la pastoresse des *Faux-monnayeurs* qui ne finit pas ses phrases a son origine dans l'épisode de la « grosse dame » rencontrée en wagon.(80) Donc, ces notations ne sont pas seulement sur des « fiches ». De plus, cette phrase montre au lecteur qu'il y a un trou dans cette documentation, puisqu'il ne peut lire les fiches en question. D'où une certaine frustration programmée du lecteur, d'autant plus importante que cet effet n'est pas isolé dans le *Journal des Faux-monnayeurs*. Gide y fait aussi allusion à un cahier gris : « J'ai noté ailleurs (cahier gris) le cas du séducteur […] » (15) ; mais aussi à son *Journal*, non encore publié : « le curieux vagabond de la gare de Tarascon dont je parle dans mon journal » (38).

En résumé, ce que nous dit Gide, c'est que ce que nous lisons dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, c'est un peu le « cahier d'Édouard », donc le cahier d'un écrivain fictif ; mais il signale aussi d'autres documents qu'il ne nous livre pas pour piquer notre curiosité. Il crée donc à la fois un effet de manque et de duplication, qui nous incite à aller chercher dans le journal d'Édouard ce qui nous manque dans celui de Gide – ou l'inverse ! – brouillant ainsi les frontières entre le réel et la fiction.

D'autre part, même si le *Journal des Faux-monnayeurs* est un document, il a été remanié, mis en scène par Gide. Tel qu'il apparait au lecteur, il est constitué de deux cahiers et d'un appendice. Le premier effet de mise en scène, ou le plus évident, réside sans doute dans l'appendice. Gide a choisi les documents qui le composent, puisque nous savons que le dossier des *Faux-monnayeurs*, d'une part, comprenait plus de documents ; que la fin du manuscrit du *Journal des Faux-monnayeurs* ne comprenait pas *ces* documents. Sans entrer dans une critique proprement génétique qui nécessiterait l'étude de manuscrits que je n'ai pas consultés, nous pouvons nous interroger sur l'effet que produit le choix des textes que le lecteur a sous les yeux, et que Gide a choisi de lui montrer.

Tout d'abord, sont présentés deux articles de journaux de 1906 et 1909 que Gide désigne comme des sources possibles de son roman, l'un sur un trafic de fausse-monnaie, l'autre sur le suicide d'un lycéen. Il marque ainsi le réalisme de son œuvre, au moins dans ses sources.

La lettre qui suit accrédite cette volonté de réalisme et ancre le roman dans l'intimité de Gide, même si cette lettre pose problème. Elle ne fait pas partie du dossier génétique du *Journal des Faux-monnayeurs*, d'une part. D'autre part, qui est le mystérieux CH. B. qui signe cette lettre et qui appelle Gide son « cher ami » ? Qui est le « D… » suicidé auquel il fait allusion dans cette lettre ? et dans quelle temporalité se situe ce si trompeur « vendredi soir » sensé dater la lettre ?... Tant de questions jettent un doute sur la véracité de cette missive ; et, au moins, nous indiquent que sa position est plus stratégique que documentaire : un effet de réel, en somme, renvoyant cette fois, non à l'Histoire commune, mais à une Histoire individuelle, les deux se justifiant l'une l'autre.

Les deux autres lettres, d'une lectrice d'abord, avec la réponse de l'auteur ensuite, sont d'une ironie déconcertante. Elles font une place au lecteur du roman, tout en le présentant sous un jour peu flatteur. Nous avons en effet envie de rire de cette lectrice tatillonne qui veut attribuer à Saint-Simon l'écriture de la maladie de La Pérouse. Mais nous sommes nous-mêmes lecteurs et c'est bien de nous qu'il est question : que nous dit Gide alors ? Nous signalant notre propre importance dans la fabrication du roman par sa lecture, il nous enjoint une fois de plus à être perspicaces, mais souligne aussi l'intertextualité inhérente à tout texte littéraire. Plus simplement : la littérature a sa source dans la vie, certes, mais aussi dans la littérature et elles ne sont pas aussi éloignées l'une de l'autre qu'elles en ont l'air, et notre lecture doit aussi être une relecture.

Les deux textes qui ferment cet appendice apparaissent comme des brouillons écartés de la version définitive du roman. Un premier projet renvoie à l'époque où Lafcadio devait être un personnage des *Faux-monnayeurs*. Ce document permet au lecteur de s'intéresser à la fois à l'intertextualité avec *Les Caves du Vatican*, à l'évolution de la figure du bâtard de Lafcadio (voire de Casimir), à Bernard, mais aussi à la construction du personnage d'Édouard. Enfin, « Identification du démon », dialogue théorique sur le diable tel que l'entend Gide, celui qui est sensé agir en sous-main, en acteur caché des *Faux-monnayeurs*, fonctionne pour le lecteur comme une clé, une explicitation seconde de la fausse-monnaie à côté du texte.

Ces choix, opérés par Gide dans l'établissement de la version imprimée du *Journal des Faux-monnayeurs*, montrent des directions pour le relire : son œuvre est motivée par la vie en général et sa vie, son

intimité en particulier ; ses œuvres se lisent les unes les autres et, quel que soit le désir totalisant à l'œuvre dans *Les Faux-monnayeurs*, ce seul roman n'échappe pas à la règle puisque cette intertextualité, ainsi que la multiplication des voix narratives est le seul moyen de parvenir à l'idéal roman-somme, à réussir là où Édouard échoue, à atteindre une sincérité sans cesse mise en péril par le diable, par l'instabilité de tout discours.

Le deuxième effet de structure apparait à l'intérieur même du *Journal des Faux-monnayeurs*. La jointure des deux cahiers marque le moment où le roman se met en place et adopte sa forme définitive. Mais voilà, le premier cahier s'achève en décembre 1921, quand le deuxième commence en août de la même année. Il peut être aisé de justifier un tel décalage : abandon puis reprise d'un cahier ou tout autre motif biographique. En fait, cette bizarrerie chronologique est surtout intéressante parce qu'elle a donné à Gide l'occasion d'intervertir certains paragraphes par rapport au manuscrit de façon à mettre plus efficacement en scène le tournant pris par la rédaction.

La clôture du premier cahier et l'ouverture du second sont à cet égard assez parlantes. Pour la clôture du premier, trois sujets majeurs sont abordés. Le premier, « l'image de la baratte » (45), montre au lecteur le roman en train de prendre, comme une émulsion. Le second signale le début de la rédaction proprement dite, puisqu'il y est question des « trente premières pages » (46), même si elles sont signalées comme insuffisantes. Enfin, c'est dans ces pages que Gide dit prendre conscience du mode de construction du texte à rebours, du « besoin de remonter toujours plus en arrière » (47). Ce premier cahier se ferme sur la proposition devenue célèbre : « Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. Je n'écris que pour être *relu* » (47). Gide a donc concentré dans la fin de ce premier cahier des réflexions concernant la matérialité du travail de l'écrivain.

Dans les premières pages du deuxième cahier, il va poser les bases structurelles et intellectuelles du roman. Il aborde d'abord la question de la structure en ellipse, comportant « deux foyers » : « l'événement, le fait, la donnée extérieure » et « l'effort même du romancier pour faire un livre avec ça », ce qu'il donne comme « le sujet principal » (51) de son œuvre. Puis, il nous offre des réflexions sur la sincérité, la vérité, « l'esprit faux » (54), c'est-à-dire le fond du roman, au travers d'exemples divers qui nous montrent l'insincérité sous différents aspects.

Enfin, il opère une sorte de liquidation, de solde de tout compte des influences littéraires : de l'école symboliste d'abord à cause du « peu de curiosité qu'elle marqua devant la vie » (61) ; mais aussi de ce qu'il nomme « l'ornière réaliste », dont il prétend sortir à l'aide du « ton de l'épopée » (61).

Dans ce deuxième cahier, par rapport à la clôture du premier, on a pris de la hauteur, on a l'impression que l'auteur maîtrise sa matière. D'un cahier à l'autre, le lecteur est passé de la façon dont s'écrit le roman à la façon dont il va être présenté au lecteur, des réflexions sur le travail aux réflexions sur le produit fini. Mais il s'agit bien d'un effet, d'une mise en scène qui fabrique une image de l'écrivain en train d'écrire. Car c'est bien d'écrivain qu'il s'agit autant dans *Les Faux-monnayeurs* que dans le *Journal des Faux-monnayeurs*. L'importance de cette thématique n'est plus à démontrer, mais qui est cet écrivain ? Est-ce le même dans les deux œuvres ? Qui sont les écrivains qui parlent, en somme, dans le *Journal des Faux-monnayeurs et Les Faux-monnayeurs* ? Dès la première page du *Journal des Faux-monnayeurs*, c'est une première personne de romancier qui se met en scène :

> 17 juin 1919. J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman.

Nous remarquons alors que « je » est le premier mot du texte, « roman » clôt la phrase, et Lafcadio est cité, personnage que l'on connait depuis *Les Caves du Vatican*. Mais surtout, cette première personne qui hésite le fait « depuis deux jours » : le lecteur arrive ici, non pas au début de l'élaboration du roman, mais dans une réflexion en cours. Il a donc l'impression qu'une fois encore, il lui manque quelque chose, comme dans le début *in medias res* d'un roman, et qu'il a besoin d'une session de rattrapage. De plus, la première question posée est celle du narrateur du texte, c'est-à-dire la question qui est la nôtre : qui parle ? Le lecteur sait que Lafcadio sera remplacé par Bernard et qu'il n'y aura pas de narrateur-personnage dans *Les Faux-monnayeurs*. Et quel est celui qui s'exprime dans le *Journal des Faux-monnayeurs* ? Ainsi, lors de cette entrée en matière, plus romanesque que documentaire, le lecteur est moins en face d'une révélation des coulisses de la création que confronté à une sorte de super-mise en abyme, vertigineuse, du personnage de l'écrivain ou de l'auteur. Sans oublier le soupçon de mauvaise foi qui vient hanter le lecteur qui se souvient de l'assertion mensongère de Bernard proposant à Édouard d'accompagner Boris à la pension Vedel :

« J'y pense depuis deux jours. »[2]

Car si on a l'habitude de considérer qu'il y a deux écrivains qui se font face dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide et Édouard, le *Journal des Faux-monnayeurs* brouille la donne, car trois instances y sont désormais en concurrence. La première personne qui s'exprime dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, l'écrivain, est une sorte de cadre énonciatif qui contient un « auteur »[3] qui s'exprime aussi dans *Les Faux-monnayeurs*, parfois en parlant à la première personne. Est-ce tout à fait la même instance ? Cet auteur-narrateur des *Faux-monnayeurs* est lui-même cadre pour le personnage du romancier qu'est Édouard.

Première étape, donc : le « JE »-cadre du *Journal des Faux-monnayeurs*. Gide le dissocie du romancier. En effet, à la page 51, nous lisons :

D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela.

Ce romancier est un personnage, une troisième personne, qui n'est pas ici sur le même plan que la première personne qui parle. J'en veux pour preuve les variantes que David Walker signale dans la notice du *Journal des Faux-monnayeurs* qu'il a rédigée pour la Pléiade[4]. Par deux fois au moins, Gide a, sur le manuscrit, biffé le mot « romancier » et l'a remplacé par la première personne. Le 30 juillet 1919 :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes que le romancier je puis rendre service au lecteur, mais bien en le forçant à réfléchir lui-même.

Et, le 29 mars 1925 :

J'estime que ce n'est pas au romancier à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux ; j'en veux d'autres. (28 et 96)

Chaque fois, il est question du lecteur, et Gide a soin de différencier « je » et le « romancier ». En effet, la première personne du *Journal des Faux-monnayeurs*, c'est celle qui cherche, qui refuse les plans, qui ne veut pas profiter de l'élan acquis et repartir à neuf, qui voudrait que

---

[2] FM, p. 213.
[3] « L'auteur imprévoyant » qui apparait au chapitre 7 de la deuxième partie des *Faux-monnayeurs*, p. 215.
[4] RR II*, «* Notice du *Journal des Faux-monnayeurs », p. 1249.*

« chaque nouveau chapitre pose un nouveau problème ». Le romancier, c'est celui qui a trouvé, dont c'est le métier, qui apporte des solutions au lecteur, bref qui a échoué dans le projet de Gide : c'est Édouard. Ce personnage, s'il est un double de Gide par le journal d'écrivain que *Les Faux-monnayeurs* nous propose, est un double décalé. C'est le romancier qui ne parviendra pas au bout de son projet (même Laura s'en rend compte dans le roman[5] !) quand Gide, par la projection hors de lui-même de ce personnage, va parvenir à écrire *Les Faux-monnayeurs*, illustrant ce qu'il appelait la rétroaction du sujet sur lui-même.

Mais le jeu de miroir ne s'arrête pas là, car le *Journal des Faux-monnayeurs* glisse entre Gide et Édouard une troisième instance, l'auteur-narrateur des *Faux-monnayeurs*. En principe, un narrateur raconte, mais aussi délègue la parole aux personnages de diverses manières. Parfois, il intervient aussi directement. Parmi ces interventions, certaines, utilisées par Gide, sont assez couramment employées dans la littérature :

La modalisation sert à juger un personnage sans vraiment impliquer la première personne : « Ce qui n'était pas vrai[6]. » (pour juger une phrase prononcée par Bernard) ; « Bernard était beaucoup trop spontané, trop naturel, trop pur[…][7] ». « Vincent avait cette naïveté de craindre la jalousie de Robert[8]. »

Parfois, l'auteur-narrateur avoue son ignorance : « Je ne sais trop où il dîna[9] », ce qui ne fait pas vraiment de lui l'inventeur des personnages, comme on aurait pu s'y attendre.

L'auteur intervient aussi à l'aide de la première personne et parfois au présent de l'écriture : « Lilian m'agace un peu quand elle fait ainsi l'enfant[10] » ce qui place cette première personne sur le même plan narratif que les personnages.

---

[5] Cf. FM, II, 3, p. 186.
[6] FM, p. 213.
[7] FM, p. 171.
[8] FM, p. 59.
[9] FM, p. 32.
[10] FM, p. 58.

Il peut employer la première personne du pluriel, convoquant le lecteur : « Laissons Mme Profitendieu[11]. » « Encore qu'il marche vite, suivons-le[12]. »

Ou bien le narrateur s'adresse aux personnages. A Bernard, par exemple : « Bernard, Bernard, quelle pensée t'effleure ? [13] »

Il peut enfin dialoguer avec le lecteur directement, faisant ainsi une pause dans le récit :

> À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer pour l'édification du lecteur[14].

Suivent les cinq étapes (numérotées !) de l'évolution de Vincent, où le narrateur pose des questions quelque peu rhétoriques au lecteur, dans une parodie de discours pédagogique. Ce passage fait d'ailleurs écho à une entrée du *Journal des Faux-monnayeurs* qui concerne aussi Vincent, où le même sujet est traité, avec les cinq mêmes stades, mais de façon beaucoup plus laconique, à l'aide de phrases nominales, pour la propre édification de l'écrivain ! Donc, Gide ne verse pas seulement le *Journal des Faux-monnayeurs* dans le Journal d'Édouard, mais aussi dans *Les Faux-monnayeurs*, par la voix de ce narrateur-auteur qui s'exprime si souvent.

Le moment crucial de ces interventions est sans doute le chapitre 7 de la deuxième partie, dans lequel, selon le titre même qui figure dans la table des matières : « l'auteur juge ses personnages ». Une (ou un…) de mes élèves a assez joliment dit que ce chapitre ressemblait à une page du *Journal des Faux-monnayeurs* égarée dans le roman. La formule est séduisante en ce qu'elle interroge l'origine de la parole dans chacune des œuvres, mais aussi parce que ce chapitre semble en effet doubler certaines remarques du *Journal des Faux-monnayeurs.* En tout cas, c'est sans doute cette figure de l'auteur, ni Gide ni le romancier Édouard, mais un entre-deux, qui est clairement mis en scène dans ce chapitre. Voici le début du chapitre :

---

[11] FM, p. 31.
[12] FM, p. 43.
[13] FM, p. 86.
[14] FM, p. 142.

Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.[15]

Dans ce premier paragraphe énigmatique et lyrique, l'auteur est présenté en troisième personne comme un personnage, comparé à un voyageur, le roman étant le voyage, et la métaphore de la colline figurant les trois parties du roman : la montée de la première partie, ou éparpillement pour la conquête de sa liberté par chacun, la pause de la seconde dans les sommets neigeux et piégeux de Saas-Fée, et la marche déclinante de la troisième, mouvement de retour de ceux qui ne se sont pas perdus.

Qui donc est cet auteur imprévoyant ? C'est la suite de ce paragraphe, le reste du chapitre écrit tout entier à la première personne qui offre des éléments de réponse (ou des questions supplémentaires, comme souvent chez Gide !).

C'est d'abord ce changement de personne qui nous interpelle. L'auteur était désigné à la troisième personne dans le premier paragraphe : s'agissait-il d'Édouard ? Certainement pas. S'agissait-il pour autant de l'auteur des *Faux-monnayeurs* ? Et surtout, celui qui est ici désigné comme « le voyageur » et « l'auteur imprévoyant » est-il celui qui va s'exprimer en première personne dans la suite du chapitre ? Ce premier paragraphe a l'apparence, pour le lecteur, d'une introduction préparant à une délégation de la parole. Le narrateur – quel qu'il soit – indique par l'introduction de ce nouveau personnage, un changement de niveau énonciatif, en présentant celui qui va prendre la parole. Même si aucun signe typographique ne signale que la troisième personne de l'auteur imprévoyant est bien celle qui devient première dans la suite du chapitre, le lecteur est amené à le penser par la relation de contiguïté sémantique entre le premier et le second paragraphe. Si cet auteur « se demande avec inquiétude où va le mener son récit » , c'est la première personne, « je » qui

crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ?

[15] FM, p. 215 pour cette citation et les suivantes.

Un personnage-auteur des *Faux-monnayeurs* s'exprime ici ; ce n'est pas Édouard désigné à la troisième personne. Et la différence n'est pas seulement grammaticale. Alors qu'Édouard force le destin de Boris, pour « expérimenter », l'auteur ici ne peut modifier le personnage d'Édouard, le laissant agir « selon sa loi ».

Mais ce n'est pas tout à fait Gide non plus. Cet auteur s'avère tout d'abord excessivement pédagogique, ce qui nous le montre très différent de ce que désirait Gide dans le *Journal des Faux-monnayeurs :*

> Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages pour les examiner à loisir.

Cette annonce est un peu trop directive vis-à-vis du lecteur. D'autant qu'elle s'accompagne de cette réflexion :

> Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours,

qui répète ce qui a été annoncé à l'aide de la métaphore de la montagne dans le premier paragraphe de la page précédente. Cette insistance ne semble pas correspondre à l'idée du lecteur actif tel que Gide l'envisageait dans le *Journal des Faux-monnayeurs*.

D'autre part, cet auteur fabrique des échos de ce qui paraîtra plus tard, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*. Il clôt le chapitre sur cet étrange paragraphe :

> 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 ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux.[16]

Quand, dans le *Journal des Faux-monnayeurs,* il reparle de La Pérouse, ce n'est pas pour se plaindre du fait que son caractère ne soit pas bien trempé mais de ce qu'il est trop proche d'un modèle réel.

> Les meilleures parties de mon livre sont celles d'invention pure. Si j'ai raté le portrait du vieux Lapérouse, ce fut pour l'avoir trop rapproché de la réalité ; je n'ai pas su, pas pu perdre de vue mon modèle. […] Le difficile c'est d'inventer, là où le souvenir vous retient. (75-56)

[16] FM, p. 217-218.

On voit là que les préoccupations du locuteur du *Journal des Faux-monnayeurs* ne sont pas celles de celui de la fin de la seconde partie des *Faux-monnayeurs*.

D'autres échos apparaissent plus facétieux : l'auteur s'auto-cite en faisant allusion à un carnet :

> Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment.[17]

Suit entre guillemets une réflexion sur le personnage de Bernard qui aurait pu se trouver dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, mais difficilement dans celui d'Édouard, tant le personnage du romancier est à ce moment de l'histoire déconcerté par le personnage de son secrétaire. Cette référence à un carnet d'auteur renvoie pourtant à la fois à Édouard (qui parle de son carnet, distinct du journal au chapitre 8 de la première partie[18] lors de sa première apparition dans le roman) et à l'écrivain du *Journal des Faux-monnayeurs* qui fait aussi référence à un carnet mystérieux, distinct du *Journal.* Au moins ces trois personnages d'auteurs partagent-ils cela.

Mais les échos ne sont pas seulement entre le roman et son journal. L'auteur, dans le même passage de ce chapitre, juge le personnage de Bernard :

> Bernard est assurément beaucoup trop jeune encore pour prendre la direction d'une intrigue.[19]

Qui a déjà dit cela dans *Les Faux-monnayeurs* ? Bernard lui-même, au début du chapitre 14 de la première partie, alors qu'il vient d'achever la lecture du Journal d'Édouard et de la lettre de Laura et qu'il se demande comment aller l'aborder :

> Pour m'introduire dans une intrigue aussi corsée, je suis décidément un peu jeune.[20]

Il va bien sûr, ensuite, passer outre… quand l'auteur-narrateur persiste jusque dans la seconde partie à le considérer trop jeune alors que, force est de le constater : Bernard a bien, dans cette première partie – et

[17] FM, p. 216.
[18] FM, p. 78.
[19] FM, p. 216.
[20] FM, p. 128.

peut-être même bien au-delà – pris la direction de l'intrigue, au point d'influencer par ses jugements l'auteur-narrateur lui-même. Cette contamination sera sensible dans le chapitre 9 de la troisième partie du roman quand, après sa nuit avec Sarah, Bernard s'échappe au discours indirect libre :

> Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi ? Je ne sais pas. Il ne sait lui-même. Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. Non, c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, n'est-ce pas, va reprendre.[21]

La scène de réveil qui précède juste ce passage nous renvoie à la fin des *Caves du Vatican*, quand Lafcadio, penché au-dessus du corps endormi de Geneviève, contemple la ville qui s'éveille et l'appelle. Premier écho sans doute, qui rappelle l'origine du personnage de Bernard. Mais aussi, dans l'évolution de ces quelques phrases, la contamination du narrateur par Bernard est sensible. Si le narrateur se pose d'abord à lui-même les questions, les marques d'oralité sensibles ensuite dans la dernière phrase : « Non », « n'est-ce pas », ne peuvent être clairement attribuées ni à l'auteur ni au personnage, et Bernard se présente alors comme un autre double de l'auteur, peut-être plus crédible encore qu'Édouard. C'est ce que semble nous dire le narrateur de ce chapitre 7, encore, lorsqu'il se soulève d'une très bien-pensante indignation contre Édouard :

> Ce qui ne me plait pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris ? Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même ! Le torrent qui noie un enfant prétend-il lui porter à boire ?... Je ne nie pas qu'il y ait, de par le monde, des actions désintéressées ; je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir.[22]

Le diable et Boris, présents dans le même passage, nous ramènent aux suicides, programmé de La Pérouse en fin de première partie, advenu de Boris en fin de la troisième, mais aussi aux deux conversations avec La Pérouse qui ferment la première partie et le roman : l'accord parfait continu souhaité par La Pérouse, et sa conviction de la victoire du diable en fin de roman. La Pérouse est celui qui clôt les trois parties du texte,

[21] FM, p. 296.
[22] FM, p. 216.

comme c'est lui (sous la forme de Marc de La Nux) qui supporte certains des énoncés majeurs de *Si le grain ne meurt*. Ce personnage résolument inadapté, qui passera comme tous les autres personnages à côté de l'enfant Boris, qui ne saura pas interpréter son monde intime, est celui qui fera la leçon à Édouard, comme il l'avait faite à Gide dans son autobiographie. Mais Édouard, contrairement à Gide, ne l'entendra pas, ne voulant voir dans le « désespoir mystique » du vieillard qu'« une indirecte expression de sa douleur » à la suite de la mort de son petit-fils. Quand La Pérouse voit le monde sans voir l'intime, Édouard voit l'intime mais le monde lui reste opaque, parce qu'il se ment à lui-même, d'après l'auteur.

Alors, cet auteur imprévoyant, est-il lui-même un autre personnage ? un double de ses propres personnages ? Il semble en tout cas n'avoir pas plus ou pas moins de réalité qu'eux et, en tant que voix narrative, être soumis aux mêmes restrictions que tout personnage, ce qui brouille étrangement l'idée d'un narrateur-créateur tout-puissant, qui détiendrait la vérité et les clés de sa narration. De cette manière, il réalise le programme de Gide dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

> Il sied […] de laisser le lecteur prendre barre sur moi – de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu. (72)

Cet auteur-narrateur des *Faux-monnayeurs* est bien celui qui donne au lecteur la sensation délicieuse d'être plus intelligent que lui, qui nous donne envie aussi de mettre en relation, de rétablir, de chercher en somme un au-delà du texte, en oubliant parfois que, derrière ce personnage d'auteur s'en cache un autre, plus inquiétant et plus réel, qui joue avec nous avec la plus grande habileté et que Roger Martin du Gard a magnifiquement portraituré dans une lettre qu'il voulait critique :

> Quel démon critique vous retient toujours, à califourchon sur les vannes de l'écluse, et qui s'amuse à doser avec une science espiègle les échappements de l'eau ?[23]

[23] Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard 1913-1934, NRF Gallimard, 1968, lettre du 17 juillet 1921, p. 168.

Gide réussit à créer le vertige, dans la structure même de cet étrange roman, lorsqu'il superpose les temps et les voix : le lecteur observe le narrateur décrire Bernard lisant le journal d'Édouard. Trois points de vue, trois temporalités différentes, auxquels sans doute s'ajoutent le point de vue et la temporalité de l'écrivain Gide, que nous surprenons ici dans la position acrobatique que lui prêtait Martin du Gard. Sans compter que Gide prend soin de brouiller les pistes, une fois encore, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, dans ce très important début de second cahier :

> Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois tout entier versé dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur(52).

Il n'a pas vraiment fait cela, mais a ménagé dans son roman trois instances narratives visibles : un narrateur omniscient (qui ne l'est pas toujours), des intériorités de personnages à l'aide d'une focalisation interne fréquente, montrant différentes facettes de mêmes épisodes (on connait cette spécificité de l'histoire de Laura, racontée par divers personnages avant même qu'elle n'apparaisse elle-même) ; et une narration en première personne assumée par Édouard en son journal. Nous avons vu que l'imperfection de la narration, la relativité de tous points de vue est mise en avant toujours, y compris dans ce personnage d'auteur, ou de narrateur, parfois omniscient, parfois ignorant au point de sembler très peu fiable au lecteur, ainsi que le souhaitait Gide. Ce qui apparait parfois comme la mauvaise foi même du narrateur, loin d'être une maladresse, me semble un moyen de le présenter aussi comme un personnage. Pour venir renforcer cela, le journal d'Édouard, à maints égards, s'attarde à entretenir le mystère de sa parenté avec « l'auteur » : double ressemblant parfois, double inversé souvent, effets d'échos entre le romancier du roman et celui de son Journal, ces dispositifs créent un bouclage du récit de l'écriture à l'écriture elle-même, comme seule garante d'une réalité qui, on le sait, était beaucoup plus irréelle pour Gide que la littérature.

Gide, l'insaisissable Protée, n'invente alors pas seulement un « nouveau » roman protéiforme, structuré par les points de vue kaléidoscopiques de personnages multiples ; il dresse aussi un portrait pluriel de l'écrivain par la démultiplication des personnages le représentant de Bercail, à Passavant en passant par Strouvilhou, Armand et même Bernard… ; il met enfin en cause l'origine-même de la parole narratrice, invente une nouvelle figure de l'auteur par la démultiplication

des instances tenant ce rôle, d'Édouard à l'auteur-première personne des *Faux-monnayeurs*, mais aussi à l'écrivain du *Journal*.

Suzanne JONCHERAY

L'image des *Faux-Monnayeurs* dans les manuels scolaires de 1960 à nos jours

Les manuels scolaires constituent un genre littéraire à la fois singulier et multiforme. Les manuels sont rédigés par des spécialistes de la langue et de la littérature française, et ils sont destinés à un double public aux attentes incertaines et diversifiées: les professeurs et les élèves des lycées.

Soumis aux contraintes éditoriales imposées par leur fonction de formation et d'information, au gré des Instructions officielles de l'Éducation Nationale, et de l'Histoire littéraire conçue par les rédacteurs, -compte tenu de leurs partis pris et de l'avancée des recherches universitaires-, en un peu plus de 50 ans les manuels scolaires ont beaucoup évolué et l'image du roman d'André Gide dans les manuels s'en est trouvée, au fil du temps, considérablement transformée. Au moment où cette œuvre est inscrite pour la première fois dans son intégralité au programme des classes de terminale littéraire, un bref retour en arrière permet d'apprécier l'image du roman *Les Faux-Monnayeurs*, telle qu'elle s'est imposée, se modifie et s'intègre dans les manuels scolaires d'hier et d'aujourd'hui, consacrés au XXè siècle[1].

Deux éditeurs ouvrent la série des manuels de français réservés à la connaissance et à l'étude de la première partie du XXè siècle: Hachette en 1961 et Bordas en 1965. La place accordée au roman de Gide, la manière dont il est présenté et inclus dans le déroulé de l'histoire de la littérature française selon la fonction qui lui est attribuée à cette époque, ainsi que les opportunités comme les réticences dont il fait l'objet, constituent une image de référence intéressante sur le sujet.

---

[1]Pour plus de détails sur ce type d'ouvrage, se reporter à : S.Joncheray, *L'image du Nouveau Roman dans les manuels scolaires*, thèse de Doctorat es Lettres, sous la direction de N.Bilous, Université de Nice-Sophia Antipolis, Mars 1999.

Castex et Surer, rédacteurs du *XXè SIECLE* de Hachette[2], placent André Gide dans la deuxième partie du manuel intitulée : *D'une guerre à l'autre.* L'auteur y est traité comme un personnage littéraire de premier plan aux côtés de Marcel Proust, dans le chapitre intitulé *Enquêtes psychologiques*. Il occupe plusieurs pages quand une seule suffit à évoquer trois écrivains retenus aussi dans cette rubrique : Chardonne, Lacretelle et Arland.

Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord le roman est précédé de la biographie de l'auteur, et d'un aperçu de son œuvre dans laquelle il s'insère harmonieusement. Ce qui relève de la tradition dans ce type d'ouvrage qui souhaite donner un panorama des grandes œuvres et des grands auteurs de la littérature française. Le roman *Les Faux-Monnayeurs* y est présenté comme une œuvre *aux aspects multiples où sont réunis les éléments contradictoires de l'expérience gidienne* telles qu'elles sont définies dans sa biographie : *contraintes de l'adolescence, jeunesse impatiente,* et *maturité inquiète*. Tout est cohérent jusqu'au résumé, censé donner une idée de l'intrigue et de ses personnages, en l'absence de morceaux choisis.

En effet, le résumé est une problématique importante en ce qui concerne le roman de Gide. Car, toujours réducteur dans son principe, le résumé, dont la place est formatée quelle que soit la longueur du texte, s'attache au seul récit qui concerne Bernard Profitendieu. Son histoire commence donc par son départ, et se termine par son retour au foyer familial, *après de nombreux épisodes secondaires*. Ce personnage adolescent finalement jugé décevant par l'auteur-narrateur du roman, premier lecteur de son œuvre, disparaitra plus tard des résumés, au profit d'Édouard, considéré alors comme le personnage central du roman.

Ce manuel d'histoire littéraire rend hommage à l'auteur pour la sincérité de ses interrogations, pour la hardiesse et la profondeur de ses analyses qui ont permis de renouveler l'intérêt du *roman psychologique*, genre dans lequel il est classé; enfin parce que ce livre dénonce l'hypocrisie sous toutes ses formes, à savoir la fausse monnaie des attitudes et des sentiments chez les hommes les plus respectés. Les enseignements remarquables donnés à retenir portent sur la *ferveur humaine* et la *rigueur formelle* sauf à évoquer l'usage quelque peu excessif de l'imparfait du subjonctif!

---

[2] P.Castex & P.Surer, *Manuel des études littéraires françaises, tome 6, XXème siècle*, Librairie Hachette, 1961.

Plus développé, le manuel du *XXè siècle* proposé par Lagarde et Michard[3] a dominé les études littéraires pendant plusieurs décennies. Le roman *Les Faux-Monnayeurs* n'entre pas dans la nomenclature attendue, la partie *Le roman entre deux guerres* étant réservée aux seuls titres qui ont placé la guerre au cœur de leurs fictions. En revanche *André Gide* fait le titre d'un chapitre qui lui est consacré, comme Péguy, Claudel, Proust et Valéry. Cette formule indique l'importance attribuée à ces auteurs qui bénéficient chacun d'une quarantaine de pages. Elle va chercher la cohérence d'un œuvre composite inclassable. En effet, la taxinomie est l'une des problématiques des manuels destinés à un jeune public appelé à mémoriser. L'auteur comme personnage de l'histoire littéraire confirme son inscription au panthéon des Belles Lettres. Il fait partie des indispensables de la culture humaniste que le manuel souhaite promouvoir.

Le discours introductif au roman commence par signaler que cet unique roman de Gide *présente tous les éléments constitutifs du roman traditionnel depuis Balzac*. Ce qui justifie tout d'abord sa présence. La première page du roman est présentée par exemple comme une *réussite* exemplaire. Mais ses caractéristiques soulignent son originalité. Elles se résument en quatre points. C'est un *roman gidien : carrefour, rendez-vous des problèmes, appel à l'imaginaire, à la sensibilité*, *prédominance de son caractère intellectuel.* Avec quelques particularités cependant: c'est un *roman pur* débarrassé du réalisme mais non du réel, et *un roman sans limites* dont les innovations évoquent l'influence du roman américain. À ces raisons s'ajoute un dernier point présenté comme un paradoxe*: le roman d'un roman* en train de s'écrire qui cherche à détruire par différents moyens le genre même auquel il appartient. Il en résulte pour le lecteur *un plaisir très particulier qui mêle à la satisfaction de l'intelligence, l'irritation de se sentir entraîné dans un jeu subtil contre la crédibilité banale*. Le lecteur doit donc s'attendre à être dérangé dans ses habitudes de lecture. Ce que souhaitait Gide. Si bien que *l'œuvre aboutit à rendre secondaires la nature et la présence* des éléments constitutifs du roman traditionnel au profit *de la surprise causée par un roman qui tend à bouleverser la conception et même à nier finalement la possibilité du genre*.

[3] *XXè siècle, collection Lagarde & Michard*, Bordas, 1965.

La conclusion se veut toutefois rassurante pour le lecteur traditionnel. Elle banalise l'image du roman de Gide en affirmant que le seul intérêt du roman réside finalement dans une *innovation technique capitale sur la voie de l'éternel « nouveau roman »*. L'expression entre guillemets fait allusion à la polémique de l'époque autour du mouvement qui porte ce nom, et renvoie à l'éternelle querelle des anciens et des modernes bien connue des élèves nourris de classicisme. Au regard de cette construction de l'histoire littéraire, *Les Faux-Monnayeurs* semble pouvoir entrer dans une certaine normalité.

Les morceaux choisis séparés par des résumés fractionnés destinés à les présenter, abordent la question morale de *tous les faussaires* face à quelques-uns, donnent l'idée d'un roman *foisonnant* en prise avec le vivant. Le talent de *vrai romancier* est rappelé dans l'analyse de l'écriture du suicide de Boris. L'aspect novateur et original est attesté par un passage sur la mise en abyme et la fin brusque du livre. Cette image d'un roman complexe, surprenant, ouvert à tous les possibles, va évoluer assez rapidement dans les premiers manuels consacrés à l'ensemble du XXè siècle. Jusqu'à devenir un roman clé de l'histoire littéraire.

Dès 1980 les éditeurs songent à faire évoluer la fabrique des savoirs en français. Leur conception se transforme, se modifie compte tenu de l'essor des travaux pédagogiques et universitaires, cherche à s'adapter aux nouvelles orientations de l'enseignement comme à ses jeunes lecteurs. L'image du roman de Gide commence à sortir du carcan de la tradition pour basculer dans la modernité. Quatre manuels sont représentatifs de cette époque. Parus respectivement aux éditions Magnard en 1987, Nathan et Hachette en 1989, Hatier en 1992.

Premier de la série, le manuel édité par Magnard[4] en 1987 veut renouveler le genre traditionnel auquel il appartient : vie, œuvre et pages d'anthologie. Les rédacteurs dénoncent *un corpus trop sélectif qui ne permet pas de les mettre en perspective; un certain type d'énoncés dogmatiques sur la beauté littéraire, ses canons « éternels », et les pages immortelles dans lesquelles elle s'incarne*.

Le roman de Gide va ainsi apparaître dans ce manuel sous un jour nouveau : les questions qu'il soulève au sujet du genre romanesque, la mise en œuvre de ces recherches techniques dans le roman lui-même et son actualité à l'époque de sa publication. Deux doubles pages pré

[4] C.Biet, J.P.Brighelli, J.L.Rispail, *20è siècle*, Magnard, 1987.

formatées lui sont consacrées. Sur la page de gauche un bandeau coloré porte le nom de l'auteur, une date, son portrait. Au-dessous un morceau choisi illustre l'un des points de vue esthétiques énoncés dans une présentation réduite, située en marge du texte proposé. Sont mis en lumière en particulier le *refus du contrat de confiance qui s'est établi tacitement entre l'auteur et le lecteur, les ruptures de la narration et des styles, la composition simultanée avec en figure centrale un personnage de romancier, grâce auquel le lecteur assiste ainsi (dernière illusion?) à l'écriture du roman en même temps qu'il le lit.* Cette présentation se termine ainsi: *pour compliquer ce jeu entre les rapports de la réalité et de la fiction Gide écrit le* Journal des Faux-monnayeurs *dans lequel il élabore son roman.*

Le premier extrait est alors consacré au passage sur *l'art de la fugue* (partie 2 ch.3). La page de droite propose des textes d'éclairage issus d'horizons différents qui assurent une mise en perspective du roman dans la vie artistique et littéraire de son temps. Ainsi figure une page du premier *Manifeste du surréalisme* dans lequel A. Breton s'en prend *également aux poncifs du roman réaliste.* L'introduction au deuxième extrait dans lequel l'auteur/narrateur juge ses personnages, exprime une réticence de la part des rédacteurs du manuel qui voient dans ce procédé un *jeu ambigu qui met en lumière le caractère arbitraire de la création en redoublant paradoxalement la distance qui sépare auteur et lecteur.*

Ce fragment est suivi par une page de l'*Histoire du roman français* de Claude-Edmonde Magny[5], page qui se fait l'écho des interrogations sur l'écriture romanesque. Cette citation commence par la fameuse phrase de Valéry qui a mis le feu aux poudres : *Le jour où Valéry a prétendu qu'il lui était impossible d'écrire une phrase comme « la marquise sortit à cinq heures» le roman s'est éveillé à la conscience du scandale qu'il représentait dans la littérature. Mais il a acquis en même temps une ambition nouvelle.* À quoi répond la tirade de Strouvilhou placée dans un encadré, qui fonctionne comme une contestation des tenants du roman traditionnel.

Dans ce manuel, le roman de Gide tend à se dégager de la biographie de son auteur et de son passé d'écrivain. Inscrit dans l'actualité de son temps, il est tourné vers le futur. Il ne s'agit plus de proposer des pages d'anthologie dignes d'admiration. *Les Faux-Monnayeurs* entre dans les

[5] Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Edition du Seuil, 1971.

nouveaux manuels scolaires, par le biais d'une réflexion élargie sur l'esthétique du genre, sa définition et ses procédés. C'était l'angle souhaité par Gide, comme il le note dans son *Journal* daté du 23 avril 1918: *Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.* Les autres manuels de cette époque vont se développer autour de cette problématique.

Deuxième de la série, le *XXè siècle* de chez Nathan[6] inscrit le roman de Gide dans un chapitre qui porte un titre à priori surprenant: *Deux hommes du monde: André Gide et Paul Valéry*. Mais si la photo inaugurale du chapitre semble confirmer ce point de vue, la légende qui l'accompagne induit l'orientation de l'étude sous un angle intellectuel et théorique partagé: *La littérature est une production de l'esprit* (citation d'une lettre de Valéry à Gide).

Ce manuel reprend le principe de la présentation classique. Dix pages sont réservées à la vie de l'auteur et à son œuvre. Et quatre pages au roman de Gide sous la forme de résumés entrecoupés de morceaux choisis. Cette formule évite la lecture du livre, ce qui apparait en général comme l'un des objectifs de ce type d'ouvrage.

Dans la présentation du roman plusieurs points sont à souligner. Le discours se fait particulièrement élogieux pour le développement de son thème titre, qui ne *ménage aucun menteur*. Il souligne les réussites de ce travail de créateur*, foisonnement narratif, ensemble cohérent et harmonieux des intrigues enchevêtrées, traitement des personnages, présence d'un romancier justifiée, multiplicité des points de vue.* Ce qui finit par donner l'image d'un livre particulièrement révélateur de ce qu'a pu être, après la première guerre mondiale, l'interrogation sur le roman.

Les Faux-Monnayeurs constitue le point culminant *d'une carrière de narrateur*, vers lequel *on est en droit de faire converger toute sa production qui la prépare ou l'éclaire*. D'où ce titre de la présentation générale : *Enfin le roman*. Ce qui est remarquable dans ce manuel, c'est que tous les fragments des œuvres présentées dans les pages suivantes, sont mis en relation avec le roman de Gide, sous la rubrique: *Au-delà du texte.* Les intertitres en précisent les divers aspects. *Paludes* annonce *la mise en abyme* et *le romanesque virtuel, La Porte étroite* peint le *milieu*

---

[6] B.Lecherbonnier, D.Rincé, P.Brunel, C.Moatti, Introduction historique P.Miquel, *Littérature du XXè siècle, Collection Henri Mitterand, textes et documents*, Nathan, 1989.

protestant, et *l'héroïsme du sacrifice*; *Les caves du Vatican* aborde *le thème de la bâtardise* et reprend le procédé de *la mise en abyme; La symphonie pastorale* dénonce *la fausse monnaie* et *la mauvaise foi.*

Un autre point de vue développé dans ce manuel, c'est qu'avec le temps, le roman de Gide perd une partie de son étrangeté. Il cesse de surprendre ou de dérouter. Comme le fait remarquer M.Raymond[7]: *Cette critique du roman à l'intérieur du roman était certainement une nouveauté dans les années 20. Mais force est de constater que c'est devenu depuis un poncif et que ces jeux byzantins, comme disait Sartre naguère, n'amusent plus personne*. A la suite de cette citation, les groupements thématiques proposés à la perspicacité des élèves tentent de le démontrer en orientant leur recherche sur les thèmes de l'adolescence et les procédés de mise en abyme, repris et développés chez les contemporains de Gide. Finalement, et c'est un comble, cette nouveauté devient elle-même un poncif du XXè siècle.

Ce manuel finit par exprimer une certaine déception et il en donne les raisons: *Gide a moins renouvelé le roman qu'on ne l'a dit. Chez un artiste qui s'était fait une règle du dépouillement, la maîtrise du langage et de la forme, les hardiesses, ne pouvaient être que contrôlées. En face du surréalisme, elles étaient donc forcément limitées.*

Le troisième manuel de cette série, le *XXè siècle* de chez Hachette[8], paru aussi en 1989, marque une évolution remarquable dans la conception de l'écriture des genres : c'est dans la partie intitulée *PROSE ET RECITS*, à la rubrique *Individualisme et indocilité: de Gide à Mauriac,* que se trouve *Les Faux-Monnayeurs* sous le titre: *LES GENRES DE L'EGOTISME: Gide et les autres.*

Ce titre invite à quelques remarques, tout d'abord sur le terme *égotisme.* Ce mot lié à Stendhal est préféré au terme *gidisme.* La nuance fait référence à une attitude plus générale. Il s'agit davantage d'un procédé de création commun à d'autres auteurs, passés ou contemporains, plutôt que de la mise en écriture des seuls conflits gidiens. Ce manuel évoque en effet un tournant dans l'image du roman,

---

[7] M.Raymond, *Le Signe des temps (Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon)*, C.D.U. / S.E.D.E.S. ,1976.

[8] X.Darcos, A.Boissinot, B.Tartayre, *XXè siècle Collection Perspectives et Confrontations*, Hachette, 1989.

placé cette fois, sous le signe de l'*expérimentation,* stimulée par *l'avènement du monde moderne*.

Les précédents débats sur les sujets sont périmés. *Pour le lecteur d'aujourd'hui ce sont moins les provocations de Gide qui importent […] que son comportement d'écrivain, soucieux d'une technique moins artificielle, et pour qui un roman c'est un théorème.* Il semble que l'influence du Nouveau Roman transforme l'éclairage du roman *Les Faux-Monnayeurs* et rapproche son image des recherches théoriques et pratiques sur l'écriture et la spécificité du récit en prose. Cette œuvre est présentée *comme un laboratoire expérimental des techniques, et des thèmes du roman.*

Bref *le «gidisme»* s'enrichit d'un nouveau concept*. C'est à la fois retour narcissique à soi-même, refus du dogmatisme, apologie de l'émotion, goût du naturel et de la liberté et une optique littéraire nouvelle où la fiction ne veut pas flatter et endormir le lecteur, mais déranger et faire participer à une inquiétude et une recherche.* Ce qui l'aurait conduit plus tard *à ses engagements militants notamment contre le fascisme.* Pour les rédacteurs, Gide a surtout la hantise de trahir la multiplicité et l'inconstance de la vie. Et *le thème gidien de la vie fanée ou sclérosée par la culture trouve ici une de ses résolutions*.

Les rapports entre la vie et l'œuvre sont différemment compris et soulignés voire sublimés par une citation de Claude-Edmonde Magny[9] qui met l'accent sur *la portée métaphysique* du genre romanesque. Enfin, héritiers directs du gidisme par leur *ton cynique* et leur *facture classique*, deux auteurs achèvent l'étude du roman dans ce manuel: Radiguet pour *Le diable au corps* et Paul Morand pour *Ouvert la nuit*.

Enfin, dernier de cette série, le premier tome de la littérature Hatier[10] du *XXè siècle* paru en 1991, propose des *Itinéraires littéraires.* Au sommaire, le titre général annonce*: De la belle époque à la reconstruction*. Gide se trouve chronologiquement au bon endroit, dans la partie dévolue à *La littérature entre deux guerres*, au chapitre *Le récit: Recherches et renouvellements! Gide, Proust, Céline.* L'œuvre s'inscrit donc dans un contexte général qui fait bouger les lignes. Sorti du seul *espace autobiographique,* le roman de Gide est considéré comme un acteur important du renouvellement de l'écriture du récit. La présentation

[9] *Ibidem* Magnard p.269.
[10] *Itinéraires littéraires, XXè siècle, tome 1, 1900-1950*, Hatier, 1991.

du roman dans ce manuel fin de siècle, se présente comme une synthèse qui fige son image. Elle évoque d'une part tous les aspects d'un roman traditionnel et d'autre part elle fait le point sur sa modernité.

En effet*, comme dans un roman traditionnel les personnages sont caractérisés, situés socialement; les épisodes sentimentaux ou policiers s'accumulent, avec moins d'ironie cependant que dans Les caves du Vatican.* Le résumé donne à imaginer sans détours leur histoire et leurs aventures. Ainsi *les jeunes gens sont initiés à la vie. Olivier a connu l'amour avec son oncle, Bernard revient chez ses parents en ayant appris qu'il est bon de suivre sa route pourvu que ce soit en montant.* Avec ses valeurs positives, comme *l'authenticité,* opposée à *l'hypocrisie,* et en l'absence de leçons de morale, le roman de Gide entre dans la catégorie du *roman d'apprentissage* traditionnel.

Cependant il apparaît aussi comme *étonnamment novateur* par le *refus de réalisme*, le *dépouillement*, *le choix du sujet (le roman dans le roman), la mise en abyme, l'intervention de l'auteur en tant que narrateur extérieur, les textes de différentes origines, les techniques multiples qui empêchent le lecteur de dégager une vérité unique.* Dans cette perspective innovante*, Les Faux-Monnayeurs* devient un roman qui a marqué l'histoire du genre, au même titre que ceux de Joyce et de Faulkner. Deux morceaux choisis, respectivement, l'un extrait de *Ulysse* paru en 1922, l'autre extrait de *Le bruit et la fureur* paru en 1931, inclus dans cette présentation, permettent d'en apprécier les convergences.

À l'issue de ce parcours, Gide acquiert avec son roman une nouvelle image valorisante au regard de la production du XXè siècle: celle de *précurseur.* En effet, *sa réflexion sur les techniques narratives recoupe, approfondit et préfigure la mise en question du roman, caractéristique du 20ème siècle*. Au terme de ces pages, *Les Faux-Monnayeurs* est devenu *un classique de la modernité.*

Parallèlement à ces grands manuels consacrés au XXè siècle et orientés sur l'histoire de la littérature, se sont développés de nombreux ouvrages scolaires destinés aux classes de seconde et de première, plus centrés sur les méthodes d'apprentissage et les questions techniques que sur les auteurs remarquables inscrits au patrimoine, dont les œuvres sont données à lire dans leur intégralité en lecture dirigée. Ainsi le roman de Gide se découvre au fil des thèmes proposés, comme prétexte à des questions et des exercices ciblés, sans relation directe avec la personnalité de son auteur et réduit le plus souvent à une citation de

longueur variable étudiée sous un angle comparatif. L'auteur, personnage de l'histoire littéraire, disparaît avec elle, et le genre romanesque occupe de plus en plus l'espace des études en fonction des exigences liées à la nouvelle approche des *textes français*[11].

C'est d'abord dans le domaine d'étude au programme intitulé *l'histoire du roman du 17ème siècle à nos jours* que se trouve le plus souvent un fragment de *Les Faux-Monnayeurs*. Source de réflexion sur le roman, une page permet d'aborder les questions du personnage et du narrateur, par exemple, dans l'ouvrage *Littérature et méthodes*, de chez Nathan paru en 1995. Chez le même éditeur en 2007, cette œuvre de Gide figure toujours dans la partie couvrant la production romanesque du XVIIè siècle à nos jours, divisée en trois *séquences*: *les apprentissages du roman, l'illusion réaliste, le roman éclaté.* Le roman de Gide figure dans cette dernière séquence réservée au 20è siècle, sous le titre *Evolution et crise du personnage,* où il précède les œuvres de Nathalie Sarraute et de Michel Butor.

Les directives de l'Éducation nationale édictées en 2010 ont amené les manuels à se renouveler encore pour répondre à de nouvelles exigences portant notamment sur l'étude de thèmes techniques plus précis. Les manuels scolaires se sont alors livrés à une concurrence acharnée pour construire de nouveaux corpus dans les domaines ainsi retenus. Au programme, *L'étude des personnages de roman du 17è siècle à nos jours* offre un exemple particulièrement favorable au maintien dans le cursus, du roman de Gide qui s'inscrit dans cette problématique. Les pages concernant la vie et l'œuvre disparaissent ou sont accessoirement renvoyées en annexe sous une forme simplifiée. La page d'anthologie, le résumé, les questions sur le sens de l'œuvre et ses enseignements ne font plus l'objet du discours. Focalisation sur le personnage, comme signe emblématique du roman, et confrontation sur les conceptions et les écritures. Ce domaine d'étude reste d'actualité.

Comme chaque année, des éditeurs proposent de nouveaux manuels aux couleurs attractives, dans lesquels les visuels occupent une fonction pédagogique: ils incluent la littérature dans l'histoire de l'Art ; ils fonctionnent comme des métaphores du texte auquel ils se rapportent ; ils donnent lieu à des débats. Un regard sur trois manuels parus en 2016

[11]Cf. *Les Humanités Françaises*, J.R.Chevaillier, P.Audiat, E.Aumeunier, *Les textes Français, enseignement primaire supérieur*, Librairie Hachette, 1933.

permet de mieux saisir la manière dont *Les Faux-Monnayeurs* se maintient ou non dans leur corpus: Belin, Magnard, Hatier.

Le manuel Belin[12] des plus récents consacre un double page au roman de Gide dans son chapitre intitulé *Le personnage de roman du 17è siècle à nos jours.* Le fragment retenu, troisième de la série, propose sur la page de gauche, la lettre de Bernard au juge. La présentation brève et sobre esquive un résumé improductif. Sur la page de droite, le tableau du peintre italien Lucio Fontana *Concerto spatial. Attentes.* (1967) actualise singulièrement le texte proposé. Cependant les questions données à l'étude orientent la lecture sur la conception et la réception exclusives du texte. Enfin, au *plaisir de lire des romans,* et d'en disserter les raisons, succède l'invitation à l'écriture *d'invention* dont le sujet ne manque pas de saveur: *La mère de Bernard Profitendieu trouve cette lettre avant le retour de son mari. Imaginez ses réactions, ses émotions, et ce qu'elle décide de faire*. Les critères d'évaluation permettent de vérifier les acquis de l'apprentissage: *Dans votre narration, prenez soin d'alterner les interventions d'un narrateur extérieur, et des passages en monologue intérieur, où le personnage s'exprime directement*. À l'issue de cette étude sur le roman, le titre de Gide se retrouve dans une fiche synthétique en trois points à mémoriser pour le baccalauréat: *le personnage est un être de fiction vraisemblable*; *il est le vecteur par lequel le récit se déroule* (le personnage de Bernard, avec sa lettre par laquelle commence le récit)*; il est le reflet d'une vision du monde construite par le romancier.*

Dans le manuel Magnard[13] paru en 2016 le roman continue à s'inscrire dans les débats littéraires portant sur le personnage de roman. Une double page traite cette fois de la conception et du traitement des personnages sous l'angle du *réalisme*. Un portrait pastille est accroché au nom des auteurs cités. La confrontation exige des échantillons très courts. Dans ce manuel le roman de Gide s'efface au profit du *Journal des Faux-Monnayeurs*, plus adapté aux autres textes de référence, comme la préface des frères Goncourt. Ce fragment du *Journal des Faux-*

[12] *Français 1re, L'écho des lettres, textes, langue, outils d'analyse, méthodes BAC, ateliers*, Belin, 2016.

[13] *Empreintes littéraires 1re L, ES, S. textes, langue, outils d'analyse, méthodes BAC*, Magnard, 2015.

Monnayeurs fait la charnière entre le texte de François Mauriac extrait de *Le romancier et ses personnages* et celui d'Alain Robbe-Grillet extrait de *Pour un nouveau roman*. Les citations dialoguent entre elles et laissent au lecteur le soin de conclure.

Avec le dernier manuel Hatier[14] de la série, l'Histoire littéraire revient en force. Le roman de Gide perd sa place dans le choix d'une perspective historique mouvementée où les débats font rage du début à la fin du 20è siècle et au-delà, au vu des titres qui sont chargés d'en marquer les péripéties: *les avant-gardes littéraires (1900-1918); le surréalisme, un mouvement révolutionnaire, (1918-1939); une littérature confrontée au chaos historique (1930-1945); l'ère des remises en question (1945-1989); une littérature en quête de repères (1990-2015); une littérature entreprenante (1990-2015). Les Faux-Monnayeurs* ne sauraient s'inscrire dans cette dernière tentative de classification, sans y perdre son indépendance et ce qui fait peut-être sa force : l'intemporalité.

Finalement, libérés de l'obligation d'avoir à conserver la mémoire du patrimoine littéraire, confiée à d'autres supports, anthologies, dictionnaires, encyclopédies, informatisés ou non, les manuels scolaires ont abandonné leur discours apologétique pour laisser la place à une activité de lecture et d'écriture comparatiste et exemplaire dans laquelle le roman de Gide, du fait des questions esthétiques qu'il pose, se maintient comme un roman de référence.

[14] *Livre unique, Français 1re, la vie en toutes lettres*, Hatier, 2016.

Klaus WEBER

Trois temps de lecture des Faux-monnayeurs *1964, 1989 et 2016*

On connaît le goût de Gide pour les voyages. Sans être spécialiste de Gide, j'ose à mon tour, à cette heure bien matinale, une traversée en trois étapes des «Faux-monnayeurs», roman que j'ai lu (je ne dis pas vraiment compris) pour la première fois en 1964, plus précisément pendant les grandes vacances. Je venais de terminer ma troisième, élève d'un lycée français de la grande banlieue de Paris; moi, j'étais d'origine allemande; j'avais 14 ans.

Les classes de sixième et de cinquième, je les avais faites en France, j'avais une notion, à vrai dire seulement globale, du français et je m'étais dit que la rentrée en seconde présentait un défi et qu'il fallait s'y préparer, donc joindre l'agréable à l'utile et lire un ou deux romans, de préférence un roman d'amour. C'est ainsi que j'ai choisi – ne croyez pas que c'était dû à une intuition précoce - «Un amour de Swann» de Proust. A cette époque lointaine, mes expériences et connaissances littéraires étaient, soyons indulgents, maigres et j'ai lu par étapes très courtes, entrecoupées par des moments de résignation, de repos, de recherche de mots inconnus et même introuvables. J'ai tenu jusqu'au bout – mais ne me demandez pas si j'ai pu trouver quelque plaisir à ce parcours du combattant.

C'est alors que je suis tombé, par hasard, sur le roman de Gide. Peut-être était-ce le titre qui m'a attiré. Je ne le sais plus. Peut-être était-ce la couverture de l'édition en Livre de Poche qui me rappelait vaguement un des parcs à la française que je connaissais déjà. Mais dès les premiers moments de lecture j'ai constaté que je comprenais (que je croyais comprendre, faut-il préciser a posteriori); que j'avais envie de continuer (et non d'interrompre la lecture pour me reposer); que le roman parlait de quelque chose qui ne m'était pas étranger, qui me concernait, et me touchait. Comment cela ?

Faisons un petit détour, un saut temporel, de 1964 en 1989 : Après des études d'allemand et de français, un peu de journalisme, une année passée comme assistant d'allemand en France, puis quelques

expériences universitaires, je suis devenu professeur d'allemand et de français pour des élèves entre 10 et 20 ans en Allemagne – et de temps en temps, je suis retourné aux lectures préférées de ma jeunesse, donc, entre autres, au roman de Gide. Je me suis attendu à des retrouvailles joyeuses, excitantes – mais quelle déception : Je n'étais plus un lecteur naïf, presque inculte – mais j'étais maintenant entraîné à une lecture systématique, analytique. Alors, j'ai bien sûr vu, détecté, les détails techniques de cette œuvre de Gide – ce que vous, les élèves, avez probablement étudié : la mise en abyme, la construction complexe, le narrateur 'interventionniste', tout ce qui caractérise ce roman d'apprentissage, les variétés lexicales etc., en somme sa modernité, mais je n'ai pas retrouvé ce sentiment d'être « happé » par le roman, par l'intrigue, par ses héros jeunes. J'ai donc, sans grand enthousiasme, terminé la lecture en me disant : «Pour moi, à peine arrivé au tournant de la quarantaine, cette approche facile et envoûtante de la première lecture, n'est plus qu'un souvenir. The times they are changin'…» J'ai rangé mon exemplaire de Gide, j'ai continué à enseigner – mais je ne me suis pas posé la question de cette évanescence du premier contact véritable avec la grande littérature française du XXè. Il est pourtant certain que les «questions de métier» (JFM, p.9) n'ont pas joué un rôle décisif dans cet engouement. Il me faut donc revenir à la lecture initiatique de 1964 pour expliquer le pourquoi et le comment de mon enthousiasme juvénile.

Premièrement, les héros, les personnages centraux du roman ont mené une vie de prime abord loin de la mienne, mais il y avait, à ma grande surprise (et après l'expérience déconcertante avec Proust), des points communs entre leur vie et la mienne, des idées et des rêves, qui ne m'étaient pas étrangères, voire des actions auxquelles je m'étais essayé, peut-être faudrait-il plutôt dire: exposé. En effet : Rêver d'une fugue, la mettre en œuvre *et* mener une vie aventureuse qui débute à Paris, et cela pendant les grandes vacances, c'était quelque chose qui m'avait occupé l'esprit depuis assez longtemps et qui meublait mes rêves d'évasion – projets ruminés, restés un à l'état d'ébauche. Mais quel soutien moral de pouvoir *lire* cela dans un roman écrit par un des grands auteurs français – moi, qui n'osait pas en *parler* à qui que ce soit ! Comparer ma vie très réglée à ce que Bernard et Olivier ont essayé de vivre m'a ouvert de nouveaux horizons – et je me suis consolé de mon inactivité pratique en me disant qu'ils étaient plus âgés que moi, que j'avais, peut-être, la vie

encore devant moi. Puis, c'étaient deux amis – moi, je venais de quitter les miens en Allemagne et je n'en avais pas encore trouvé de nouveaux.
Il ne faut pas, non plus, oublier que Bernard avait des raisons, que je trouvais sérieuses, de rompre avec son père. N'avais-je pas des arguments comparables, solides ? Mon père s'était, douze ans après la fin de la deuxième guerre mondiale, engagé dans l'armée de la République fédérale allemande – décision que je n'ai pas vraiment comprise et qui m'avait contraint à une vie «itinérante» de déménagements, d'amitiés écourtées et de conflits vifs avec certains membres de la famille, dont un de mes parrains.

Deuxièmement, j'ai trouvé le portrait de deux familles de la bourgeoisie française, qui m'ont rappelé étrangement ma vie quotidienne au sein de ma propre famille, d'autant plus qu'une des deux familles était protestante, chose inconnue jusqu'alors pour moi qui croyait à l'homogénéité catholique de la société française. Cette incapacité de dire ce qu'on ressent (M. Profitendieu et sa femme (FM, p.31 ; cf. ibid., pp. 87 sqq.)), ce recours presque automatique à des mensonges, ce manque de sincérité, ce surplus de subterfuges, de non-dits, d'hypocrisie et d'étroitesse d'esprit qui règnent dans ces familles ne m'était que trop connu, d'origine protestante. Et il y avait ces phrases: «les bourgeois honnêtes ne comprennent pas qu'on puisse être honnête autrement qu'eux» (FM, p.38) ; ces formules, comme «l'odeur puritaine très spéciale» ; «les protestants (…) ont le nez bouché» (FM, p.112) ; «la personnalité fabriquée» (FM, p.281) des enfants sages issus d'un tel univers familial. Et au centre de cet univers clos et étriqué, sans pouvoir cacher ses forces centrifuges, un espace caractérisé comme «régime cellulaire», comme «geôle» (FM, p.125), un homme et père sérieux qui porte le nom parlant de Profitendieu ! Un monde auquel on ne peut qu'opposer, comme le fit Armand, «la haine de tout ce qu'on appelle Vertu» puisqu' «une première éducation puritaine (…) vous laisse au cœur un ressentiment dont on ne peut plus jamais se guérir» (FM, p.398) ou bien se jurer, comme Bernard, de ne plus tricher (FM, p.44), projet presque impossible (FM, pp.214 sqq.) *et* attirant en même temps, car le «faux», les entretiens et comportements «en biais», toutes ces «comédie(s)» et «parades» (FM, pp.408; 237): la vie de ceux qui s'étaient pliés aux lois immuables de la convenance n'avait rien de convaincant, de vivable.

Cette prise de position contre les «convaincu(s) professionnel(s)» (FM, p.397), contre la vertu inébranlable des pères n'était pas seulement teintée d'un désir d'authenticité, mais agrémentée pour moi comme lecteur naïf de plusieurs transgressions de lois et de règles sociales, comme le vol d'un livre commis par Georges, la lecture et l'appropriation temporaire de lettres privées : actes de révolte (pensons à Bernard, qui se voit à un moment «devenir anarchiste» (FM, p.220)) qui dépassaient de loin ce que je me risquais à faire moi-même dans mon train-train quotidien , que je voyais, pourtant, puisqu' écrits, ainsi munis d'une authenticité … littéraire, comme documents d'une vie imaginable.
Ce qui m'impliquait dans ce roman c'était aussi la description de la vie conjugale faussée, l'amour comme arrangement, enfermé dans un système inextricable de conventions, de demi-mots, de désespoir caché et sans respect mutuel: les couples Profitendieu et Molinier sont loin de tout envol, pour ne pas parler d'extase, soumis à «la dévotion conjugale» (FM, p.314), attitude que je croyais entrevoir dans les couples de parents, que j'avais pu côtoyer à cette époque. Les essais des jeunes, comme Bernard et Olivier, de créer des relations plus véridiques, m'avaient d'abord laissé pantois (Olivier au bordel (FM, pp.37 sq.); puis, quand l'un après l'autre se sont approchés d'Édouard (et lui d'eux) je n'ai pas su déceler le côté homosexuel de ces liaisons (FM, p.339 sq.) – bien que j'aie été, à cette époque, à plusieurs reprises, lors de mes promenades solitaires à Paris, abordé par des hommes d'un certain âge, situations dans lesquelles je ne me sentais évidemment pas à l'aise, sans savoir pourquoi. Et il ne faut pas oublier que la sincérité d'Édouard a joué en sa faveur au fil du roman – le seul protagoniste adulte qui échappe au carcan social, qui ait su parler ouvertement et régler des problèmes, soutenir Laura et réfléchir plus intensément sur sa vie et celle des autres, et cela pas uniquement dans son journal.

Dans ce contexte, il faut renvoyer brièvement aux remarques concernant la psychanalyse (par ex. FM, pp.225 sqq.) et qui explique les dessous de certains revirements surprenants. Ces passages ont trouvé en moi un lecteur attentif, intéressé – car j'avais entendu parler de cette méthode et je soupçonnais derrière mes sautes d'humeur et celles de mes proches un chaos bouillonnant de problèmes qu'il aurait fallu traiter, immédiatement – et cela non seulement pour mon propre bénéfice.

Troisièmement, je suis passé à côté de ce que le roman dit du suicide (voir par ex. FM, pp.296 ; 333) – j'ai senti le danger que courait La

Pérouse (FM, pp. 132 ; 179) – mais c'était un vieil homme; j'ai tenu à distance le suicide raté d'Olivier (qui ne veut plus en parler lui-même (p.345)) et celui, en partie combiné, de Boris : Je crois que je ne voulais, non, ne pouvais pas m'approcher trop d'un tel cataclysme, secoué pendant les années interminables de la puberté par des crises profondes et dominé par une sensibilité excessive (cf. FM, p.405), qu'il fallait contrôler, coûte que coûte. Le recours à des motifs religieux (dans la rencontre de Bernard avec l'ange (FM, pp. 369 sqq.)) – m'a irrité, puisque je n'avais, apparemment, pas enregistré la présence d'instances bibliques comme «le diable» / «le démon» (FM, pp. 11, 47, 63 sq., 93, 157, 241 sq., 349, 376, 401, 418) dès le début et ensuite tout au long du roman.

Même si l'on acceptait qu'un jeune lecteur inexperimenté comme je l'étais en 1964, ne saisisse pas toute la richesse d'une œuvre, qui plus est innovante, la question se poserait de savoir si ma lecture a été une approche tâtonnante, superficielle et entraînée par une identification d'abord exagérée avec quelques-uns des personnages, identification qui finit par être erronée, étant tributaire d'un rejet de tout ce qui n'entrait pas dans la perspective restreinte qui était la mienne alors.

Une telle critique s'appuierait, de prime abord, sur plusieurs points en partie déjà mentionnés et gagnerait encore en poids si l'on ajoute que je n'avais nullement tenu compte de la complexité de la construction du roman; ni de son style; ni des réflexions théoriques sur le roman «pur» (FM, pp.85, 199 sqq.) ou encore de la critique du rôle des femmes, mariées ou célibataires. Je m'étais aperçu de ces lacunes lors de mes relectures, en 1989 et, pour préparer cet exposé, en 2016. Je trouve ces questions importantes – et, pour une interprétation approfondie, il faudrait savoir y répondre.

Pourtant, une telle interprétation n'est pas la seule voie qui conduirait le lecteur, potentiel faut-il préciser, à lire, à aller au bout de sa lecture et à accéder à ce degré de compréhension du texte dont Gide a parlé à maintes reprises. C'est que Gide développe des problèmes centraux pour tous les êtres humains, surtout de ceux qui sont vraiment vivants, qui se cherchent, qui sont jeunes; c'est dans cette perspective qu'il a écrit son seul roman et qu'il a cherché et essayé des «techniques» littéraires adéquates. Il propose surtout des situations et des questions – le roman, pour lui, n'est pas un catalogue de solutions («Ce que je voudrais que soit ce roman ? un carrefour – un rendez-vous de problèmes.» (J, p.231 (17-6-1923)). Il veut esquisser les contours d'une «vie possible» (JFM,

p.98; cf. FM, 126), sans trop forcer le crayon, ce qui demande un lecteur actif, inventif («La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place.» (FM, p.99) (Edouard)). Le flou, qui peut en être un facteur collatéral, n'est donc pas une faute, une bévue et accueille un lecteur qui cherche à s'identifier à un des personnages – ou bien à plusieurs. C'est le lecteur qui crée «son» personnage, composite peut-être; Gide ne veut pas de lecteur «paresseux» et explique que « Inquiéter, tel est mon rôle.» (JFM, p.96). Gide mise sur la subjectivité du lecteur, «le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.» (JFM, p.28). Il entrevoit même la possibilité d'un lecteur qui s'émancipe de ce que lui propose l'auteur : «Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi.» (JFM ; p.98). Et le romancier a facilité avec «Les Faux-monnayeurs» l'entrée de lecteurs qui aiment les romans d'aventure, avec des personnages à «angles» (FM, p.244) – c'est là qu'il peut «s'accrocher», même s'il est parfois difficile de suivre l'évolution rapide des personnages (FM, pp. 242 (Bernard); 297 (Olivier)), l'accumulation poussée des événements ('l'allure'; 'l'élan' de l'histoire (cf. FM, p. 242)), parfois comme dans un vaudeville. C'est au lecteur de choisir parmi les acteurs, leurs changements («l'inconséquence des caractères» et leur «diversité» (FM, pp. 360 ; 127)), leurs réflexions et les multiples perspectives sur eux qu'a inventées Gide. Ainsi donc, j'avais esquivé l'épineux labeur d'interprétation en 1964 – pour le remplacer par une inspiration, qui encore aujourd'hui suggère, grâce à une relecture (que prône Gide d'ailleurs: «Je n'écris que pour être *relu*.» (JFM, p. 47)), des voies, dont quelques-unes sans issue et qui donne le la à l'éternelle question: Comment apprendre à vivre (cf. FM, p.377). C'est donc, en le remerciant de son roman, que je termine cette 'traversée' mentionnée plus haut avec une phrase de Gide (écrite à l'âge de 55 ans): «Il y a certains actes de ma vie passée que je commence seulement à comprendre.» (FM, p.130).

FM : A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Paris (2016) (folio plus classiques)
JFM : A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Paris (2016) (Gallimard)
J : A. Gide, *Journal. Une anthologie* (1889 – 1949), Paris (2012) (folio 5369)

LYCEE JEAN MOULIN

DRAGUIGNAN

TERMINALES L1 ET L/ES

LE JOURNAL DES LECTEURS COURAGEUX

Préface

On découvre dans ce recueil quelques fragments de lectures, comme autant de réponses à l'appel de Gide qui veut gagner son procès en appel.

L'ordre dans lequel se trouve les textes est aléatoire. Grande liberté a été laissée aux élèves de réagir à une citation, un personnage, ou de refaire le monde.

Certains motifs, certains personnages reviennent parfois : Madame Vedel qui ne finit pas ses phrases, Bernard qui remet les pendules à l'heure. Chaque lecteur pointe du doigt un fait marquant et la rencontre de toutes ces impressions de lecture permet «l'érosion des contours» souhaitée par l'auteur.

Sylvie Savary
Mai 2017

N.D.L.R. Pour des raisons de place, nous ne présentons ici qu'une sélection des textes réalisés par les élèves.

« Chacun de nous assume un drame à sa taille,
et reçoit son contingent de tragique. »

La roue tourne comme on dit… Souvent, on s'imagine que le malheur nous prend pour cible et ne nous lâche pas tant qu'il n'a pas trouvé une autre victime. Mais la plupart du temps, le vent tourne et c'est là qu'on réalise… On se dit qu'on n'est pas les seuls, que le malheur et le tragique sont équitablement répartis. « Ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort » dit l'un, « les personnes méchantes seront toujours punies » dit un autre. En réalité, il semble que l'homme soit destiné à vivre des moments magnifiques mais il est aussi condamné à passer de mauvais moments, voire des événements tragiques au cours de sa vie. Mais c'est grâce à ça que l'on grandit et que l'on s'affirme : on devient plus mature, moins naïf et surtout vigilant car le monde est rempli de personnes néfastes, même ceux qui ne semblent pas l'être à première vue. En fait, ça peut paraître étrange à entendre, mais le drame et le tragique sont, au cours d'une vie, très importants. Ce sont eux qui nous font en partie grandir, nous donnent du jour au lendemain des responsabilités, des capacités à faire le bon choix dans les plus brefs délais et surtout de ne jamais s'apitoyer sur son sort, car la lamentation ne résout rien, bien au contraire. Après la tornade, on se sent plus fort, même si le mental change dans tous les cas. On dira que cette femme est trop froide avec les gens qui l'entourent, que cet homme est paranoïaque, ou encore que cet enfant est trop mature pour son âge. Alors oui, quand on se trouve dans ce genre de situation, nous pouvons changer de caractère et paraître transformé, voire différent… Mais il ne faut pas oublier une chose : d'une manière ou d'une autre, chaque humain sur cette Terre vivra un drame au moins une fois dans sa vie, et les personnes méchantes finiront, seules, malades ou encore coincées dans des situations dont il est presque impossible de sortir. Les bonnes choses et les mauvaises choses sont toutes deux indispensables, et la balance sera bien répartie, à condition que la jalousie, la vengeance ou encore la rumination ne deviennent une totale obsession dans notre vie et notre esprit…

Carla

*

Chapitre 6

Dès le début du chapitre, seul, Bernard se prépare à faire face à sa vie. Ce début de chapitre est très intéressant, mais surtout intriguant ...Nous remarquons une situation plutôt complexe entre Bernard et Olivier. Nous n'avions jusqu'ici aucun sous entendu tel que celui-ci. « *Il rentre dans le monde réel pour sentir le corps d'Olivier peser lourdement contre lui.* » On se demande si cela ne relève pas de l'intimité, et si Olivier ne ressentirait pas plus qu'une simple amitié pour Bernard. Bernard décide même de se rhabiller, pourquoi ? il n'est que quatre heure du matin. Cette situation reste ambiguë. Bernard se demande même si Olivier dort vraiment. Bernard reste très pensif, il a sûrement hâte de prendre un nouveau départ, de se prouver à lui-même qu'il peut réussir seul, sans l'aide de sa « famille ». Il décide de ne pas donner un adieu à Olivier, veut-il simplement ne pas le réveiller ? ou a-t-il peur de lui faire de la peine, ou encore se blesser lui-même ? Peut-être que le narrateur aurait dû, ici, éclaircir ce doute en faisant davantage parler les personnages, qu'ils se disent le fond de leurs pensées, cela aurait peut être tout changé, Olivier aurait retenu Bernard, une scène aurait éclaté ! Pour l'instant, rien n'est dit...

Lisa

*

Le personnage de Vincent m'intrigue beaucoup. Dès le départ l'auteur le place dans une position mystérieuse… Que fait-il le soir tard en partant de chez lui ? Qui est donc cette femme meurtrie qui pleure sur le palier de la porte ? Tant de questions qui finissent par se résoudre certes mais qui n'en allègent pas moins l'intrigue à propos de ce mystérieux personnage. Dès le départ Vincent Molinier est l'homme aux ennuis. Il a mis une femme enceinte et doit l'assumer, il tente le diable en pactisant avec Robert de Passavant et abandonne ses responsabilités pour se réfugier dans les bras de Lady Griffith. En suivant la bobine Vincent, le lecteur assiste à la décadence , présente dans chacun de ses pas. On voit à travers Vincent l'incarnation du Diable. Ce personnage qui n'y croit pas et qui se laisse habiter par cette entité maléfique. Au fil des pages le

personnage s'assombrit jusqu'à la noirceur totale. Il incarne une descente aux enfers annoncée, les tourments de Gide sont retranscrits à travers ces personnages et pour ma part je pense que le message le plus éloquent est celui passé à travers Vincent. Un homme à la vie en apparence banale qui finit par tuer sa maîtresse. Toute sa chute part d'un seul point, sa rencontre avec Laura en quarantaine. On voit à travers Vincent un homme qui a été saisi par les débordements de la vie, il pensait mourir, il en paiera les frais tout au long du roman de Gide.

Eloïse G.

*

« Perdu ma valise, c'est bien fait ».

Si Édouard n'avait pas laissé sa valise à la consigne de la gare, Bernard ne l'aurait pas prise. Et si un inconnu était reparti avec la valise d'Edouard ?

J'arrive à la gare à quatorze heures vingt-cinq après six heures de train depuis la Bretagne. Ici, des affaires urgentes m'attendent. Mon entreprise de culture d'algues se porte à merveilles, je l'ai d'ailleurs héritée de mon père qui a veillé à sa prospérité. Elle intéresse désormais des clients de la capitale. En sortant du train, je m'apprête à passer une longue journée que j'espère fructueuse pour mes affaires. En descendant le marchepied qui sépare le wagon du quai , j'aperçois un porteur et, plus loin un autre porteur. Poussé par les enjeux de cette journée, par la fatigue du voyage, je décide de leur confier ma valise. Avant de partir, mon cousin, précieux associé depuis le départ de mon père, avait rempli ma valise de documents d'archives censés éclairer les négociations et la bonne tenue des affaires. L'homme saisit ma valise ; me donne un papier et je lui glisse, par la même occasion, un pourboire dans la main. Je décide alors, en sortant du quai, de me rendre dans un café pour boire un thé que je sais réputé, importé directement d'Inde. Je m'assieds en terrasse, face aux voyageurs. La tasse arrive, le temps passe. À seize heures quarante six, je décide de me lever. Je me rends à la consigne et récupère ma valise. En sortant de la gare, je longe la rue du Départ avant d'emprunter la rue de Rennes, de traverser le boulevard Raspail et d'arriver à mon lieu de rendez-vous : le Jardin du Luxembourg . Je m'assois sur une chaise verte et j'attends. Il est dix sept heures vingt-six et mon rendez-vous est à dix

sept heures trente. Un grand restaurateur de la rue Vaugirard vient passer commande pour la saison suivante. Je décide d'ouvrir ma valise à dix sept heures vingt-neuf afin de préparer une dernière fois cette rencontre importante. Le contrat ne s'y trouve pas. Une voix s'adresse à moi « Monsieur Guivarch ? Enchanté ! J'espère que notre entretien sera productif ! »

Eva

*

Olivier Molinier

Un personnage qui s'affirme de plus en plus tout au long du roman. Au début on croise un Olivier discret, timide, réservé puis petit à petit il se découvre et il s'affirme, et à la fin un destin inattendu lui tend les bras. Pour moi ce personnage est un cliché de la littérature et du cinéma : le personnage timide qui s'épanouit doucement et qui à la fin trouve un destin qui ne lui était pas convié à la base. Son homosexualité, cela le rend plus original et inattendu, et sa double relation amoureuse avec son oncle Édouard et Bernard, rend Olivier imprévisible. Pourtant il est incapable de faire un choix amoureux, et il reste très vulnérable aux personnes qui l'entourent. Ces choix ne sont pas les siens mais ceux de Passavant, Bernard, Édouard, il suit le mouvement, il se laisse porter sans jamais vraiment réagir. Pour moi Olivier est un personnage important, complexe, sensible et vulnérable, si je pouvais dire quelque chose à Olivier, je lui dirais qu'on se retrouve en lui, dans son incapacité à faire des choix comme des pré-adultes que nous sommes, mais j'aimerais que justement il soit un exemple pour tout ses jeunes lecteurs et qu'il prenne sa vie en main, comme eux.

Charlotte

*

« Journal d'Édouard » : « il faudra que je l'interroge ».

Èdouard raconte dans son journal intime la journée qu'il vient de terminer. Un premier fait l'a marqué. Boris a voulu se rouler nu dans la neige. Lorsque Sophhroniska entend cela, elle donne différentes recommandations à Boris. Mais c'est l'attitude de Boris qui est

intéressante. Édouard le décrit avec un « *regard fixe qui semblait presque haineux* ». Le docteur ne « *s'aperçoit pas du regard insolite de cet enfant* ». Boris est donc dépeint ici comme un enfant avec un fond sombre et qui n'est pas forcément tenu que par de bons sentiments, il a une haine qu'il dissimule. Ensuite, Édouard lui fait la remarque qu'elle agit « *comme si le Bien devait toujours triompher du Mal* ». Mais ce serait un Bien poursuit-elle « *mystique* ». Il y a là une part d'irrationnel dans le comportement de Sophroniska qui croit en une « *force agissante* » du Bien. Pourtant le regard haineux de Boris semble démontrer le contraire. « *Découvert sur le registre des voyageurs le nom de Victor Strouvilhou* ». Ce personnage qui peut être perçu comme l'incarnation du démon fait suite à la force agissante dont Sophroniska parle. La mystique n'est qu'une illusion, le Mal lui, œuvre concrètement dans l'ombre.

Guillaume

*

" La famille respectait sa solitude ; le démon pas "

J'ai décidé de choisir cette citation car elle me perturbe. Selon moi, cette phrase fait naître un personnage mystérieux, peu remarquable au premier abord mais pourtant omniprésent : le démon. Néanmoins, le démon n'est pas un personnage comme les autres, on peut même aller plus loin en se demandant si le démon n'est pas au final un état psychique présent dans chaque personnage. Comme si chacun des personnages comme Bernard, Édouard, Boris étaient poussés par une puissance diabolique qui les mène à commettre certains actes. On peut d'ailleurs penser à l'acte gratuit, qui reste tout de même l'un des plus forts. Nous pouvons aussi penser qu'Édouard est poussé par le démon lorsqu'il emmène Boris à la pension, car ce dernier va s'y suicider : '*' L'enfer est pavé de bonnes intentions* " En effet, un acte au départ anodin, peu important a une finalité tragique. Gide ne veut pas d'un lecteur paresseux, voici alors un bon exemple qui montre que le lecteur doit penser, réfléchir, et imaginer pour faire vivre ce personnage insaisissable, lui donner corps dans notre imagination. Des lors, nous pouvons peut-être excuser certaines actions par le fait que les personnages ne sont pas totalement maîtres d'eux, ne sont-ils pas à un moment donné dépassés par

la présence diabolique. Ou bien, doit-on voir cette présence comme une illumination, voire même une renaissance. Plus particulièrement, dans cette situation, Gide montre que le démon à son mot à redire sur les choix des personnages, dans ce cas c'est Bernard qui est concerné. Pour conclure, selon moi le démon est un personnage très important pour l'histoire. En effet, il pousse les personnages à agir, il se trouve plus radicalement dans l'âme des personnages , quoi d'étonnant à ce que ce roman soit si étrange ?

Justine

*

" Admirable, la personne qui ne finirait jamais ses phrases. Mme Vedel, pastoresse. "
(*Journal des Faux-Monnayeurs*)

Tel est le châtiment que le dieu tout puissant de son œuvre, le romancier, réserve sans hésitation pour Mme Vedel. Une simple anecdote, constat d'un étrange tic de langage, qui vient nourrir l'univers du roman. Mme Vedel se démarque par cette caractéristique des autres personnages secondaires génériques seulement distingués par leurs noms propres. Le romancier alimente son roman du réel, aliment prédigéré par le journal dédié au roman : il y expose ses idées, en garde une trace écrite, donc matérielle, immuable. Ce couple rencontré dans le train, et qui ne finit pas ses phrases, a quelque part survécu à la mort depuis le temps, et voit un fragment de lui continuer à exister dans cette réalité hors du temps qu'est le roman. Puis vient la décision fatidique lors de l'étape finale d'écriture d'inclure ou d'ignorer ces idées, ces anecdotes. Ce caractère si singulier de Mme Vedel aurait pu être avorté, mais le romancier en a décidé autrement.
Mais pourquoi s'exprime-t-elle comme cela ? Il serait bien trop facile de dire que c'est une main tendue à l'imagination du spectateur, fier car chargé de la mission de compléter ces phrases en suspens. À vrai dire, il n'y pas plus à rajouter. Ces phrases incomplètes se suffisent à elle même, et trouvent quelque part une forme de poésie qui n'a nullement besoin d'attendre un quelconque effort du lecteur. Qu'attend cette personne qui ne termine pas ses phrases ? Peut-être est-elle à la recherche d'une inspiration divine, qui ne remplit pas entièrement ses poumons parce

qu'elle ne vient pas. Ou alors elle est à bout de souffle, parce qu'elle est justement à court d'inspiration – une inspiration à la fois physique ou verbale. Est-ce aussi le romancier qui s'essouffle, ou bien qui étouffe son personnage, l'empêche de s'accomplir ? Ou bien, tout aussi détaché des agissements de ses personnages, le romancier la laisse en suspens, figure d'une errance statique et mutique que le romancier se garde d'influencer. C'est peut-être ce qui en fait un curieux détail du roman, qui ne lui apporte rien mais recherche la sensation d'un univers d'arrière fond consistant, lointain et hétéroclite. Le romancier prive de souffle Mme Vedel pour insuffler de la vie au roman.

Lucas

*

« Boris se souvint d'un roman qu'il avait lu naguère, où des bandits, sur le point de tuer une femme, l'invitaient à faire ses prières, afin de la convaincre qu'elle devait s'apprêter à mourir. Comme un étranger, à la frontière d'un pays dont il va sortir, prépare ses papiers, Boris chercha des prières dans son cœur et dans sa tête, et n'en trouva point ; mais il était si fatigué et tout à la fois si tendu, qu'il ne s'inquiéta pas outre mesure…plus que dix minutes ».
Chapitre XVIII, partie III : Le suicide de Boris

La fin du roman est riche en rebondissements. Ce qui m'a le plus marqué, c'est le suicide de Boris. Au cours d'un jeu malsain imposé par ses amis, si l'on peut appeler ça réellement « amis ». À ce propos, il est dit dans le *journal des faux-monnayeurs* : « un ami, disait-il, c'est quelqu'un avec qui on serait heureux de faire un mauvais coup ». Jusqu'à tuer quelqu'un. ? Ghéridanisol, l'instigateur, chef de toute cette manigance lugubre, Georges le petit frère de Bernard, Philippe : association de malfaiteurs ? Boris est un jeune garçon qui me semble psychologiquement très fragile, d'ailleurs ses camarades en profitent. La devise de la confrérie des hommes forts n'est rien d'autre que « l'homme fort ne tient pas à la vie ». L'extrait que j'ai choisi nous montre à quel point la cruauté des enfants est immense. Boris est résigné à mourir pour prouver qu'il est digne de la confrérie des hommes forts. Il est dans le couloir de la mort, pourtant quand j'ai lu le passage, je me suis remémoré la répétition où il a précisé que le revolver n'était pas chargé. Philippe demande 5 minutes avant le drame : « tu es bien sûr au moins que le pistolet n'est pas chargé ? ». Ghéridanisol lui répond avec un sourire… et l'on comprend. J'ai compris qu'il était trop tard, que Boris entrainé dans

la confrérie des hommes forts doit être à la hauteur de la devise : il ne craint pas la mort, le revolver est donc bien chargé. Gide fait monter la tension tout au long de cet ultime chapitre, l'angoisse gagne le lecteur, nous sommes spectateurs de ce drame, et là j'ai compris que tout était déjà joué, que plus rien ne pouvait perturber la mise en scène.
« Mon vieux tu n'as plus qu'un quart d'heure », « plus que 10 minutes », « encore 5 minutes ». On se demande jusqu'au bout si Boris va réellement se tuer, et puis : « Le coup parti. Boris ne s'affaissa pas aussitôt. Un instant le corps se maintint, comme accroché dans l'encoignure ; puis la tête retombée sur l'épaule, l'emporter ; tout s'effondra. »
Le premier mot qui me vient à l'esprit : pourquoi ? Pourquoi avoir choisi ce dénouement -ci, pour cette intrigue-là ? je ne comprends pas. Jusqu'au bout, j'ai espéré que Boris ne se suicide pas, ou plutôt qu'il ne soit pas tué, c'est un assassinat n'est-ce-pas ? À chaque fois que je relis ce passage, je ressens exactement les mêmes émotions que la toute première fois : de l'incompréhension, de la tristesse, du doute, de l'angoisse, mais surtout de la pitié. D'abord pour le vieux La Pérouse, le grand père. Mais plus de pitié encore pour les supposés camarades de Boris, Georges et Philippe, corrompus par l'admiration qu'ils vouent à Ghéridanisol, le chef de cette horreur. La dernière phrase que je retiens et qui illustre exactement mon ressenti : « sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirais pas pour mes *faux-monnayeurs* de suicide du petit Boris ; j'ai trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les faits divers. Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel… le suicide de Boris m'apparait comme une indécence car je ne m'y attendais pas. »

Nesrine

*

Sarah Vedel

Dans une scène des *Faux-Monnayeurs,* Sarah Vedel s'oppose à Rachel, sa sœur pieuse qui souhaite la faire revenir dans le « droit chemin », c'est alors que Sarah s'écrie « Mais je ne veux pas être sauvée ! ». Sarah Vedel, c'est la femme émancipée, d'abord de l'oppression familiale, la femme étant cantonnée à l'époque au rang de ménagère, une poule

pondeuse qui obéit dans un premier temps à l'autorité du père puis à celle du mari, mais Sarah refuse cette hiérarchie-là. Aussi, s'émancipant, Sarah Vedel se libère du joug de la religion elle-même, de cette autorité toute puissante qui domine les femmes de cette famille Vedel et de bien d'autres familles que Gide connaît bien, qui les gardent dans l'obscurantisme. Il s'agit de se libérer d'un Père céleste qui ne sert qu'à justifier l'autorité patriarcale du père mortel. De plus, le *tortionnaire* du corps peut-il véritablement être vu comme un sauveur de l'âme ? Ainsi, Sarah Vedel ne représente peut-être pas que l'émancipation de la femme face à la société, mais aussi celle de toute l'humanité face à la religion, car lorsque celle-ci prétend sauver les Hommes, on pourrait tout aussi bien lui rétorquer qu'elle n'agit que pour se sauvegarder elle-même, lorsqu'elle accueille les miséreux et offre le pardon aux impardonnables, la religion sauve-t-elle ces gens pour eux, ou bien se contente-t-elle simplement d'engranger de nouveaux fidèles ? Quoi qu'il en soit, et quoi que pense sa sœur des relations hors-mariage qu'a entretenues Sarah, pour cette dernière, interdire aux humains de vivre leur vie comme ils l'entendent ne ressemble en rien à un sauvetage, mais à une condamnation.

Nicolas

*

L'identification du Démon

« - J'ai, hier soir, lu le *Journal des Faux Monnayeurs* de Gide et sa fin a particulièrement attiré mon attention.
- La partie « l'identification du démon », c'est ça? En quoi a-t-elle attiré ton attention?
- Par la vision de notre monde qu'elle propose.
- Peux-tu m'en dire plus?
- Bien sûr. Dans cette réflexion, Gide nous dit que pour servir Dieu il faut obligatoirement croire en lui tandis que le diable n'a besoin de la foi absolue de quiconque pour être servi. Ce qui est très intéressant car si on y réfléchit bien cela remet en question notre rapport au bien et au mal. Si le Seigneur a besoin de notre reconnaissance, ça prouve une sorte de dépendance de Dieu à l'homme tandis que si on sert le Diable sans qu'il

ait besoin de notre reconnaissance alors il est en quelque sorte plus puissant car il n'a pas besoin de l'homme pour exister.
- Je vois, ça remet en question effectivement la vision d'un Dieu suprême, tout puissant et instaure une relation d'interdépendance. J'ai, pour ma part, été marqué par ce petit fragment de phrase; « même au paradis, l'enfer est toujours avec nous ». Comment l'as-tu compris?
- je l'ai compris de plusieurs façons. La première; c'est que l'homme puisqu'il sert le diable sans s'en rendre compte l'amène avec lui au Paradis. La deuxième, c'est que l'Homme qui reçoit la meilleure et la plus morale des éducations et qui sait que le Diable existe peut malgré tout rejeter ses principes et le servir cette fois ci de façon volontaire et éhontée. La troisième enfin est que l'Homme dans son entièreté est plus influencé par le diable que par Dieu, que ce soit volontaire ou non. Un enfant qui écrase un insecte ne le fait pas parce qu'il veut blesser il veut simplement jouer. Il est inconscient du bien et du mal. De même, les criminels qui commettent des méfaits sont influencés par le diable. Voici ce que j'en ai compris et toi qu'en as tu compris ?
- J'ai surtout pensé que Gide faisait référence à notre inconscient tout simplement. Ce « nous » que nous ne connaissons pas et qui nous échappe. Si nous faisons quelque chose de répréhensible moralement « sans savoir pourquoi » nous obéissons toujours a notre inconscient qui est fait de pulsions et parmi elles certaines poussent à commettre des actes injustes que la morale nomme « crimes, délits, infractions ».

Romane

Maryvonne de SAINT PULGENT

Gide et la musique de son temps : essai d'interprétation à partir du fonds Gide de la Fondation des Treilles

Invitée par les organisateurs à intervenir dans ces journées consacrées aux *Faux-Monnayeurs*, j'ai choisi, n'étant nullement spécialiste de Gide, mais ayant quelques connaissances en musique, de m'aventurer sur le terrain déjà très labouré des rapports de Gide avec la musique, en analysant quelques documents du fonds Gide-Schlumberger de la fondation des Treilles, dont certains sont à ma connaissance inédits. La fondation vient d'acquérir ces documents auprès de la fondation Catherine Gide, organisateur de ces journées.

Le sujet est immense et je me bornerai à donner un point de vue de musicologue, ou plutôt de musicienne, à propos de l'appréciation du compositeur Maurice Ohana (1913-1992), dans une émission diffusée sur France-Culture, selon laquelle « Gide s'est tenu résolument à l'écart du mouvement musical de son époque », ce qui à son sens était assez naturel, s'agissant d'un « littérateur », race qui, selon Ohana toujours, est « l'ennemie absolue de la musique », qui « ne l'aime que sur un malentendu et la traite comme une acquisition intellectuelle ». Ohana voulait toutefois bien concéder que de ce dernier point de vue, Gide constituait « une exception », ce qu'il ne pouvait ignorer, puisqu'il était un de ses correspondants réguliers, comme en témoignent quelques lettres de notre fonds, où il est très souvent question de Bach, Mozart ou Chopin, leurs grandes admirations communes, mais parfois aussi de la musique pour piano de Ohana.

Chacun sait que la musique est un des thèmes traités dans *Les Faux-Monnayeurs*, et je partirai donc de ce que déclare Monsieur de La Pérouse dans sa conversation avec Édouard :

- Avez-vous remarqué que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ?.....

Je ne vois là qu'une accoutumance au mal, au péché. La sensibilité s'émousse ; la pureté se ternit ; les réactions se font moins vives ; on tolère, on accepte .... »

...

« - Vous ne prétendez pourtant pas restreindre la musique à la seule expression de la sérénité ? Dans ce cas, un seul accord suffirait : un accord parfait continu ».

Il me prit les deux mains, et comme en extase, le regard perdu dans une adoration, répéta plusieurs fois :

« Un accord parfait continu ; oui c'est cela : un accord parfait continu… Mais tout notre univers est en proie à la discordance », a-t-il ajouté tristement.

Je pris congé de lui. Il m'accompagna jusqu'à la porte et, m'embrassant, murmura encore :

« Ah, comme il faut attendre pour la résolution de l'accord !

La question que traite ce texte de 1925 est la même que celle du premier document que je voudrais commenter pour vous, une « dictée » datée du 28 février 1928, que je ne crois pas avoir été incluse dans le recueil publié en 1931. En voici le texte intégral.

Il y a tel rapport entre la tierce et la quinte qui se retrouve d'octave en octave, donnant, par retournement, la sixte, et dont l'ensemble forme l'accord parfait. Oui, d'octave en octave, le nombre, que j'ignore, des vibrations doit être mis dans un rapport constant. Et ceci, dans tous les tons de la gamme.

Et sans doute, les retrouvai-je, sur des chiffres de vibration infiniment plus élevés, dans le domaine visuel, dans l'aperception des couleurs. L'oreille et l'œil permettent une intuition immédiate de ces rapports. Et j'admire que l'un et l'autre de nos sens, par une lente accoutumance, une sorte d'apprivoisement, en viennent à goûter d'autres rapports, dont ils considéraient tout d'abord l'effet comme désagréable à l'oreille et à l'œil, comme dissonant.

Oui, l'intervalle de la 7^{e} mineure, et, partant, celui de la seconde majeure, dont il est le renversement, dût tout d'abord et longtemps paraître pénible à l'oreille, à éviter. Puis, on y prit plaisir, ainsi qu'à la quarte augmentée, l'un et l'autre de ces intervalles permettant le passage d'un ton dans un autre, la modulation, dont bientôt l'oreille fit ses délices.

De nos jours, ces rapports trop simples, trop connus, pour nos sens blasés n'ont plus de charme. L'oreille accepte des intervalles augmentés, diminués, qui l'endolorissaient d'abord. La 7^{e} majeure, non plus que la seconde mineure, n'est proscrite. Et que l'oreille prenne goût à ces disharmonies – de même que, dans un autre domaine, l'œil a des disharmonies picturales plus subtiles – il va sans dire.

Et je ne puis penser que nos sens aient acquis une finesse plus grande ; mais peut-être sont-ils plus capables de jouir de n'importe quel rapport de nombres.

> Ne prétendant plus à la consonance et à l'harmonie, vers quoi s'achemine la musique ? Vers un retour à la barbarie, où le son même, si lentement et exquisément dégagé du bruit, y retourne. On ne laisse d'abord paraître sur la scène que les seigneurs, les gens titrés ; puis la bourgeoisie, puis la plèbe. La scène envahie, plus rien bientôt ne la distingue de la rue. Mais, qu'y faire ? Quelle folie de chercher à s'opposer à cette marche fatale ! Dans la musique moderne les intervalles consonants de jadis nous font l'effet de « ci-devant ».

Plus nuancé, on le voit, que celui mis dans la bouche de La Pérouse, puisqu'il conclut sur l'impossibilité du retour en arrière préconisé par le personnage romanesque, ce texte également plus technique semble en première analyse confirmer le diagnostic d'Ohana sur « l'écart » de la pensée de Gide par rapport aux préoccupations de la musique contemporaine, issue de la « révolution » des dodécaphonistes viennois lancée par Schoenberg dans les années 1921-1923 puis amplifiée par les musiciens sériels, dans les années quarante, soit au moment où Maurice Ohana est actif sur la scène musicale et en correspondance avec Gide. La question des accords et des intervalles permis ou proscrits ainsi que des modes autorisés de modulation et de résolution des dissonances (c'est-à-dire de retour à la consonance) étant intimement liée au langage tonal et à la hiérarchie qu'il institue entre les notes de la gamme, elle perdait toute portée dans le système dodécaphoniste où règne une stricte égalité dans la suite de douze sons choisie par le compositeur pour écrire son œuvre. Mais une contextualisation plus précise et ancrée dans une plus longue période permet de réévaluer la prise de position de Gide dans le débat sur la crise de la tonalité, qui a traversé le 20^{e} siècle et dont le déroulé confirme plutôt le diagnostic passablement pessimiste de la « dictée » de 1928.

Soulignons d'abord l'anachronisme des propos d'Ohana, qui arrive en définitive très tard dans la vie de Gide, lequel ne peut être resté si à l'écart de la « musique de son temps » puisqu'il a collaboré avec Igor Stravinsky, le musicien le plus important de la génération qui suit celle de Debussy, et qu'il a également sollicité, sans succès toutefois, un autre musicien majeur de l'époque, Paul Dukas. Ohana admet d'ailleurs la capacité de Gide à reconnaître les talents musicaux vivants puisqu'il signale son intérêt précoce pour Isaac Albéniz et son œuvre alors méconnue, *Iberia* (1905-1908). Le fait que Gide ait jugé sévèrement Debussy, qu'il qualifiait de « musicien sans échine », ne suffit pas à le disqualifier comme critique éclairé de la musique de son temps. Le « cas

Debussy » a en effet constamment occupé le débat français sur la musique jusqu'à la seconde guerre mondiale, débat au demeurant pollué par la querelle du nationalisme, qui a pu influencer l'opinion de Gide – Debussy n'étant pas, sur ce sujet, du même bord politique que lui.

Sur la question de la tonalité toutefois, Debussy lui-même ne souhaitait certes pas la rupture préconisée par Schönberg. La subversion de la tonalité ne date pas du dodécaphonisme, elle naît du « chromatisme » qui envahit peu à peu la musique allemande de la seconde moitié du 19e siècle et qui, pour les contemporains, s'incarne notamment dans le fameux « accord du prélude de *Tristan* », encore abondamment commenté – et admiré - aujourd'hui. Mais il y avait déjà eu les œuvres ultimes de Schumann (*Nuages gris*) et de Liszt (*Bagatelle sans tonalité*) pour poser plus ou moins explicitement la question de l'avenir de la tonalité.

La réponse de Debussy est à lire dans les très intéressantes notes de son condisciple Maurice Emmanuel sur les « conversations » tenues dans les années 1889 et 1890 avec leur professeur de composition au Conservatoire, Ernest Guiraud, disciple et ami de Bizet. Alors qu'il joue à Guiraud plusieurs séries d'accords dissonants que son interlocuteur le presse de résoudre selon les règles, même s'il convient que cela sonne bien même sans résolution, Debussy réplique qu'il faut laisser ces accords « flottants » et ainsi « noyer le ton », sans pour autant l'abandonner…. Il mettra notamment en œuvre cette technique dans *Pelléas et Mélisande*, avant de revenir à plus de classicisme dans ses œuvres suivantes - et notamment dans *La Mer*, qui constitue de ce point de vue un « retour à l'ordre » d'ailleurs diversement apprécié par les debussystes, qui y ont vu une sorte de reniement. On comprend mieux, du coup, comment cette musique « flottante », dite « impressionniste » par ses opposants, a pu paraître à Gide comme « sans échine ».

Si par ailleurs la focalisation de la dictée de Gide sur la question des accords et des intervalles peut aujourd'hui paraître datée, elle correspond très exactement à l'état des discussions de cette époque, où ravéliens et debussystes s'affrontent sur la question de savoir si Ravel emprunte largement à l'harmonie de son aîné ou si, au contraire, c'est Debussy qui aurait « volé » à Ravel la « pédale » (note tenue sous des accords successifs et produisant des dissonances) de la *Soirée dans Grenade*

(1903), déjà employée dans *Habanera* (Ravel, 1895-1897). Où l'on voit que Ravel n'envisage pas non plus de suivre les Viennois dans leur rupture avec la tonalité, même ce « moderne résolu » connaît très bien l'œuvre de Schönberg, contrairement à ce qu'a prétendu Boulez des décennies plus tard.

Au demeurant, Maurice Ohana lui-même ne croyait pas à la solution dodécaphoniste, comme en témoigne notamment la lettre qu'il écrit à Gide le 18 novembre 1947 pour le féliciter de son prix Nobel. Parlant de Chopin, qu'il crédite Gide d'avoir « *sauvé* » des « *mains des virtuoses* », il écrit qu'il s'agit du « *plus grand avec Mozart et Bach. De lui est né la musique contemporaine et l'on n'a guère fini d'exploiter ses trouvailles* ». Dans cette réhabilitation de Chopin, dont le long purgatoire à l'époque moderne est rappelé par Marcel Proust dans la *Recherche*, il faut aussi saluer l'indépendance d'esprit de Gide, dont les *Notes sur Chopin* ne ferraillent pas seulement avec le chauvinisme d'Alfred Cortot (qui n'accepte Chopin dans son Panthéon qu'à condition de nier ses racines polonaises) mais également avec le procès en désuétude instruit par l'avant-garde musicale à l'encontre de l'inventeur du piano moderne. En cela, Gide rejoint Debussy, dont les *Études* (1915) sont explicitement dédiées à la mémoire de Chopin. En relisant les titres donnés par Debussy à ses études (… *pour les tierces, pour les quartes, pour les sixtes, ... pour les degrés chromatiques, ... pour les accords),* on retrouve bien le vocabulaire et les préoccupations de la dictée de Gide, écrite pendant la décennie suivante.

Je poursuis cette libre réflexion en présentant les documents du fonds des Treilles sur les échanges de Gide avec Paul Dukas d'une part, avec Igor Stravinsky d'autre part, deux compositeurs avec lesquels il a collaboré, ou tenté de collaborer, pour des œuvres scéniques.

La première lettre dont nous disposons est celle que Gide adresse à Paul Dukas le 21 avril 1917, à un moment où la gloire du compositeur de *L'apprenti sorcier* et d'*Ariane et Barbe Bleue* est à son zénith. A nouveau, j'en fais une citation complète.

Monsieur,

J'ai passé tant de temps avec votre musique que j'ai quelque mal à me persuader que sans doute je ne suis encore pour vous qu'un inconnu. Peut-être

pourtant vous souviendrez vous que je dînai avec vous il y a un peu plus d'un an chez Mme Chausson, avec Lalo et d'Indy.

Voici pourquoi je vous écris aujourd'hui : Ida Rubinstein m'a demandé de traduire Antoine et Cléopâtre qu'elle a l'intention de jouer aussitôt après la fin de la guerre, c'est-à-dire… très prochainement prétend-elle.

Je crois volontiers qu'aucun rôle ne saurait lui convenir davantage que celui de la reine d'Egypte – et me laissant persuader par quelques amis, et par moi-même, que ma traduction pourrait n'être pas mauvaise, j'ai accepté et me suis déjà mis au travail.

Je suis entré en relations avec Ida Rubinstein à mon dernier passage à Paris, c'est-à-dire il y a quelques jours. Nous avons convenu que de la musique – sinon précisément de la « musique de scène », du moins de la musique d'entracte – était indispensable. Nous avons convenu que vous, et que vous seul, étiez désigné pour l'écrire, aussi bien il me paraît qu'aucune pièce ne saurait davantage vous convenir.

Ne dites pas non, par pitié. Je me persuade que si vous refusiez ma traduction en deviendrait beaucoup moins belle… Mais vous acceptez et joyeusement, n'est-ce pas. Qu'un mot de vous me l'assure – Ida Rubinstein habite 82 rue Vaneau – ou du moins c'est là qu'il faut lui écrire. Elle aussi attend impatiemment votre réponse – et tous ceux qui vous admirent et vous aiment déjà.

Bien cordialement et très attentivement votre …
et je retourne au finale admirable des variations sur un thème de Rameau.

Comme le pressentait Gide, la réponse de Dukas est négative. La voici, datée du 3 mai 1917 :

Monsieur,

…

Vous avez raison de penser que je n'ai point oublié notre rencontre chez Madame Chausson, non plus que la visite que je vous fis, avec Piot, il y a plus de temps encore. Et je songe, au surplus, que vous ne pouvez être inconnu d'aucun de ceux qui ne sont pas absolument des sauvages en matière de belle littérature. Je crois, ainsi, que nous nous connaissons beaucoup mieux que tant d'autres dont l'intimité ne repose que sur le bridge ou les dominos et cela me met à l'aise pour répondre très franchement à votre demande.

Bien que, depuis quelques années je me sois imposé la règle de ne plus accepter aucune collaboration, ce principe n'est pas absolu au point que je me fusse avec joie laisser fléchir en faveur d'une collaboration telle que la vôtre, vous le pensez bien !

Mais il s'agit ici de Shakespeare. Et voici que votre proposition se heurte à Shakespeare lui-même !

J'ai entrepris, en effet, toute une musique pour la Tempête, et même une traduction nouvelle dont je n'ai fait, il est vrai, qu'un acte et demi encore. J'abandonnerais peut-être une traduction mais pas ma musique et je ne puis

vraiment entreprendre d'en écrire d'autre pour Antoine et Cléopâtre avant qu'elle soit achevée.

C'est pourquoi je vous demande de m'excuser. Les talents abondent et je suis certain que vous trouverez pour Cléopâtre un musicien digne de cet extraordinaire poème et d'une traduction révélatrice que j'attends impatiemment.

Tout cordialement votre dévoué…

Revenu à la charge, Gide se voit confirmer ce refus par une lettre du 23 juillet 1918, où Dukas condamne cette fois le projet dans son principe, tout en manifestant une irritation discrète :

Cher Monsieur,

…

Tout d'abord laissez-moi vous dire combien je suis flatté du prix que vous voulez bien attacher à mon éventuelle collaboration. Tant de musiciens de valeur pourraient y suppléer que loin de vous défendre de votre insistance, c'est à moi, bien plutôt, de vous en remercier, tant je m'en sens honoré et touché.

Madame Chausson m'a, en effet, reparlé de la partie musicale d'Antoine et Cléopâtre lors d'une visite que je lui ai rendue il y a un mois à peu près. Je n'avais nul besoin, croyez le, d'être persuadé de la séduction d'une telle entreprise autrement que par la splendeur du poème, et la beauté certaine de votre traduction. Et sur ce point la voix même de l'amitié n'avait à me convaincre. Aussi n'ai-je pu répondre à Madame Chausson que dans le sens où je vous avais déjà répondu à vous-même, c'est-à-dire au point de vue de l'interruption qu'entraînerait pour moi dans la musique de Tempête et, par suite, dans tout un courant de sentiment et d'idées, l'adoption de ce nouveau projet.

Si vous vous contentiez d'une musique de décor et d'apparat qui [occupe ?] les intervalles du drame et y jette quelque éclat extérieur, peut-être pourrais-je quand même tenter de vous suivre, avec Shakespeare, d'Alexandrie à Rome.

Mais l'étendue de la partition que vous entrevoyez m'interdit de la mener de front avec celle de la Tempête. J'ai le travail lent et l'extrême rigueur dont je me suis fait une règle que je crois salutaire, par horreur de tant de musique inutile, imposerait à votre patience une épreuve que la plus simple honnêteté m'ordonne de vous éviter.

D'ailleurs s'il faut vous dire mon sentiment personnel, la musique ne saurait se placer de fond dans la représentation d'une œuvre où le drame emporte tout comme Antoine et Cléopâtre. Sans vouloir vous faire part de théories déplacées sur l'appropriation de la symphonie au théâtre je puis les résumer en ce cas particulier par l'impression que j'ai remporté, en ce point de vue, de la réalisation si grossière, à mon sens comme au vôtre, que nous avons eue chez Gémier. Il y avait déjà là beaucoup trop de musique.

J'entends de cette musique où le musicien apparaît le musicien qui, quoi qu'il fasse, ne met jamais en musique que lui-même et dont l'intervention prolongée,

quand il n'est pas à peu près seul en cause impatiente autant qu'une conférence dans un entracte…

Je suis presque assuré qu'une conversation sur ce point nous mettrait d'accord. Peut-être nous acheminerait-elle vers une communauté d'idées qui me permettrait de vous manifester le vrai désir que j'ai de vous être agréable et de vous témoigner mon admiration.

Bien sympathiquement votre…

Cet épisode connaît un double épilogue.

Le ballet *Antoine et Cléopâtre* est créé à l'Opéra de Paris en avril 1920, dans une chorégraphie d'Ida Rubinstein et sur une musique de Florent Schmitt, autre compositeur important de l'époque, qui en a tiré deux suites symphoniques créées par les concerts Lamoureux en octobre 1920, publiées aux Éditions Durand en 1922 et dont il existe au moins un enregistrement disponible aujourd'hui. Il n'existe pas, en revanche, d'enregistrement de la version scénique de l'œuvre, notamment en raison de sa durée (plus de trois heures) jugée excessive par les critiques contemporains de sa création.

La Tempête compte au nombre des œuvres inachevées de Paul Dukas (il y en a eu beaucoup), qui y a pourtant travaillé pendant trente ans, à partir de 1899 et plus intensément après la création de son chef d'œuvre lyrique, *Ariane et Barbe Bleue.* La traduction elle-même ne semble pas avoir été terminée : la Bibliothèque Nationale ne détient en tous cas que le manuscrit du 1er acte, que Dukas indique avoir achevé de traduire dans sa première lettre à Gide, celle de 1917. S'agissant de l'œuvre musicale, il n'en reste aucune esquisse. Il est même impossible de préciser la forme que Dukas envisageait de donner à l'œuvre : si les spécialistes estiment qu'il résulte des notes de Dukas pendant les années 1918-1920 qu'à cette date il voulait écrire une musique de scène, cette hypothèse me paraît devoir être réexaminée à la lumière de la condamnation de ce genre énoncée dans la deuxième lettre à Gide, qui est exactement contemporaine – sauf à penser qu'aux yeux de Dukas, *La Tempête* ne serait pas « *une œuvre où le drame emporte tout* », à la différence d'*Antoine et Cléopâtre*. On relève aussi que la même lettre semble plutôt préconiser, pour « *l'appropriation de la symphonie au théâtre* », la formule de la suite symphonique, qui selon Édouard Lalo aurait été celle finalement retenue par Dukas, selon une déclaration faite en 1942, soit après la mort du compositeur (1935).

Pour conclure sur cette tentative manquée de collaboration entre Gide et Dukas, dont on ne peut que regretter qu'elle ait tourné court, on relèvera un autre enseignement, de nature politique celle-ci : en se référant à deux reprises à Madame Chausson, veuve du compositeur et animatrice d'un très célèbre et influent salon musical, Gide se recommande implicitement auprès de Dukas d'une école esthétique, celle de la *Schola Cantorum* créée par Vincent d'Indy, également cité par Gide dans sa première lettre à Dukas. Le salon de Madame Chausson était un des lieux de réunion des scholistes, ainsi que des membres dirigeants de la société nationale de musique, dont d'Indy était le président et un des fondateurs et qui jouait les œuvres de Dukas (notamment). Cette indication ne suffit pas à nous informer sur ce que Gide pensait de d'Indy, chef d'école redouté et anti dreyfusard militant : la lettre de 1917 le mentionne à une époque d'« *union sacrée* » où la droite et la gauche ont mis entre parenthèses leurs affrontements sur l'identité culturelle française, débat qui a fait rage à partir de l'affaire Dreyfus jusqu'à la seconde guerre mondiale, et dans lequel d'Indy fut un acteur majeur. On aimerait néanmoins en savoir davantage sur ce que Gide pensait sur le fond de ce débat, à la lumière notamment de son anti-wagnérisme, particulièrement sensible dans ses *Notes sur Chopin.*

Quelques mots maintenant, pour conclure, sur *Perséphone.* Les Treilles détiennent un exemplaire manuscrit du livret définitif et une lettre de Gide à Stravinsky, datée du 28 mars 1934. Je cite la partie significative de cette lettre :

Mon cher Igor

Vous aurez reçu sans doute les quelques vers d'Introït que doit chanter Eumolpe.

Voici ceux sur lesquels doit s'achever le premier tableau :

Perséphone : ….

Eumolpe ….

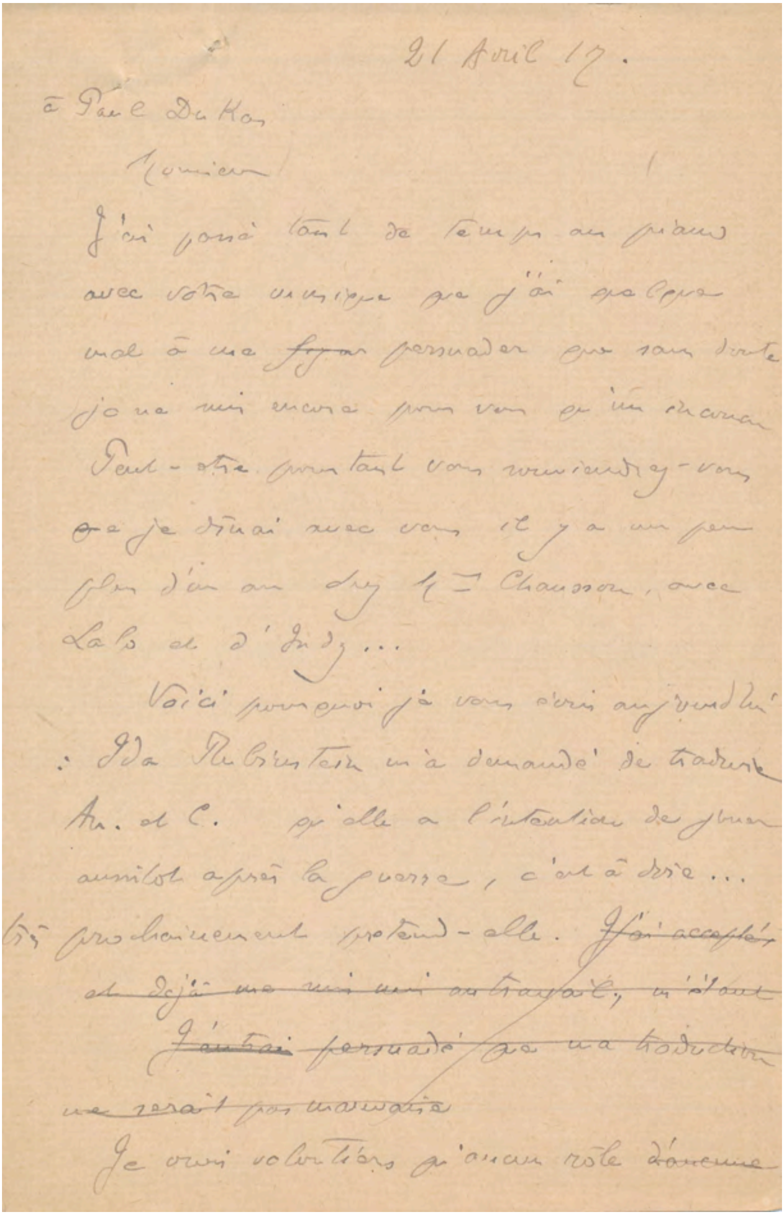
Mais je crois qu'il vaudrait mieux que Perséphone prononce sa courte tirade <u>après</u> le chant d'Eumolpe, pour mettre quelque distance entre ce chant et le « C'est ainsi, nous raconte Homère, … etc » qu'il doit chanter entre les deux tableaux. Ou pensez-vous que la musique (marche de la descente aux Enfers) suffirait à la séparation ??? Si les vers de Perséphone <u>suivent</u> le chant d'Eumolpe, ils devraient être dits <u>pendant</u> la musique de la marche. Je ne sais s'il ne vaudrait pas mieux éviter cela…. Vous en déciderez.

Votre bien attentivement dévoué.

L'histoire de cet ouvrage malaimé – du public, de la critique, de la postérité et de Gide - montre notamment que Stravinsky a pris au mot le « *vous en déciderez* » de son correspondant. L'un des motifs du désaccord entre les deux auteurs de ce mélodrame dansé, commandé par Ida Rubinstein et créé à l'Opéra de Paris le 30 avril 1934, dans une mise en scène de Jacques Copeau, est en effet la question bien connue des rapports de force entre musique et texte dans les œuvres scéniques. Dans une tradition héritée du 17e siècle et encore vivante au 20e, quoique contestée par les musiciens dès la fin du 18e siècle, Gide estime que « *prima le parole, dopo la musica* ». Ce n'est pas l'avis de Stravinsky, qui le fera bien savoir en prenant les plus grandes libertés avec la prosodie de Gide, amenant ce dernier à prendre ses distances avec la réalisation musicale, qui suscite chez lui un énigmatique « *c'est curieux, c'est très curieux* », lorsqu'il en entend la première audition au piano, par Stravinski lui-même. Il révisera son jugement plus tard, reconnaissant la valeur musicale de l'œuvre, qui s'inscrit dans la période « néo-classique » de Stravinsky, inaugurée par *Pulcinella* au moment même où le compositeur, au contraire, en désavouait l'esthétique. Contrairement à *Antoine et Cléopâtre, Perséphone* est restée au répertoire international et a été enregistrée en version scénique intégrale, sous la direction du compositeur. Une production récente, mise en scène par Peter Sellars, a été créée au Teatro Real de Madrid en 2012 et reprise à l'Opéra de Lyon en 2016.

Mais la lettre ci-dessus, écrite au plus fort du conflit, nous donne une idée des trésors de diplomatie que Gide a dû déployer pour faire entendre son point de vue d'auteur, sans succès on l'a vu. Ce cas illustre moins l'incompréhension de Gide à l'endroit de la musique de son temps en général et de Stravinsky en particulier, comme le pense Ohana, que la difficulté intrinsèque du drame musical, également soulignée par Dukas dans sa lettre de 1918 : la musique peut-elle se soumettre au texte, ou doit-elle avoir au contraire la préséance, « *Prima la musica* » ? Le même dilemme a en 1905 causé la brouille entre Maeterlinck et Debussy à propos de *Pelléas et Mélisande* (où le compositeur avait pourtant pensé avoir réglé le problème en écrivant son propre livret à partir de la pièce de théâtre) et inspiré à Richard Strauss son opéra *Capriccio* (1942). Là encore, on ne peut reprocher à Gide d'avoir pris ce parti dans un débat majeur, parfaitement d'actualité au moment où il tente de réaffirmer

l'antique préséance du « poème » sur sa mise en musique. Du fait de l'effacement spectaculaire de l'auteur, même dans le genre dramatique, ce vieux conflit oppose aujourd'hui le musicien au metteur en scène.



21 Avril 17.

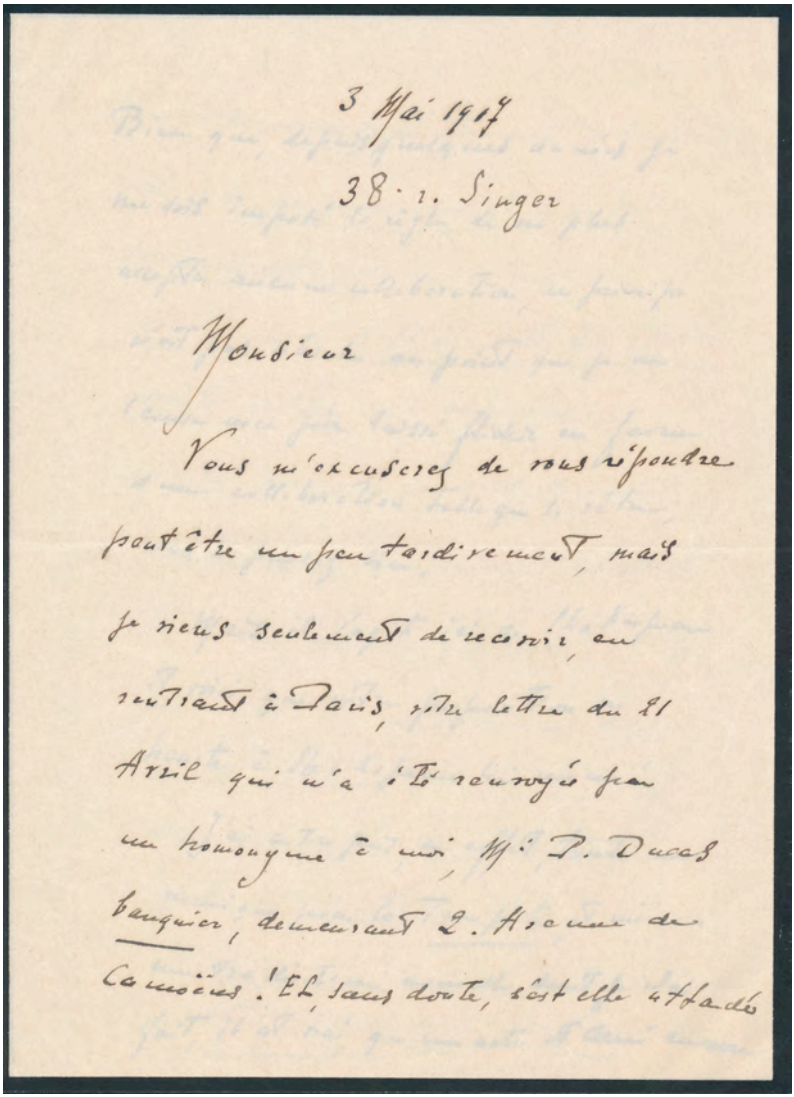
à Paul Dukas

Monsieur

J'ai passé tant de temps au piano avec votre musique que j'ai quelque mal à me ~~figur~~ persuader que sans doute je ne suis encore pour vous qu'un inconnu. Peut-être pourtant vous souviendrez-vous ~~que~~ que je dînai avec vous il y a un peu plus d'un an chez Mme Chausson, avec Lalo et d'Indy...

Voici pourquoi je vous écris aujourd'hui : Ida Rubinstein m'a demandé de traduire An. et C. qu'elle a l'intention de jouer aussitôt après la guerre, c'est à dire... très prochainement prétend-elle. ~~J'ai accepté et déjà me suis mis au travail, et étant~~ ~~j'en suis persuadé que ma traduction ne serait pas mauvaise~~

Je vois volontiers qu'aucun rôle d'aucune

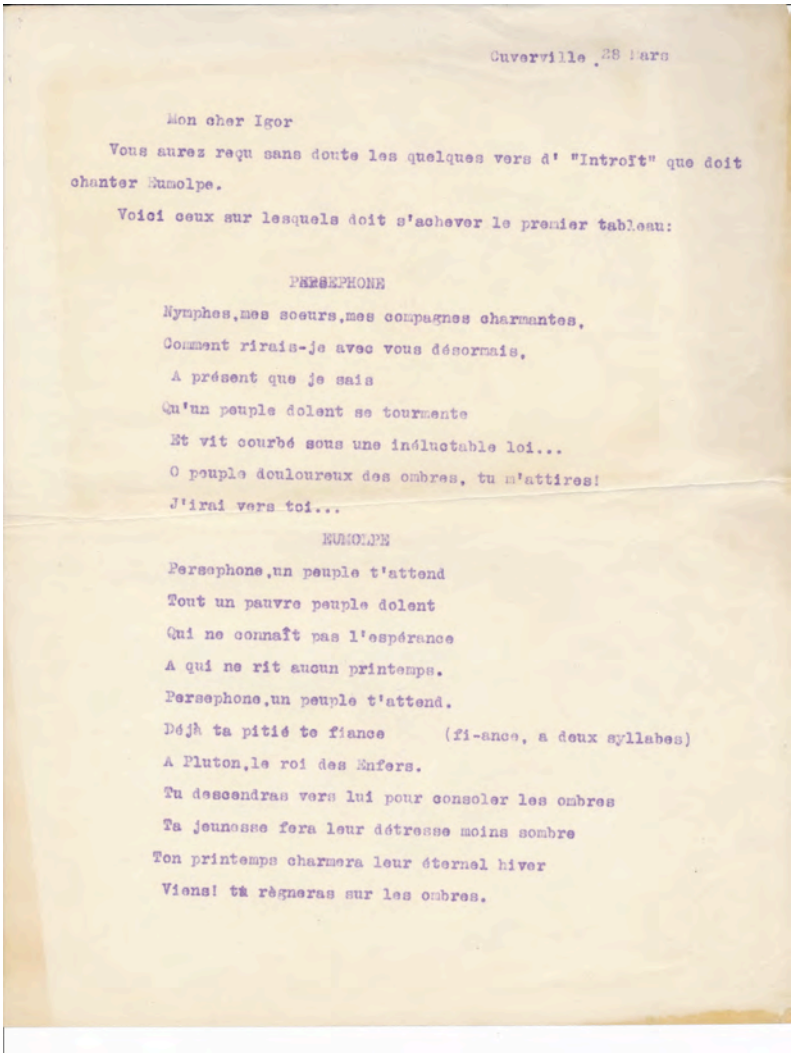


3 Mai 1917

38. r. Singer

Monsieur

Vous m'excuserez de vous répondre
peut être un peu tardivement, mais
je viens seulement de recevoir, en
rentrant à Paris, votre lettre du 21
Avril qui m'a été renvoyée par
un homonyme à moi, M. P. Ducas
banquier, demeurant 2. Avenue de
Camoëns. El, sans doute, s'est elle trompée



Cuverville, 28 Mars

Mon cher Igor

Vous aurez reçu sans doute les quelques vers d' "Introït" que doit chanter Eumolpe.

Voici ceux sur lesquels doit s'achever le premier tableau:

PERSEPHONE

Nymphes, mes soeurs, mes compagnes charmantes,
Comment rirais-je avec vous désormais,
A présent que je sais
Qu'un peuple dolent se tourmente
Et vit courbé sous une inéluctable loi...
O peuple douloureux des ombres, tu m'attires!
J'irai vers toi...

EUMOLPE

Persephone, un peuple t'attend
Tout un pauvre peuple dolent
Qui ne connaît pas l'espérance
A qui ne rit aucun printemps.
Persephone, un peuple t'attend.
Déjà ta pitié te fiance (fi-ance, a deux syllabes)
A Pluton, le roi des Enfers.
Tu descendras vers lui pour consoler les ombres
Ta jeunesse fera leur détresse moins sombre
Ton printemps charmera leur éternel hiver
Viens! tu règneras sur les ombres.

LES FAUX-MONNAYEURS

adaptation libre du roman d'André Gide

livret de

JEAN-PIERRE PRÉVOST

NOTE

Cette très libre adaptation des *Faux-Monnayeurs* a été écrite en 2012 pour un projet d'opéra de Pierre Thilloy, et avec le soutien de la Fondation Catherine Gide.

Ce fut un travail passionnant, mais extrêmement compliqué et particulièrement délicat, pour lequel j'ai rédigé 17 versions successives. La contrainte la plus difficile était sans doute de réduire le nombre de personnages principaux du roman d'abord à dix, puis à six, pour que l'entreprise soit financièrement possible. Que faire, dès lors, pour ne pas trahir l'auteur, pour garder une cohésion à l'ensemble du récit, tout en sacrifiant nécessairement un certain nombre d'épisodes qui tous, bien sûr, ont leur importance ?

J'ai dû faire des choix. Ils sont discutables comme tous les choix. J'ai dû introduire des systèmes de narration indirecte, combler par exemple des lacunes par des voix off, ne garder que les scènes considérées à tort ou à raison comme essentielles, accepter que ces seuls temps forts masquent l'absence des nombreuses péripéties, périphériques ou non, de l'œuvre originale.

J'ai également choisi de garder intacts le plus souvent possible les mots de Gide, la langue de Gide, ses monologues et ses dialogues, leur contenu et leur style, la musicalité si particulière de ses tournures de phrases.

À aucun moment je n'ai voulu accepter la contrainte de modeler le discours gidien à des nécessités mélodiques, laissant au compositeur la liberté, le choix, soit de le garder tel, soit de le transformer selon sa sensibilité propre ou sa conception personnelle de ce que doit être un opéra aujourd'hui.

Pour ma part, je crois fermement – certains diront naïvement – que l'écriture d'un opéra moderne, qui plus est adapté d'une œuvre aussi importante, ne nécessite d'aucune manière une mise en forme particulière pour se plier aux exigences des règles traditionnelles du langage musical, mais doit au contraire inventer une écriture qui respecte toutes les particularités, le style, les cadences de l'œuvre originale, quel que soit l'auteur de l'œuvre dont il s'inspire. C'est un point de vue, on peut l'approuver ou au contraire le considérer comme incompatible avec le travail d'un compositeur.

En revanche, l'apport créatif de l'adaptateur, puis celui essentiel du compositeur peuvent et doivent s'exercer sur la forme. C'est la raison pour laquelle, outrepassant ma vision d'adaptateur pour me glisser dans celle du metteur en scène, j'ai proposé d'utiliser dans le découpage scénique de la narration certaines techniques, comme les projections cinématographiques, alternant avec les scènes jouées ou chantées, voire les chevauchant. Elles permettent des ruptures de rythme, des accélérations ou des décélérations, des

pauses, des ellipses temporelles. Elles permettent également de varier la scénographie, de multiplier les plaisirs.

Je ne prétends absolument pas avoir accompli un travail définitif sur *Les Faux-Monnayeurs* - qui aurait l'audace d'une telle prétention ? – mais d'en proposer une interprétation personnelle, compatible à la fois avec mes conceptions propres, ma vision de metteur en scène, le respect de l'œuvre d'André Gide, et le choix laissé au compositeur de transcender l'ensemble, ou pas.

Jean-Pierre Prévost
15 août 2017

*

Rôles principaux

BERNARD PROFITENDIEU 17 ans
OLIVIER MOLINIER 17ans

ÉDOUARD 35 ans, écrivain
ROBERT DE PASSAVANT 30 ans, écrivain rival d'Édouard
LAURA DOUVIERS et sa sœur SARAH 20 ans (Interprétées par la même chanteuse)

Petit rôle
VINCENT MOLINIER 23 ans

L'opéra se déroule en 3 actes :
1er acte à Paris
2ème acte à Saas-Fée
3ème acte à Paris

ACTE 1 PARIS

SCENE 1

Introduction musicale
Le rideau s'ouvre. Décor : Appartement Profitendieu. Bureau. Fin d'après-midi.
Une console à tiroirs ouverte, un petit bureau en vrac, un coffret ouvert contenant des liasses de lettres tenues par des rubans, un ordinateur allumé.
BERNARD PROFITENDIEU, 17 ans, très agité, défait une liasse de lettres, lit sommairement le contenu de quelques-unes, passe à une autre, vient s'asseoir devant son ordinateur, les montrant furieusement à son correspondant sur webcam.

Bernard (chanté)
Arrête Olivier, il n'y a aucun doute, ces mots d'amour sont adressés à ma mère, et c'est bien ma naissance à moi, Bernard Profitendieu, dont il s'agit ! Mon père n'est pas mon père, j'en ai maintenant la preuve, regarde ! ...

Il montre une lettre.

Dix-sept ans de mensonges, tu comprends, le choc est brutal, même si ne pas savoir qui est son père guérit de la peur de lui ressembler ! ...Tu as raison : on peut l'imaginer comme un prince charmant ! Et alors, la belle affaire ?... Et le saura-t-on jamais ?... Interroger ma mère ? ... faisons plutôt crédit à son bon goût : j'aurais l'air malin si je découvrais que je suis le fils d'un gangster !... Encore que ... Non, c'est décidé, je quitte immédiatement cette maison !... Tu peux m'héberger ?... Une nuit ?...Une seule nuit ?...

Il sort précipitamment.

SCENE 2
Décor : Appartement Molinier. Chambre d'Olivier. Nuit

Olivier est allongé dans la pénombre.
On frappe. Il ouvre, c'est Bernard, qu'il serre dans ses bras.

Olivier
C'est énorme ce que tu fais là !

Bernard
Et tu ne sais pas tout, écoute ce que je lui ai écrit.

Bernard sort de sa poche une lettre.

(chanté)
Monsieur, j'ai découvert par hasard cet après-midi que je dois cesser de vous considérer comme mon père, et c'est pour moi un immense soulagement. En me sentant si peu d'amour pour vous, j'ai longtemps cru que j'étais un fils dénaturé ; je préfère savoir que je ne suis pas votre fils du tout.
Je pars sans revoir ma mère, je craindrais de m'attendrir en lui faisant des adieux. Comme j'imagine que ma vue lui rappelait sans cesse quelque secret de sa vie qu'elle aurait voulu effacer, je pense qu'elle me verra partir avec soulagement et plaisir.
Dites lui, si vous en avez le courage, que je ne lui en veux pas de m'avoir fait bâtard ; qu'au contraire je préfère ça à savoir que je suis né de vous.
La décision que je prends de vous quitter est irrévocable. Je ne sais ce qu'a pu vous coûter mon entretien jusqu'à ce jour. L'idée de vous devoir quoi que ce soit m'est intolérable, et je crois que si c'était à recommencer je préfèrerais mourir de faim plutôt que de m'asseoir à votre table. Je signe du ridicule nom qui est le vôtre, que je voudrais pouvoir vous rendre, et qu'il me tarde de déshonorer.

Ils s'asseoient sur le bord du lit. Olivier lui prend la main gravement.

Olivier
Il va te tuer, tu es fou !

Bernard
C'est un faible ! Il n'en aura même pas le courage, tout au plus celui de noyer le poisson, du genre :
Il caricature un Profitendieu que nous ne connaissons pas.
(chanté)
Mes enfants, j'ai à vous dire quelque chose de très triste … Bernard nous a quittés et nous ne le reverrons plus… Il faut que je vous apprenne aujourd'hui ce que je vous ai caché d'abord, désireux que j'étais de vous

voir aimer Bernard comme un frère ; car votre mère et moi nous l'aimions comme notre enfant. Mais il n'était pas notre enfant … un oncle à lui, un frère de sa vraie mère nous l'avait confié à la mort de celle-ci … il est venu ce soir le reprendre. Que Dieu le protège
Allez dîner mes enfants, maintenant j'ai besoin de parler à votre mère.

Plage orchestrale

Olivier
… Tu vas vivre où ?... Tu as de l'argent ?

Bernard
De quoi déjeuner demain. Après, on verra.

Olivier (se rapproche de lui)
Et ton examen, Bernard ? … jure-moi que tu n'as pas l'intention de …

Bernard
Non, je te le promets, je ne suis pas idiot !
Je travaillerai seul. Je ne retournerai plus au lycée, plus jamais.

Olivier se blottit dans ses bras tendrement, l'embrasse.

Bernard
Tu vas prendre froid. Couche-toi. Moi je dormirai par terre, il faut que je m'habitue !

Olivier
Tu plaisantes ! Viens te coucher ! …

Il le pousse à l'intérieur du lit. Bernard s'allonge près de lui.

Tu sais ce que je t'avais dit l'autre fois …Ca y est, c'est fait !... Eh bien mon vieux c'est dégoûtant, c'est horrible, j'avais envie de vomir ! Elle n'arrêtait pas de parler… Sa conversation m'écœurait …Parler dans ces moments-là, je l'aurais étranglée !

Bernard
Tu exagères, mon vieux ! Elle était belle au moins ? Je la connais ?

Olivier
Si tu crois que je l'ai regardée ! Une gonzesse quoi !

Bernard (il rit)
Quel idiot !... Dormons. Est-ce qu'au moins tu as …

Olivier
C'est ça qui me dégoûte le plus … comme si je la désirais !

Bernard
Eh bien c'est épatant. Mais quel gros bébé !

Olivier
Tais-toi. Si c'est ça l'amour, merci pour tout ! J'aurais voulu t'y voir.

Bernard
Oh, moi tu sais je ne cours pas après. N'empêche que si … Rien, dormons.

Un temps. Ils essaient de dormir.

Olivier
Tu sais que Vincent a une maîtresse ?... Si mes parents savaient ça ! Sûr que mon père le contraindrait au mariage.

Bernard
Ces bourgeois honnêtes qui ne comprennent pas qu'on puisse être honnête autrement qu'eux. Comment le sais-tu ?

Olivier (chanté)
Un soir, je ne dormais pas … j'ai vu Vincent sortir. Une jeune femme était assise sur une marche d'escalier, elle l'attendait. Elle le prit par la main, il ne disait rien, elle sanglotait à voix basse : Vincent, mon amour, ne me quitte pas, tu n'as pas le droit de m'abandonner. Que vais-je devenir ?.... Dis-moi quelque chose, parle ! Ta lettre est si cruelle !
Vincent s'est levé : Laura, je ne peux plus rien pour vous, je suis ruiné, je vous conseille de retourner auprès de votre mari, de tout avouer … adieu.

Bernard
Bizarre, non, ce vouvoiement ?... Tu aurais dû lui ouvrir. Moi j'aurais ouvert.

Olivier
Je n'ai pas osé ! Toi tu oses toujours tout, je t'envie !...

Olivier et Bernard se détournent l'un de l'autre, essaient de s'endormir.
Plage orchestrale

SCENE 3
Décor : Appartement de Robert de Passavant. Jour
Bureau (+ amorce chambre communicante pénombre).

Dans la chambre, la silhouette immobile d'un vieil homme allongé.
Vincent lui prend le pouls.
A côté, devant un bureau couvert de livres, Robert écrit. La porte de communication est ouverte. Vincent sort de la chambre avec sa trousse de soins, ferme doucement la porte.

Vincent
La respiration est faible mais normale, le pouls également. Il s'est endormi.

Robert
Mon pauvre père. Avec un peu de chance il ne se réveillera pas.

Vincent
Comment osez-vous ?

Robert
Il a tellement fait souffrir sa femme, ses chiens, ses chevaux, ses maîtresses. Heureusement pas ses amis, il n'en avait aucun. Personne ne le regrettera. Je ne vous remercierai jamais assez, cher Vincent, d'avoir accepté de lui prodiguer tous ces soins. Un brillant interne comme vous mérite mieux que d'assister ce vieillard mourant.

Vincent
C'est censé être mon travail.

Il lui tend une liasse de billets.

Vincent
Il n'en est pas question.

Robert
C'est la somme que vous avez perdue.

Vincent
Quelle somme ? ... Je ne l'ai pas perdue, je l'ai jouée. C'était un cadeau de ma mère.

Robert
C'est moi qui vous l'ai fait perdre dans ce tripot, je vous la dois, inutile de me remercier. Donnez-la si bon vous semble à cette malheureuse femme enceinte par vos soins.
Maintenant parlons d'un secret, ne le répétez pas : je suis en train d'écrire un manifeste pour une revue d'avant-garde que je commandite ... je préfère qu'on ne sache pas que j'y collabore.
N'est-ce pas votre jeune frère qui écrit lui aussi ?... Comment s'appelle-t-il déjà ?... Olivier ? ... j'avais oublié. Des poèmes n'est-ce pas ? ...Dites-lui de venir me voir ... Il a l'air si intelligent, votre frère.

Il tend une cigarette à Vincent, qui refuse.

Asseyez-vous. Vous n'avez pas froid ?

Il s'approche de Vincent.

Vincent
Je dois partir.

(chanté jusqu'à la fin de la scène)

Robert
Je ne vous retiens pas. Allez jouer chez Pedro, cela vous détendra. Mais je compte absolument sur vous pour honorer la demande de Lady Griffith. Elle vous attend, et mon chauffeur vous y conduira.

Allez, filez !

Il éclate de rire. Vincent amorce une sortie puis revient.

Vincent
Je n'irai pas chez Lady Griffith.

Robert
Et pourquoi diable ? Elle est amoureuse de vous, c'est une femme libre, elle n'est pas avare de ses charmes, c'est d'ailleurs une experte, et en plus elle vous donne de précieux conseils pour vous faire oublier cette sinistre Laura Douviers qui vous gâche la vie. Que demander de plus ?...

Vincent
De l'humanité plutôt que du cynisme. Lorsque j'ai rencontré Laura, nous étions à Pau, elle et moi, dans un sanatorium. C'était au printemps, nous étions étendus sur une chaise longue, l'un à côté de l'autre sur une terrasse, avec d'autres malades. On se savait tuberculeux, on se croyait condamnés, un seul mois à vivre, plus rien n'avait d'importance.
Elle était seule, elle était mariée depuis trois mois. Son mari, un petit prof de français, lui écrivait tous les jours. Elle l'aimait mais elle m'a avoué qu'elle ne savait pas ce qu'était le plaisir. Je lui ai pris la main, je l'ai longuement pressée sur mes lèvres… J'étais tellement ému … un tel désir de me confier.
La nuit suivante … je l'ai retrouvée dans sa chambre, je lui ai révélé tout ce que son mari n'avait pas su lui apprendre, et avec un intense plaisir partagé. Seulement, comme nous étions convaincus que notre durée de vie était limitée, nous n'avons pris naturellement aucune précaution …

Robert
C'est pathétique ! Mais quel talent, vous devriez écrire des romans !... et alors ?...

Vincent
Lorsque Laura s'est aperçue qu'elle était enceinte, ce fut la consternation. Nous sommes rentrés à Paris, elle n'osa pas revoir ses parents. Je ne voulais pas l'abandonner, je lui ai proposé de fuir en

Amérique, en Océanie. Mais nous n'avions pas d'argent, j'ai commencé à jouer. Laura devenait folle, elle semblait avoir perdu toute conscience.

Robert
Et alors Lady Griffith vous a pris dans ses bras accueillants ! ... Je la connais, elle a tenté de vous persuader qu'il serait monstrueux de sacrifier votre carrière à votre amour, et en vous offrant le sien. Et vous avez mordu à l'hameçon parce qu'au fond cela vous arrange bien, et que vous retournerez ce soir encore goûter à la volupté délicieuse auprès de cette Lady Griffith, car elle vous donne l'illusion d'être libre, et de pouvoir échapper à un engagement que vous refusez d'assumer. Et en cela je ne peux que vous approuver.

Vincent amorce une sortie.

Vincent
Vous voulez que je vous dise : votre absence de sens moral est indigne.

Vincent sort.

Robert *(*éclat de rire*)*
Vous me raconterez, n'est-ce pas !

SCENE 4

Décor : chambre Olivier. Aube.
Plage orchestrale
Dans le lit, Bernard s'éveille. Il dégage doucement le bras d'Olivier qui lui enserre le corps, se lève, s'habille.

Olivier (s'éveille)
Tu as bien dormi ?

Bernard
Comme un bébé ! Je suis heureux, tu n'imagines pas à quel point !

Il sort de sa poche quelques pièces de monnaie, les compte.

Olivier (tendre)
Je peux t'avancer un peu d'argent ...

Bernard
Non, merci, tu es gentil… J'attends tout de la Providence, et si par bonheur elle consent vers midi à servir devant moi quelque beau rosbif saignant avec une salade composée, je composerai volontiers avec elle !

Il rit, s'approche d'Olivier pour l'embrasser.
(chanté jusqu'à la fin de la scène)

Olivier
Tu pars déjà ?

Bernard
La liberté, ça prend du temps ! Que fais-tu aujourd'hui ?

Olivier
Je vais gare Saint Lazare chercher mon oncle Édouard, le frère de maman. Il revient d'Angleterre. C'est quelqu'un de très bien, il ne lui ressemble pas.

Bernard
Charmant pour ta mère. Pourquoi quelqu'un de très bien ? Il fait quoi dans la vie?

Olivier
Il écrit des romans… des espèces de romans !... Un jour mon père lui avait fait lire quelques-uns de mes poèmes. Édouard n'osait pas m'en parler. J'étais gêné, lui aussi. Il a fini par me dire qu'il les trouvait très mauvais, ça m'a fait plaisir : s'il m'avait fait des compliments, je crois que je l'aurais insulté.

Bernard
Et bien sûr il t'a proposé de t'aider !... Malin, cet Édouard … Je sens que tu vas déjeuner avec lui ! Méfie-toi !...

Il rit. Olivier se tourne vers le mur, furieux.

SCENE 5

Décor : Rue. Ext . Jour.
Sortant d'un immeuble, Vincent téléphone à Robert.
(chanté)

Vincent
Alors vous êtes le diable !!! Votre Lady Griffith m'attendait, vêtue d'une élégante robe de chambre fine à moitié entrouverte. Elle s'est allongée, nue près de moi sur le canapé, excitant par ses caresses mon désir de la prendre. Elle parlait, elle parlait sans cesse : Tu as l'air bien sombre ce soir mon ami. Si tu m'apportes avec toi tes soucis, je te le dis, mieux vaut ne plus venir. Ici, c'est comme à la mosquée, on se déchausse en entrant, on laisse la boue dehors.
Je tentais de la faire taire, elle se débattait, mutine. Et elle parlait, parlait : on croit toujours que les femmes ne savent pas réfléchir, mais tu verras, disait-elle, que cela dépend desquelles.
Tu te dégoûtes d'avoir plaqué Laura ? ... Je comprends très bien. Mais dis-le tout de suite, quitte-moi, je te laisserai partir sans regret. Ne va pas t'imaginer, parce que je me donne à toi, que tu m'as conquise : j'abomine les médiocres, je n'aime que les vainqueurs. Je peux t'aider à vaincre, mais ni te plaindre, ni te consoler ...
Je l'ai remerciée pour ses conseils, j'ai demandé le montant de ses honoraires. Elle a éclaté de rire, elle m'a proposé une croisière avec elle chez son ami le Prince de Monaco. J'ai accepté, nous partons demain. Grâce à vous me voici donc devenu le gigolo de la marquise. Merci Monsieur le Comte.

SCENE 6

Plage orchestrale
Décor : Édouard est assis seul à l'avant-scène, et lit des pages de son *Journal* sur son Ipad. Près de lui une grosse valise ouverte.
Derrière (ou devant) lui défilent éventuellement sur un écran transparent des images filmées d'un train qui roule dans la campagne avec une ambiance sonore.

Édouard (chanté)
Laura, chère Laura ... Jusqu'à ce jour je n'ai écrit une ligne de mon Journal que tu n'aies indirectement inspirée. Près de moi, je te sens enfantine encore, et toute l'habileté de mon discours, je ne la dois qu'à mon désir constant de t'instruire, de te convaincre, de te séduire. Par quelle illusion ai-je pu croire jusqu'à ce jour que je te façonnerais à ma

ressemblance ?... Au contraire, c'est moi qui me pliais à la tienne, et je ne le remarquais pas ! Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne selon l'exigence de l'autre, travaille à ressembler à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre ...Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité. Et puis un jour vient ou l'être vrai reparaît, que le temps lentement déshabille de tous ses vêtements d'emprunt ; et si c'est de ces ornements que l'autre est épris, il ne presse plus contre son cœur qu'une parure déshabitée, qu'un souvenir ... Deuil et désespoir.

Il s'arrête un instant de chanter.

Quel admirable sujet de roman !
(chanté, suite)
Laura, chère Laura, que puis-je faire pour toi aujourd'hui, alors même que toute mon attention est accaparée par la délicieuse angoisse de savoir si Olivier sera ou non au rendez-vous ?...

Sur l'écran le train s'arrête.
Édouard regarde sa montre, range son I-Pad dans sa valise.

SCENE 7

L'écran disparaît pour faire place à un décor simplifié de hall de gare, avec une consigne à casiers avec clef, comme autrefois. Un peu plus loin un coin bar, quelques chaises. Jour.
Plage orchestrale. Ambiance de hall de gare avec annonces, foule … sur toute la scène.
Bernard traverse subrepticement la scène en prenant soin de ne pas se faire remarquer, et se cache derrière un panneau publicitaire d'où il peut observer sans être vu.
Édouard apparaît avec sa valise, cherchant du regard si quelqu'un l'attend. Personne. Il dépose sa valise dans un casier de la consigne à clef. Apercevant Olivier, il en oublie de reprendre la clef du casier, et avec enthousiasme se précipite vers lui pour une étreinte passionnée. Olivier est réservé, comme paralysé.

Édouard
Je m'efforçais de croire que tu ne serais pas là ; mais au fond j'étais sûr que tu viendrais.

Olivier (froidement)
Le hasard … J'avais une course à faire dans le quartier.

Édouard, décontenancé par cet accueil, se dégage de l'étreinte.

Édouard
Ce hasard me comble de joie. Mais tu n'es pas très loquace.

Olivier ne disant rien, Édouard lui prend le bras et l'entraîne vers une sortie.

Édouard
Que se passe-t-il ?... Explique-toi, raconte !....

Ils disparaissent.
Plage orchestrale, suite.

Bernard a assisté caché à toute la scène, et en profite pour dérober la valise d'Édouard grâce à la clef oubliée. Prenant un air dégagé, il s'asseoit sur un banc, ouvre, fouille, découvre l'I-Pad …qu'il sort, puis un portefeuille, prend une liasse de billets, referme la valise, s'installe un peu plus loin au coin bar ambulant. Il feuillette les pages de l'I-Pad.
Pour toute la suite de cette scène, on pourrait imaginer plusieurs solutions de mise en scène :
-soit des apparitions d'Édouard qui chante à l'avant-scène, isolé par une poursuite. Cette double action afin d'éviter la monotonie d'une voix off.
-soit l'image sur grand écran d'Édouard qui chante, à chaque fois que Bernard avance dans le récit en cliquant sur l'I-pad.

(chanté jusqu'à la fin de la scène)

Édouard (voix off ou apparition isolée)
Il y a quinze jours, j'avais le cœur encore plein de Laura, mais je le sens bien, et j'ai beau m'en défendre, la figure d'Olivier occupe aujourd'hui toutes mes pensées. Comment c'est arrivé ?... Un matin d'été, le temps était beau, je flânais le long des quais lorsque soudain je m'intéressai à un jeune lycéen qui fouillait les rayons d'un bouquiniste ... Profitant de ce que l'homme avait le dos tourné, le lycéen déroba un livre, l'enfourna dans son manteau. Lorsqu'il découvrit que je ne le quittais pas des yeux, il reposa le livre, faisant mine de chercher de l'argent dans son porte-monnaie ... vide naturellement. Il s'éloigna, je le rattrapai et

commençai à l'interroger. Il dit qu'il n'était pas un voleur, qu'il avait besoin du livre pour son travail - un vieux guide d'Algérie avec de bonnes cartes - mais qu'il était trop cher pour lui, tant pis, il se débrouillerait autrement.
Je lui offris son livre, il me remercia en me demandant - l'insolent - si je draguais souvent les lycéens dans la rue !
Quand il me dit son nom, Georges Molinier, mon cœur bondit : c'était mon neveu ! Comment faire admettre au lecteur que moi, Édouard, censé interpréter le rôle de l'auteur des « Faux Monnayeurs » je ne reconnaisse pas mon propre neveu ! Ce n'est pas très crédible. Je sautai dans un taxi.

Bernard saute quelques pages.

Pauline fut heureuse de ma visite : j'allais enfin faire la connaissance des enfants, toutes ces histoires de famille nous ont trop longtemps divisés. Elle me présenta Georges, qui sans montrer la moindre gêne, me tendit la main en jouant le jeu : un sourire poli. Mais en aparté me menaçant : si je racontais l'histoire du livre, il dénoncerait mes propositions malhonnêtes !

Bernard saute quelques pages.

Édouard
L'arrivée d'Olivier bouleversant le scénario. Olivier, dès que je le vis, ce premier jour, assis à la table de famille, dès mon premier regard, dès SON premier regard, j'ai senti que ce regard-là s'emparait de moi et que je ne disposerais plus de ma vie.

Bernard saute nerveusement quelques pages.

Aujourd'hui j'ai rencontré Douviers, le fiancé de Laura. Quel absurde besoin a-t-elle eu de lui parler de moi comme étant son meilleur ami ?... il s'est cru obligé de m'inviter à leur mariage.

Bernard, excité, saute encore quelques pages.

Toutes les familles étaient là, au grand complet, dans la petite chapelle de la rue Madame. Par quel hasard Pauline fit-elle asseoir Olivier à mes

côtés, je ne sais. Il a pris aussitôt ma main, l'a retenue dans la sienne, qui palpitait comme un oiseau. C'était la première fois. Il a gardé les yeux fermés pendant toute l'interminable allocution du pasteur, ce qui m'a permis de le contempler longuement.

Bernard saute encore des pages.

La fête battait son plein, je croisai Laura. Elle me pria de la suivre dans une pièce isolée pour me dire, d'une voix grave, que nous allions sans doute rester longtemps sans nous revoir. Pouvait-elle encore compter sur moi … comme un ami ?... Jamais je n'eus plus envie de l'embrasser qu'à ce moment-là, mais je m'en gardai bien. « Quoi qu'il advienne » lui répondis-je, et pour cacher mes larmes je m'enfuis vite retrouver Olivier.

Bernard ferme l'I-pad. NOIR.

SCENE 8
Décor : chambre meublée modeste. Un lit en fer, deux chaises, la misère. Jour.

Plage orchestrale.
On frappe. Laura va ouvrir.

Bernard
Excusez-moi madame. Nous avons un ami commun, Édouard, un écrivain. Il est arrivé à Paris ce matin, et j'ai quelque chose d'urgent à lui communiquer. Peut –être pourriez-vous m'indiquer son adresse ?

Laura
Je suis désolée monsieur, je ne la connais pas. Mais s'il est à Paris, il viendra me voir sans tarder, enfin j'espère. Dites-moi qui vous êtes, et je transmettrai.

Bernard
Je suis l'ami d'Olivier Molinier, le frère de Vincent … celui qui vous a abandonné lâchement.

Laura chancelle, cherchant un appui. Bernard s'élance pour la soutenir.

(chanté)

Ah ! Pardon … Pardon, je vous ai blessée …
J'ai su que vous étiez sans ressources, et …. J'aurais voulu vous aider.

Elle s'écroule dans ses bras. Il l'aide à s'asseoir sur le bord du lit.

Je suis vraiment navré, vraiment navré.

Laura (se ressaisit)
Ce n'est rien. Ce n'est rien. Asseyez-vous. Quel est votre nom ?

Bernard
Bernard

Laura
De famille

Bernard
Je n'ai pas de famille

Laura
Enfin, vous avez bien des parents ?

Bernard
Je suis ce que sera votre enfant : un bâtard !

Laura (soudain véhémente)
Mais enfin, qui vous a dit ?... Et qui vous envoie, jeune indiscret ?... Vous n'avez pas le droit de savoir !

Bernard
Je ne sais si j'ai le droit, mais je sais ce que sait mon ami Olivier, et ce que sait votre ami Édouard. Chacun d'eux connaissant une moitié de votre secret, je suis le seul à le partager entièrement avec vous.

Édouard apparaît, grave, et reste sur le seuil.
(chanté, suite)

Édouard
Permettez Laura, j'ai tout d'abord quelques mots à dire à monsieur, s'il veut bien me suivre un instant.

Ils sortent.
Décor : coin pénombre à l'avant-scène.

Édouard
Je pensais bien vous trouver ici !

Bernard
Alors vous n'êtes pas déçu. Moi aussi j'en étais sûr !

Édouard
D'abord, si vous ne l'avez déjà fait, vous allez descendre et régler le loyer de Madame Douviers avec l'argent que vous avez trouvé dans ma valise.

Bernard
J'étais en effet venu pour cela.

Édouard
J'imagine, puisque vous êtes ici, que vous avez également lu mon Journal ?...

Bernard
N'en doutez pas. Bravo, ce n'est pas un Journal, c'est une bombe !

Bernard disparaît, Édouard rejoint Laura qui sanglote, et pose le front sur son épaule.
(chanté jusqu'à la fin de la scène)

Édouard (agacé par les pleurs)
Ma pauvre Laura, voyons, soyez raisonnable. Qu'allez-vous faire à présent ?

Laura (Sanglots.)
Que voulez-vous que je fasse ? ... Où aller ?...A qui parler ?... Pleurer ...

Édouard
Vos parents ... Votre mari ...

Laura

Mes parents c'est impossible, vous les connaissez, mon mari Je n'oserai jamais le revoir ... et pourtant je l'aime, si vous saviez ... Emmenez-moi, s'il vous plaît emmenez-moi.

Édouard (ferme)
Laura, calmez-vous ! ... Courage !...L'autre va remonter, il ne faut pas qu'il vous voie dans cet état. Allez sécher vos yeux, vous êtes défigurée ... le voilà, je l'entends.

Laura s'éloigne, Bernard revient.

Édouard (ironique)
Maintenant, monsieur, puis-je vous demander quand il me sera permis de rentrer en possession de mes affaires ?

Bernard (enflammé)
Sitôt qu'il vous plaira, monsieur. Mais permettez d'abord que je vous dise : je suis depuis ce matin sans gîte, sans famille, sans ressources, enfin libre !
Je vous ai longtemps suivi, quand vous discutiez avec mon ami Olivier. Il m'avait tant parlé de vous, de votre différence. Quand vous avez oublié votre clef de consigne, j'ai béni le sort : enfin une occasion de vous rencontrer ! Et maintenant je viens vous proposer d'être votre secrétaire.

Édouard (éclate de rire)
C'est incongru mais ... pourquoi pas ?... Demain matin, ici, même heure ?

SCENE 9
Décor : Appartement Passavant. Bureau. Jour.
Plage orchestrale
Robert accueille Olivier.

Robert
Ah !... Olivier ! ... J'avais hâte de vous revoir. Mettez-vous à l'aise.

Il l'aide à ôter son manteau, lui montre le canapé

Je craignais que vous ne soyez accaparé par votre examen, et que vous refusiez toute proposition.

Olivier
Si elle n'est pas trop contraignante… Je ne travaille plus beaucoup, pour être en forme le jour J.

Robert
Cher Olivier … Un petit porto ?...Vous permettez que je vous appelle Olivier ?... Vous être trop jeune pour que je vous appelle Monsieur, et je suis trop lié à votre frère Vincent pour vous appeler Molinier …

Olivier goûte le porto.

Eh bien figurez-vous que je dirige une revue, dont j'avais promis le poste de rédacteur en chef à l'un de vos amis, un certain Dhurmer, mais finalement j'ai beaucoup plus confiance en vous, et en votre goût pour assumer cette fonction… Qu'en pensez-vous ?

Olivier
Excellent

Robert
Je ne vous parle pas du porto, mais de ma proposition. Vous n'êtes pas obligé de répondre tout de suite. Que faites-vous cet été ?

Olivier
Mes parents vont en Normandie, comme tous les étés. Ma mère refusera de me laisser partir.

Robert
Vous pourriez peut-être les lâcher un peu, non ?... Voulez-vous que j' en parle à Vincent?... lui au moins nous appuiera. Porto ?

Olivier fait signe que non

Robert
...Je veux que m'a revue soit ouverte aux jeunes talents, une plateforme pour la jeunesse. Vous écrivez des poèmes, vous pourriez m'aider à

prospecter les nouvelles tendances, rédiger un manifeste, attirer les nouveaux auteurs … C'est une belle idée n'est-ce pas ? …
Un petit porto pour fêter notre rencontre !

Olivier
Petit !

Robert le sert. Il boit d'un trait.

ACTE 2
SAAS-FÉE

SCENE 1

Décor : Fond noir. Rideau fermé. Poursuite serrée sur Bernard, puis Olivier.
Bernard et Olivier sont assis à chaque extrémité de l'avant scène, face au public, sans se regarder, rivés à leur ordinateur.
(Chanté)

Bernard
Cher Olivier, que je te dise d'abord : j'ai séché l'examen, tu l'auras compris en ne m'y voyant pas. Une occasion unique s'est présentée de partir en voyage, j'ai sauté dessus, il fallait se décider tout de suite. Je n'ai pris le temps ni de réfléchir, ni même de te dire adieu. Je suis chargé de t'exprimer tous les regrets de mon compagnon de voyage … Tu devines déjà son nom, c'est Édouard, ton fameux oncle, rencontré le soir même de son arrivée à Paris dans des circonstances assez extraordinaires, je te raconterai.
Et devine qui nous accompagne ?... Tu ne devineras jamais … Laura, cette pauvre femme à qui ton sacré maladroit de frère a fait un enfant avant de l'abandonner. Oui mon vieux : Laura est avec nous. Ne sachant plus que faire ni où aller, Laura a accepté la proposition d'autant plus généreuse d'Édouard qu'elle est purement amicale.
Ah mon ami, quelle femme admirable, elle a bouleversé ma vie. Tu vas croire que je suis amoureux d'elle ? Eh bien oui mon vieux ! C'est fou, n'est-ce pas ? Me vois-tu amoureux d'une femme enceinte, que naturellement je respecte, et que je n'oserais pas toucher du bout du doigt ?...

Édouard a loué deux chambres communicantes, une grande et une petite. Laura passe pour être sa femme, mais chaque nuit c'est elle qui occupe la petite, et je retrouve Édouard dans la sienne.
Certains jours je te souhaite éperdument, je me dis que c'est toi qui devrais être ici. Je n'oublie pas que c'est grâce à toi que je connais Édouard, et que je te dois mon bonheur. Quand tu me reverras, je crois que tu me trouveras changé ; mais je ne demeure pas moins et plus profondément que jamais ton ami.

La poursuite va sur Olivier. Il sort un téléphone portable de sa poche et compose un numéro.

Olivier
Allo !... je voudrais parler au Comte Robert de Passavant s'il vous plaît. Oui c'est urgent !

SCENE 2
Le rideau s'ouvre. Le décor en fond de scène représente les montagnes enneigées
A l'avant-scène, terrasse d'une suite de grand hôtel donnant, par une baie ouverte, sur les deux pièces de la suite (la seconde étant seulement amorcée). Jour.
Plage orchestrale.
Laura, Édouard et Bernard sont assis autour d'une table sur la terrasse, buvant du thé.

Laura
Parlez-moi de ce roman ... A quoi ressemble-t-il ?

Édouard
À rien. Pourquoi refaire ce que d'autres ont déjà fait, ou pourraient faire, ou que j'aurais déjà fait moi-même ?...

Laura
Pardonnez-moi, je ne voulais pas vous importuner.

Édouard
Vous ne m'importunez pas mais je suis toujours un peu agacé par la récurrence des questions qu'on pose à un auteur : racontez-moi l'histoire… Comme si un roman devait craintivement se cramponner à une réalité racontable. Parce que Balzac était un génie, et parce que tout

génie semble apporter à son art une solution définitive, on a décrété que le propre du roman était de faire « concurrence à l'état civil ».
Qu'ai-je affaire avec l'état civil ?!!! L'état, c'est moi, l'artiste ! Civile ou pas, mon œuvre prétend ne rien concurrencer. Ce qui m'intéresse, c'est cette « formidable érosion des contours » dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent leur style aux œuvres des dramaturges grecs, ou aux tragédies françaises du XVIIème.

Laura
Mais il y a bien un sujet à votre roman ?

Édouard
Il n'a pas de sujet, ce n'est pas une tranche de vie. Le sujet du livre, c'est la lutte entre ce que la réalité offre au personnage du romancier que j'ai inventé, et ce que lui prétend en faire, c'est la rivalité entre ces deux mondes.

Laura
Pardonnez-moi, vos lecteurs vont mourir d'ennui, non ?

Édouard
Et alors ?... Bach a bien réussi le chef d'œuvre soi-disant abstrait de l'ennui avec « l'art de la fugue » Pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature ?...

Laura
Pourrais-je au moins savoir le titre de votre chef d'œuvre ?

Édouard
Dites-le lui Bernard, vous êtes le seul à le savoir.

Bernard
Les faux-monnayeurs.

Laura
Les faux-monnayeurs !... Et qui sont-ils, vos faux-monnayeurs ?

Édouard

Eh bien ... à vrai dire je n'en sais rien. Ils sont ce qu'ils seront si je vais au bout du livre.
Je vous quitte, je vais marcher un peu

Édouard disparaît.
Laura et Bernard entrent dans la suite en continuant leur conversation.

Laura
J'ai été trop loin, je l'ai contrarié.

Bernard
Je trouve absurde sa méthode de travail : il faut croire à ce que l'on raconte, vous ne pensez pas ?

Laura
Vous ne doutez jamais ?

Bernard
Si, mais je me soigne. Vous savez, j'ai beaucoup changé depuis que j'ai quitté ma famille. Et depuis que je vous ai rencontrée j'ai cessé de chercher par-dessus tout ma liberté.

Laura
Je ne comprends pas.

Bernard lui prend la main et l'entraîne vers un canapé.
(chanté jusqu'à la fin du dialogue Laura-Bernard)

Bernard
Vous comprenez très bien, pourquoi voulez-vous me le faire dire ?... Attendez-vous de moi des aveux ?

Laura
Je vous en prie mon petit Bernard, vous n'allez pas prétendre que vous commencez à m'aimer ?

Bernard (Il s'asseoit à ses pieds)
Je ne commence pas. C'est vous qui commencez à le sentir, peut-être. Et vous ne pouvez pas m'en empêcher.

Laura
C'était si charmant de ne pas avoir à me méfier de vous. Si maintenant je ne dois plus vous approcher qu'avec précaution, comme une matière inflammable ... Songez à la créature difforme et gonflée que bientôt je vais être ;

Bernard
Quelle importance ! C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître ... C'est bizarre, avant j'imaginais l'amour comme quelque chose de volcanique, je croyais ne pouvoir aimer que d'une manière sauvage, dévastatrice, à la Byron. Comme je me connaissais mal ! Quand je songe à la lettre que j'écrivais à mon père, j'ai honte ! Je me prenais pour un révolté, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir ; et voici que près de vous je n'ai même plus de désirs. J'aspirais à la liberté, et maintenant ...

Laura
Mais ce n'est pas de l'amour, c'est de la dévotion

Bernard
Ne vous moquez pas. Je ne vous demande pas de m'aimer ... un peu d'estime simplement.

Il saisit sa main et y dépose un baiser.

Laura
Quel enfant vous êtes, Bernard !

Elle caresse son front.

Bernard
Croyez-vous qu'on peut aimer l'enfant d'un autre autant que le sien propre, vraiment ?

Laura
Je ne sais pas, mais je l'espère.

Bernard

Moi je ne crois plus à ce qu'on appelle si bêtement « la voix du sang ». Cette fameuse voix n'est qu'un mythe : je le sais aujourd'hui. De sorte que mon ingratitude envers mon père était abominable. Je sais aussi que vous retournerez auprès de Félix Douviers votre mari car il vous aura pardonné et que votre place est à côté de lui. Même si l'homme que vous aimez vraiment n'est ni Félix, ni Vincent, mais Édouard.

Laura
Cruel !

Bernard
Ne protestez pas, vous l'aimez, avouez-le, mais vous êtes une femme que la vie a divisée, et vous répartissez sur plusieurs ce que vous auriez voulu donner à un seul.

Laura
Édouard m'émeut, c'est vrai. Il ne s'attache à rien, mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Son être se défait et se refait sans cesse .... Il prend la forme de ce qu'il aime. Et pour le comprendre, il faut l'aimer.

Bernard
Et vous l'aimez !

Plage orchestrale
Édouard, revenu de sa promenade, entre dans la chambre.
Bernard s'est assis devant son ordinateur et consulte ses mails.

Bernard
N'allez pas croire que je n'ai rien compris à ce que vous racontiez de votre livre ... même si vous pensez que je suis un idiot qui ne réussira jamais rien de grand ...

Édouard (souriant)
Du courrier pour moi ?

Bernard
Non, un message d'Olivier... lisez, il devrait vous amuser.

Édouard (se moquant)

Je ne voudrais pas être indiscret !

Bernard déclenche une touche de l'ordinateur.
(chanté)

Olivier (off, éventuellement repris sur grand écran).
Cher vieux, sache que c'est le rédacteur en chef de la nouvelle revue « Avant-Garde » qui te parle. J'ai accepté d'assumer ces fonctions, dont le comte de Passavant m'a jugé digne. C'est de Vizzavone en Corse que je t'écris, d'une auberge qui domine l'admirable baie de Porto Vecchio. Passavant est un compagnon charmant. Il m'a entièrement offert une garde-robe à son goût, tu ne me reconnaîtrais pas. Malgré ses airs et ses propos cyniques de débauché, il est très amusant. Il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses. Il met tout à profit, il dit que le grand art de la vie, ce n'est pas tant de jouir que d'apprendre à tirer parti !

Édouard interrompt l'ordinateur en cliquant, se lève.
Plage orchestrale.

Édouard
Je ne supporte pas ce « Comte de Passavant » ! (Il imite la voix du Comte) *Et vous, vous l'apprécies, le « Comte de Passavant ?... »*

Bernard (sauvagement)
Moi ?... je le tuerais !

SCENE 3

Décor : la scène est entièrement noire.
Édouard, Bernard, Olivier et Passavant viennent s'asseoir, chacun dans une zone différente de l'avant-scène. On les découvre un à un, au fur et à mesure que la voix off, censée être celle de Gide les évoque, par une « poursuite » braquée sur eux.

Voix off (Gide 1)
Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante. Il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre puis dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un

instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit. Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir.

Poursuite sur Édouard qui prend place

Édouard m'a plus d'une fois irrité, indigné même. J'espère ne pas l'avoir pas trop laissé voir, mais je puis le dire à présent : sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m'a paru parfois révoltante. Qu'il mente aux autres, passe encore, mais à soi-même !

Poursuite sur Bernard

Bernard est assurément beaucoup trop jeune encore pour prendre la direction d'une intrigue. Nous l'avons déjà vu changer, de nouvelles passions peuvent le modifier plus encore. Après avoir épuisé toutes ses réserves d'anarchie, il a vécu en réaction, jusqu'à se révolter contre sa révolte même. Il m'a beaucoup déçu, à la hauteur de ce que j'espérais pour lui. Aller prendre la place d'Olivier auprès d'Édouard, je ne m'en console pas. D'autant que c'est Olivier qu'aimait Édouard.

Poursuite sur Olivier

Le pauvre Olivier !... Passavant va l'abimer, c'est sûr. J'espérais qu'il aurait mieux su s'en défendre, mais il est de nature tendre et sensible à la flatterie. Tout lui porte à la tête, et je le crois vaniteux de surcroît. Quand Édouard le retrouvera, il sera trop tard, j'en ai peur. Mais il est encore jeune, et l'on est en droit d'espérer.

Poursuite sur Passavant

Passavant !...Autant n'en point parler n'est-ce pas ?... Rien n'est plus néfaste et plus applaudi que les hommes de son espèce. Fortune, intelligence, beauté, il semble qu'ils aient tout ... sauf une âme. Vincent devra s'en convaincre bientôt, car ses hommes-là sont sans lois, sans maîtres, sans scrupules.

Poursuite sur les fauteuils vides de Lady Griffith et de Vincent.

Quant à Lady Griffith … j'espère ne pas la revoir d'ici longtemps. Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent qui m'intéressait davantage, mais qui se banalise à la fréquenter. Roulé par elle, il perd ses angles. Dommage, il en avait d'assez beaux !

NOIR.

ACTE 3
PARIS

SCENE 1

Décor : Portail d'entrée de la Sorbonne (projection de photo sur grand écran ?)
Plage orchestrale.
Bernard sort de la Sorbonne. Il porte le même costume défraichi qu'à leur dernière rencontre. Il aperçoit Olivier, élégamment vêtu.

Bernard
Qu'il est beau ! Mais qu'il est beau !...
Il lui tend la main.
Quelle joie ... Tu déjeunes avec moi, hein ?... J'ai une heure avant l'épreuve de latin.

Olivier
Comment c'était, le français ?

Bernard
« Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
A qui le bon Platon compare nos merveilles,
Je suis chose légère et vole à tout sujet,
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet »
Devine ?…

Olivier
La Fontaine …

Bernard
Exact, bravo ! Qu'aurais-tu fait avec ça ?

Olivier

J'aurais d'abord dit qu'en se peignant lui-même, La Fontaine avait fait le portrait de l'artiste, pour qui 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.

Bernard
Absurde ! C'est de toi ou de ton Passavant ?... .

Olivier a visiblement envie d'abréger la rencontre.

Olivier
Écoute, j'espère que tu auras fait le bon choix. Si ton examinateur est satisfait, c'est l'essentiel. Je suis heureux de t'avoir revu, tu as effectivement beaucoup changé.

Il lui tend la main pour le quitter
Bonne chance !

Bernard
Olivier, attends, on ne va pas se quitter comme ça !

Il étreint Olivier
Pardonne-moi, je ne voulais pas être désagréable.

Olivier
Je t'ai écrit, dix fois je t'ai demandé des textes pour la revue. Tu m'avais promis ... Rien, pas un mot, pas une ligne. Et aujourd'hui cette intolérance !

Bernard
Écoute mon vieux, il vaut mieux que je te le dise tout de suite : ton Passavant… Et puis je n'avais rien de bon, je ne pouvais pas t'envoyer n'importe quoi ! Tu sais, je ne sais même plus si j'ai envie d'écrire. Rimbaud a eu raison de préférer la vie.

Olivier
Mais il a gâché la sienne. Et puis son œuvre était faite.

Bernard (il regarde sa montre)

Il faut que j'y aille.

Olivier
Je peux te poser une question ?... Sans que tu te fâches.

Bernard
Pose toujours, tu verras bien. Si tu la gardes pour toi je me fâcherai davantage.

Olivier
Je voudrais savoir .... Laura ... tu la désire vraiment ?...

Bernard
Quelle drôle de question, ici, à cette heure-là !... Eh bien si tu veux tout savoir, il se passe en moi ceci de bizarre ... Autrefois, tu t'en souviens, je m'enflammais pour chaque femme rencontrée dans la rue, ce qui me retenait d'ailleurs d'en choisir une. A présent je ne suis plus sensible à une autre forme de beauté qu'à la sienne, à ses lèvres, à son regard. Et pourtant près d'elle tout désir charnel me semble impie : mes instincts se sont sublimés.
Il regarde à nouveau sa montre, affolé.
J'y vais, je vais être en retard.

Olivier
Tu viens, ce soir ?... Avec Édouard ?... Et n'oublie pas : discrétion absolue, ma famille ignore que je suis là.

SCENE 2
Décor : noir.
(chanté)
Édouard *(Journal)*
Olivier se trompait. Sa mère savait qu'il était à Paris, et qu'il se cachait d'elle. Elle en était d'autant plus malheureuse qu'elle n'avait pas approuvé son départ en Corse avec Passavant mais n'avait pas eu l'énergie de le lui interdire. Accablée par les mensonges de son mari qui entretenait secrètement une relation avec une autre femme, par les mensonges du petit Georges qui niait lui avoir volé une importante somme d'argent, et par ceux de Vincent dont le comportement était

incontrôlable, Pauline avait démissionné en me chargeant de veiller sur Olivier.

SCENE 3

Décor : salle de réception, buffet, affiches de la revue, figuration. Soir.
Plage orchestrale.
La réception vient de commencer. Édouard apparaît en compagnie de Sarah, une jeune femme très décontractée, qui le tient par le bras. Ils se dirigent vers Bernard, seul à l'écart.

Édouard
Cher Bernard je vous présente Sarah Vedel, la sœur de Laura Douviers.

Elle l'embrasse sans façons.

Bernard
Enchanté. Même sans le savoir j'aurais deviné !

Sarah
C'est flagrant n'est-ce pas ?

Dans la foule, Robert de Passavant demande le silence.

Robert
Mes chers amis, je serai bref n'ayez crainte, mais je voudrais sans plus tarder rendre un hommage tout particulier au héros de cette soirée, à celui sans lequel notre belle revue « Avant-garde » n'aurait pu exister, je veux parler du jeune et talentueux Olivier Molinier, « chéri des Muses, dont le noble front pur n'attendra pas longtemps le laurier ! »

Applaudissements. Olivier remercie d'un geste poli, tout en buvant d'un trait une coupe de champagne. Puis, apercevant ses amis, il vient les accueillir. Il saisit Bernard par le bras, veut l'entraîner vers Passavant. Bernard refuse, et c'est Passavant qui s'approche en lui tendant la main.

Robert (affable)
J'entends parler de vous depuis si longtemps qu'il me semble déjà vous connaître.

Bernard (sec)

Pareillement.

Sans insister, Robert se tourne vers Édouard.

Robert
Votre neveu m'avait fait espérer votre présence. Je m'en réjouis …

Édouard (l'interrompt)
Je vous en prie.

Robert
Je voulais vous demander … Avez-vous des nouvelles de votre autre neveu, mon ami Vincent ?

Édouard (sèchement)
Non. Il voyage, dit-on, avec le Prince de Monaco.

Robert (condescendant)
Je sais, c'est moi qui l'ai présenté au Prince. J'avais inventé cette diversion pour le distraire un peu de sa malheureuse aventure avec cette dame … Douviers, que vous connaissez bien n'est-ce pas ? Il risquait d'y gâcher sa vie.

Édouard ne réagit pas

Robert (en confidence)
Dites-moi, quelle est cette si délicieuse créature qui vous accompagne ?

Édouard
C'est Sarah Vedel, précisément la sœur de cette dame Douviers, MON amie.

Robert
Oh, soyez gentil, présentez-moi s'il vous plaît !

Édouard (ironique)

Sarah !... Monsieur le comte Robert de Passavant serait flatté de faire votre connaissance …

(imitant Robert)
Il vous trouve si délicieuse !

Sarah
Vraiment ? … Il n'a pas tort ! Bonjour Monsieur le Comte.

Elle l'embrasse goulument et avec insistance sur la bouche. Un serveur propose du champagne. Robert prend une coupe pour l'offrir à Sarah. Mais Olivier s'empare soudain de la coupe d'un geste vif.

Olivier
A votre santé ! …
Il boit d'un trait, puis tend la coupe vide à Robert
Merci Monsieur le Comte.

Le Comte éclate de rire, tandis qu'Olivier s'approche d'Édouard, un peu en retrait.

Olivier
C'est gentil d'être venu ! Il me tardait tant de vous revoir.
(plus bas)
Évidemment j'aurais préféré ailleurs qu'ici.

Édouard
Moi aussi. Dites-moi Olivier, vous aimez vraiment ce milieu ?...

Olivier
Obligation professionnelle.

Édouard
En êtes-vous si sûr ?

Olivier sourit.
Édouard (discrètement)
Arrête de boire.

Mais Olivier est happé par des admirateurs, serre des mains, va de groupe en groupe. Il semble effectivement un peu ivre.
Une voix off courant sur la suite de la scène, couvre les voix et l'agitation.

Voix off (Gide 2)
Olivier était troublé. Auprès d'Édouard, ce qu'il avait de meilleur en lui s'exaltait.
Auprès de Passavant, c'était le pire. Il était conscient de cet aveuglement volontaire. Mais aujourd'hui sa gratitude envers le Comte tournait à la rancœur. Il le reniait éperdument.

Soudain, les lumières s'éteignent. Un coup de feu part, puis un second.

Rumeurs
Abritez-vous, pas de panique, abritez-vous, c'est une mauvaise blague !

Un long silence s'établit, et la lumière revient. Les invités, surpris, sont restés figés, abrités accroupis derrière un canapé, un fauteuil, un rideau … mais personne ne semble blessé.
Olivier écarte la nappe qui recouvre la table, et l'on découvre Sarah et Bernard qui s'embrassent voluptueusement.
Olivier semble abasourdi, et s'éloigne en titubant. Édouard le rattrape, Olivier lui prend le bras.

Olivier
Emmène-moi ! … Je t'en prie ! Emmène-moi

SCENE 4
Décor : un lit, un drap.

Lumière de l'aube. Bernard et Sarah reposent sur un drap, tendrement enlacés. Bernard s'éveille, se dégage furtivement de l'étreinte, et enfile un vêtement.

Voix off (Gide 3)
Saura-t-on jamais qui fut l'instigateur de cette panne électrique et des prétendus coups de feu qui ont suivi. Si Alfred Jarry était toujours vivant, on aurait pu lui en imputer la paternité tant ce type d'intermède incongru lui ressemblait. Mais passons.
Bernard n'a pas beaucoup dormi, il a goûté cette nuit dans l'exaltation et l'anéantissement de tout son être. Il glisse dans une nouvelle journée

avec une légèreté et une énergie retrouvée. Pourquoi quitte-t-il Sarah sans un dernier baiser, sans une suprême étreinte ? Je ne sais. Il ne le sait lui-même. Il s'efforce sans doute de ne penser à rien, embarrassé de devoir incorporer cet épisode étrange dans le récit de sa vie. Il va poursuivre son chemin, et la solitude le ramènera à Laura, à l'image de Laura dont il ne pourra étouffer le souvenir.

SCENE 5
Décor : Appartement d'Édouard. Chambre. Jour.
Édouard s'éveille en sursaut, cherche Olivier près de lui dans le lit. Personne.
(chanté jusqu'à la fin de la scène)

Édouard (inquiet)
Olivier ?... Olivier ?...
Il se lève.

Édouard
Olivier ?... Où es-tu ?
Il ouvre une porte donnant sur une pièce noire, revient.

Édouard
Mon dieu, le gaz !

Il se précipite vers une fenêtre et l'ouvre en grand. Il tente d'ouvrir une autre porte qui résiste … et cède. Le corps d'Olivier effondré et inanimé fait obstacle. Il saisit Olivier dévêtu et le porte sur le lit, tente de le ranimer.

Édouard
Olivier, mon petit, parle-moi, que s'est-il passé ? Olivier, je t'en prie, parle !

Penché sur lui, il écoute son cœur, caresse son visage, tente de lui ouvrir les yeux. Il le recouvre d'une couverture, lui réchauffe le thorax avec ses mains.

Édouard
Olivier, tu m'entends ?... Olivier, réveille-toi, fais-moi un signe !
Il lui frictionne le visage, lui prend la main.
On sonne. Édouard sursaute. C'est Bernard.

Édouard

Il est vivant, mais il est très faible.

Bernard
Comment ça il est vivant ? De qui parlez-vous? Que se passe-t-il ?

Édouard hésite à parler.

Édouard
Excusez-moi… Est-ce qu'Olivier vous a dit des choses particulières hier soir ?

Bernard
Comment ça, particulières ?... Ne me dites pas que ….

Édouard
Si. Tentative de suicide.

Bernard
Où est-il ? Je peux le voir ?

Édouard
Il dort. Attendez un peu.

Ils s'approchent d'Olivier.

Bernard
Je me sens coupable. Hier soir, c'est moi qui lui ai parlé de suicide. Je lui ai demandé s'il comprenait qu'on puisse se tuer par simple excès de vie, « par enthousiasme ». J'étais tout absorbé dans ma pensée, je n'ai fait attention qu'à mes propres paroles …

Édouard
Et qu'a-t-il répondu ?

Bernard
Qu'il comprenait ce geste je crois, mais seulement après avoir atteint un tel sommet de joie … Il était ivre, j'ai cru qu'il délirait.

Édouard

Un surcroît d'émotions, un peu trop de champagne, toutes ces mondanités autour de lui, il n'a pas supporté, il a craqué, d'où cette violente crise de foie. Une bonne diète, quelques jours de repos et il n'y paraîtra plus.

Ils se regardent. Olivier ouvre les yeux et sourit faiblement à Bernard, debout près de lui et qui lui prend doucement la main.

Olivier (faible)
Je t'attendais.

Bernard
Repose-toi, tu en as besoin.

Olivier
Reste.
Il ferme les yeux. Édouard et Bernard échangent un regard, s'éloignent .

Olivier (sans ouvrir les yeux)
Tu reviendras demain ?

Bernard
Évidemment !

Olivier (avec effort*)*
Plus tard je vous expliquerai.

Bernard sourit.
Bernard
A demain.

Ils s'éloignent. Édouard tend à Bernard une lettre.

Édouard
Lisez s'il vous plaît, c'est édifiant

Laura

Mon cher Édouard, je vous écris en grande hâte pour tâcher de prévenir un malheur absurde. Vous m'y aiderez, j'en suis sûre, si seulement cette lettre vous parvient assez tôt.
Félix vient de partir pour Paris, dans l'intention d'aller vous voir. Il prétend obtenir de vous le nom que je refuse de lui donner : celui du père de mon enfant. Il veut tuer cet homme, et sachant qu'il est aussi maladroit que fragile, cette idée me terrifie. Je crains aussi qu'il ne se couvre de ridicule. Évidemment, le pauvre, il sent bien que je ne puis feindre avec lui plus d'amour que je n'en ai. Il en souffre, et même s'il m'a pardonné, il reporte comme une idée fixe sa haine sur l'autre …

Bernard rend la lettre à Édouard.

Bernard
Que comptez-vous faire ?

Édouard
J'essaierai de le persuader de se tenir tranquille. Les gens comme Douviers ont toujours tort de chercher à se mettre en avant. Chacun de nous assume un drame à sa taille, et reçoit son contingent de tragique. Qu'y pouvons-nous ? Laura était née pour les premiers rôles, son drame c'est d'avoir épousé un figurant.
Je le plains beaucoup, il manque de hauteur, il n'éprouvera jamais rien de grand car il est aveuglé par la haine et le désir de vengeance …

Bernard
Vous ne direz donc rien de Vincent à Douviers.

Édouard
Je refuse de trahir Laura.

Bernard s'éloigne. Édouard s'approche d'Olivier qui dort, et le contemple dans son sommeil.
Voix off (Gide 4)
Pauline viendra embrasser son fils, et remerciera Édouard.
Je suis sûre que votre compagnie ne peut que lui faire du bien, dira-t-elle, et réciproquement d'ailleurs. N'ayez aucun scrupule : la vie m'a instruite. J'ai compris combien la pureté des garçons restait précaire, alors même qu'elle paraissait le mieux préservée. De plus, je ne crois

pas que les plus chastes adolescents fassent plus tard les maris les meilleurs, ni même hélas les plus fidèles. L'exemple de leur père m'a fait souhaiter d'autres vertus pour mes fils.
Parfois je voudrais n'avoir jamais eu d'enfants ! Olivier est mon dernier espoir de femme résignée. Car au fond, il n'y a que les romanciers pour croire que les problèmes se résolvent. Dans la vie, rien ne se résout, on demeure dans l'incertitude, et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir. En attendant, la vie continue comme si de rien n'était. Et de cela on prend son parti, comme de tout le reste ... comme de tout.
Adieu Édouard.

Olivier s'éveille. Il est encore faible.

Olivier (chanté)
Il faut que tu me promettes quelque chose ... jamais tu ne chercheras à savoir pourquoi j'ai voulu me tuer. Je crois que je ne le sais plus moi-même. Ne pense surtout pas que ce soit lié à un évènement mystérieux de ma vie que tu ne connaîtrais pas, ni à quelque chose de honteux. A vrai dire si je devais avoir honte, c'est de ce banquet ridicule, de mon ivresse, de mon emportement, de mes larmes, de ces mois d'été ... et de t'avoir si mal attendu.

Édouard tente de le faire taire avec un baiser sur la bouche.

Édouard
Repose toi.

Olivier
Je suis, près de toi, trop heureux pour dormir.

Ils s'étreignent. NOIR

SCENE 6

Décor : Appartement Passavant Bureau. Jour.
Plage orchestrale.
Passavant apporte un café à Édouard qui attend, debout dans le bureau. Les deux hommes resteront debout face à face durant toute la scène.

Passavant (mielleux)
Comme je suis heureux de ce que vous me dites ... Olivier est un charmant garçon, mais sa présence ici commençait à me gêner terriblement ... Chez moi, vous comprenez, sa présence était plutôt scabreuse ... Encore que je n'aie guère l'habitude de me soucier de l'opinion publique. Non, c'était dans son intérêt, plutôt ... je savais qu'il préférait ne pas retourner chez ses parents ... Les parents, n'est-ce pas, une fois qu'on les a quittés ... Mais, j'y pense, sa mère n'est-elle pas votre demi-sœur ? ... ou quelque chose dans le genre ?... Alors rien de plus naturel qu'il habite chez vous.

Édouard contient son vif agacement.

Édouard
En effet, en effet ...

Passavant
J'imagine que vous aurez bientôt également Vincent sur les bras. J'ai reçu aujourd'hui un mail de Lady Griffith, vous savez, la « remplaçante »…
Il prend son I-Pad posé sur la table basse et le tend à Édouard.
Tenez, lisez, c'est très amusant.

Édouard
Je vous en prie, faites !

Passavant (il imite Lady Griffith)
« Ah, dear, il faut vivre sur un yacht pour apprendre à connaître l'ennui. Par temps de bourrasque la vie y est encore supportable, on participe à l'agitation du bateau, mais par temps calme ... Vous savez à quoi je m'occupe ?... A haïr Vincent ! Oui cher, l'amour nous paraissant trop fade, nous avons pris le parti de nous haïr ... »

Édouard l'interrompt.

Édouard
Merci, j'ai compris ...

Passavant repose l'I-Pad.

Passavant (désinvolte)
Pour en finir avec Olivier, vous savez que je lui avais proposé la direction d'une revue ? Naturellement il n'en est plus question. En protégeant les malheureux et les faibles je faisais fausse route. D'ailleurs je l'ai déjà remplacé.

Édouard *(imitant sa désinvolture)*
Cela va sans dire.

Passavant
Ses affaires sont dans la chambre qu'il occupait. Vous avez un taxi, sans doute ? On va les y faire porter.

Passavant se lève, Édouard aussi.
Passavant
A propos, j'allais oublier, comment va-t-il ?

Édouard
Très bien … Parfaitement bien

Les deux hommes se saluent d'un geste froid.

SCENE 7

Édouard écrit son Journal sur ordinateur.
Édouard
J'ai reçu la visite de Douviers. Un brave garçon. À ma grande surprise il ne m'a pas demandé le nom du séducteur de Laura, mais promis d'aimer l'enfant comme il aimerait le sien propre. Je lui ai raconté qu'étant plus jeune je prenais des résolutions que je m'imaginais vertueuses. Je m'inquiétais moins d'être qui j'étais, que de devenir qui je prétendais être. A présent, peu s'en faut que je ne voie dans l'irrésolution le secret de ne pas vieillir.
Je me suis remis au travail, j'ai écrit trente pages des « Faux-Monnayeurs » sans hésitation, sans ratures, mais très différent de ce que je m'efforçais en vain d'inventer. L'un de mes amis soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment il finira.
Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse

être considéré comme un nouveau point de départ. Je voudrais terminer les Faux-Monnayeurs par ces mots : pourrait être continué !...
A propos, le juge Profitendieu m'a rendu visite. C'était au sujet de Georges Molinier. Depuis quelque temps des pièces de fausse-monnaie circulaient, et il avait la conviction que Georges était l'un de ceux qui les mettaient en circulation. Ces jeunes, on abuse de leur naïveté, c'est probable. J'ai bien sûr pensé à le faire interroger pour qu'il dénonce les coupables ... mais vous connaissez la justice, c'est un engrenage, une fois le processus engagé ... J'ai donc donné ordre de n'en rien faire ... mais pour combien de temps ?...
Alors il avait pensé à moi. Pour parler à Georges ?... pour lui faire peur ?... pour lui faire donner des noms ?... En fait, le véritable objet de sa visite, était de me charger en sanglotant de dire à Bernard à quel point le chagrin l'accablait.
Dites lui s'il vous plaît que je ne lui en veux pas. Dites lui que je l'aime, que je n'ai jamais cessé de l'aimer, comme mon fils.
Dites lui aussi que sa mère m'a quitté ... Oui, définitivement, cet été, et que si lui voulait revenir ...

NOIR

SCENE 8
Décor : noir
Voix off (Gide 5)
Bernard entra dans le Jardin du Luxembourg, il s'assit sur un banc ; il voyait devant lui l'océan de la vie s'étendre. On dit qu'il est des routes sur la mer ; mais elles ne sont pas tracées, et Bernard ne savait quelle était la sienne.
Il méditait depuis quelques instants, lorsqu'il vit s'approcher de lui un ange, glissant d'un pied si léger qu'on sentait qu'il eût pu poser sur les flots. Bernard n'avait jamais vu d'ange, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit : « Viens » il se leva docilement et le suivit.
« Le temps est venu pour toi de faire tes comptes » dit l'ange. Il n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été dans un rêve. Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main, mais il ne s'en souvint pas.
L'ange l'entraîna successivement dans différents lieux qu'il reconnaissait et où il croisa Laura, puis Georges, puis Olivier, puis Édouard, et d'autres qu'il ne connaissait pas. On lui demanda de signer un pacte qui l'engageait solennellement, mais à quoi ?...il ne parvenait

pas à se souvenir. Alors Bernard furieux d'avoir signé se battit avec l'ange jusqu'à l'aube : une lutte sans vainqueur ni vaincu. Et après ….

SCENE 9
Décor : Appartement Édouard. Soir.

On sonne. Bernard entre, portant deux valises.

Édouard
Vous avez l'air bien grave mon ami ?

Bernard
Je viens chercher asile auprès de vous. Je suis de nouveau à la rue.

Édouard
Bien sûr. Le divan de l'atelier est à votre disposition pour la nuit.

Bernard dépose ses bagages.

Édouard
Votre père est venu hier me parler. Il vous attend.

Bernard (surpris)
Je vais y réfléchir. Puis-je voir Olivier ?

Édouard
Je l'ai engagé à prendre l'air, il ne devrait pas tarder à rentrer. Et votre examen ?

Bernard
Je suis reçu, mais cela n'a aucune importance. Ce qui m'importe, c'est ce que je vais faire à présent. Savez-vous ce qui me retient de retourner chez mon père ? C'est que je ne veux pas de son argent. C'est une promesse que je me suis faite à moi-même, il m'importe de me prouver que je suis un homme de parole.

Édouard
Vous êtes un orgueilleux.

Bernard
Appelez ça comme il vous plaira : orgueil, présomption, suffisance. Mais à présent voici ce que je voudrais savoir : pour se diriger dans la vie, est-il nécessaire de fixer les yeux sur un but ?

Édouard
Expliquez-vous.

Bernard
J'ai débattu de cela toute la nuit : dois-je avoir un but ? Comment le choisir ? Et comment le connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint ?

Édouard
Vivre sans but, c'est laisser l'aventure disposer de soi.

Bernard
Quand Colomb découvrit l'Amérique, savait-il vers quoi il voguait ? ...

Édouard
J'ai souvent pensé qu'en littérature on ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large, ce sont des côtoyeurs !...

Bernard
Hier, en sortant de mon examen, je suis entré dans une salle où se tenait une réunion publique. Il y était question d'honneur national, de dévouement à la patrie, il s'en est fallu de peu que je m'engage dans l'armée.

Édouard
Je suis heureux que vous n'ayez pas signé. Qu'est-ce qui vous a retenu ?

Bernard
Sans doute quelque secret instinct. Je me suis dit sans doute qu'il était bon pour le pays qu'on pût compter parmi les citoyens un grand nombre de ces bonnes volontés ancillaires ; mais que ma volonté à moi ne serait jamais celle-là. Alors je me suis demandé comment établir une règle,

puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui.

Édouard
La réponse me paraît simple : c'est de trouver cette règle en soi-même.

Bernard
Si j'étais certain de préférer en moi le meilleur, je lui donnerais le pas sur le reste. Mais quel est le meilleur de moi ?... J'en ai débattu toute la nuit sans trouver de réponse.

Édouard
Échapper à la question n'est pas la résoudre.

Bernard
C'est pour cela que je suis venu vous demander conseil.

Édouard
Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant.

Bernard
Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ?

Édouard
Ceci même vous instruira. Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant.

Bernard
Plaisantez-vous ?...Non. Eh bien j'accepte cette formule. Et en attendant, pour gagner ma vie, je vais passer une petite annonce : Jeune homme de grand avenir, employable à n'importe quoi !

Édouard (riant)
Ce n'importe quoi, c'est ça le plus difficile à trouver.

SCENE 10
Décor : Noir.

Édouard (lisant sur son I-Pad)
J'ai revu le petit Georges, je l'ai mis en garde sur le danger qu'il courait à jouer les Faux-monnayeurs, mais sans grand succès je crois. Au fond, il se trouvait flatté d'avoir occupé si longtemps ma pensée. Il était goguenard, il se sentait intéressant du fait que j'ai pu consacrer à son histoire un chapitre de mon roman. J'ai appris qu'il avait réussi, avec ses copains, à se débarrasser des dernières fausses pièces en les jetant.
Olivier m'a dit que Bernard était retourné chez son père. C'est le petit Caloub, rencontré fortuitement, qui lui avait confirmé que le vieux juge n'allait vraiment pas bien et qu'il y avait urgence.. Nous devons tous nous revoir demain soir, car Profitendieu m'a invité à dîner avec Molinier, Pauline et les deux enfants. Je suis bien curieux de connaître Caloub.

Alain GOULET

Petite introduction à une réflexion sur *Les Faux-monnayeurs* à l'usage des futurs bacheliers[1]

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'idiosyncrasie[2] 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 consignant 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 longtemps[3]. 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 indiscrète 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 (X^4).

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'évènements, 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).

Jean-Michel WITTMANN

Le professeur de criminologie et le bouc émissaire. *Les Caves du Vatican* comme congrès de sociologie

Préoccupé par la question de l'intégration ou de l'exclusion au sein ou hors du corps social, Gide pouvait difficilement être indifférent à l'idée qu'une société ait besoin de boucs émissaires, dont l'élimination permet la réconciliation des membres du groupe. Attaché à défendre la singularité individuelle et le droit de l'individu « original[1] » à trouver et à occuper sa place dans une société qui tend à le reléguer à ses marges, voire à l'éliminer, membre d'une minorité visible en tant que protestant et d'une autre, invisible, en tant qu'homosexuel, il pouvait à bon droit craindre de devoir jouer ce rôle. Au moment de son combat en faveur de l'homosexualité, il peut se voir lui-même comme un martyr potentiel de cette cause, alors que l'homosexuel apparaît encore comme « le bouc émissaire de la débauche universelle, une sorte d'abcès de fixation par où s'écoule du corps social », comme le relève Ramon Fernandez[2]. Dans *Les Faux-monnayeurs*, le personnage de Boris vient donner corps à cette hantise : enfant singulier et efféminé, celui-ci est acculé au suicide par un groupe – la Confrérie des hommes forts – qui renforce, voire trouve sa cohésion en l'éliminant après avoir fait semblant de l'intégrer[3]. Le « programme » du bouc émissaire, qui articule trois éléments, « la crise,

[1] La notion d'originalité est centrale dans la critique par Gide de la doctrine barrésienne de l'enracinement, qui tend selon lui à nier la singularité individuelle en prétendant fondre l'individu dans le groupe : voir « À propos des *Déracinés* de M. Barrès » (1898), *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 4-8.

[2] Voir Ramon Fernandez, *Gide ou le courage de s'engager* (1931), Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e^ siècle », 1985, p. 63.

[3] Voir « La "confrérie des hommes fort", ou le cauchemar de "l'agrégat naturel" » dans notre essai, *Gide politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Etudes de littérature des XX^e^ et XXI^e^ siècles », p. 144-152.

le déplacement de l'agressivité sur un individu ou un groupe minoritaire, la catharsis susceptible de restaurer voire de renforcer la cohésion du groupe social[4] », est cependant déjà présent dans l'œuvre de Gide, une dizaine d'années plus tôt. Il se déploie dans *Les Caves du Vatican*, quoique de façon plus diffuse, pour deux raisons différentes, le caractère carnavalesque de cette œuvre désignée comme une sotie d'une part, la difficulté pour Gide d'assumer alors son homosexualité d'autre part. Ce livre qui renvoie allusivement à la naissance de la sociologie n'en propose pas moins à ses lecteurs une réflexion sur les mécanismes d'exclusion mis en œuvre par le corps social. Le schéma émissarial inscrit en pointillés dans la sotie engage en effet des enjeux sociaux autant que psychologiques, même si ces derniers ont généralement accaparé l'attention de la critique[5]. C'est dans le contexte de l'affaire Dreyfus et de l'affirmation du nationalisme français que le bouc émissaire s'est imposé comme modèle cognitif dans les sciences sociales, dans le sillage des réflexions de Durkheim sur l'antisémitisme. Or Gide lui-même, à ce moment, s'est senti personnellement mis en cause par la doctrine des nationalistes, au point de se sentir « supprimé » par « ces gens-là[6] ». Le fait que Gide déploie une analyse de type sociologique dans une œuvre qui, au moins indirectement, critique une idéologie nationaliste qu'il ressent comme dangereuse pour lui et pour toute minorité, n'a donc rien de fortuit.

*

Dans *Les Caves du Vatican*, l'écrivain Julius de Baraglioul se rend à Rome, où va se dénouer – ou se renouer – l'intrigue de la sotie, pour

[4] Voir Guillaume Erner, *Expliquer l'antisémitisme. Le bouc émissaire : autopsie d'un modèle explicatif* (2005), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, notamment p. 45-46 ; il s'agira moins dans cet article de la figure du bouc émissaire que du mécanisme cognitif articulé autour de cette figure, dans la perspective, héritée de Durkheim et de Freud, qui est celle des sciences sociales.

[5] Voir Alain Goulet, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », in P. Masson et J. Claude, *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002 : Goulet souligne que Fleurissoire « est pour l'écrivain une sorte de bouc émissaire affublé d'oripeaux et de défroques personnels dont il veut se débarrasser pour donner leur chance aux ressources enfouies qu'il porte en lui et dont Lafcadio va être partiellement investi. » (p. 7).

[6] Voir la lettre d'André Gide à Eugène Rouart, [27] novembre [18]97, *Correspondance I (1893-1901)*, éd. David H. Walker, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 425.

participer à « un important congrès de sociologie » (*CV*, 1079[7]), auquel doit également assister le pseudo professeur Defouqueblize, en réalité Protos, ancien ami de Lafcadio, chef de la bande du Mille-pattes, qui a organisé une croisade pour la délivrance du pape, destinée à soutirer l'argent des bigots. Si le nom de Durkheim est absent de la sotie, Defouqueblize se présente comme un professeur de l'université de Bordeaux, où le père fondateur de la sociologie française enseignait lui aussi dans les années 1890, moment où se déroule la diégèse. Par-delà les résonances entre les articles publiés dans *L'Année sociologique* et les questions abordées dans sa sotie, Gide a par ailleurs placé en épigraphe du Premier livre une citation de Georges Palante, auteur d'une thèse en sociologie intitulée *Les Antinomies de la société et de l'individu*, refusée en Sorbonne par Bouglé et Séailles, tous deux disciples de Durkheim[8]. La sociologie occupe donc une place centrale dans les *Caves*, bien décrite par Alain Goulet, qui tient le « congrès de sociologie » pour « le nœud et le lieu d'interférences des révélations sociologiques essentielles de l'œuvre, bref, […] les "caves" du roman » : « c'est donc l'ensemble des personnages et des actions des *Caves* qui composent ce congrès », ce qui donne sa portée sociologique à un roman consacré au « décentrement de l'individu par rapport à la société[9] ».

Si le rapport problématique entre l'individu et la société est bien central dans les *Caves* et crucial pour Gide, c'est d'abord la question de l'individu, de sa liberté – que Lafcadio tente de se prouver à lui-même en commettant un crime gratuit –, de sa singularité menacée par les normes sociales, qui retient d'abord l'attention du lecteur. Pour autant, Gide ne manque pas de s'interroger sur le groupe et sur ses modalités de constitution et de fonctionnement. C'est parce qu'elle porte autant sur la société que sur l'individu, que la réflexion de Gide entre délibérément en résonance avec le discours de la sociologie. Certes, le congrès de sociologie des *Caves* évoque le Premier Congrès International

[7] Les références aux *Caves du Vatican* indiquées entre parenthèses directement après les citations de l'œuvre, renvoient à André Gide, *Romans et Soties. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

[8] Voir François Bompaire, « *Je* et *Les Autres* : ironie et sociologie dans *Les Caves du Vatican* », in Jean-Michel Wittmann (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque gidienne », sous presse.

[9] Voir Alain Goulet, *Fiction et Vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, 1985, p. 88.

d'Anthropologie Criminelle qui s'est réellement tenu à Rome, en 1885 – le professeur Defouqueblize occupant d'ailleurs une « chaire de criminologie comparée » –, dans le cadre d'une remise en question ironique des théories déterministes de Lombroso et de l'école italienne de criminologie[10], liée à la volonté de Gide de défendre la singularité individuelle. Il ne faut pas oublier cependant que le crime est devenu un objet pour la pensée sociologique, quelque vingt ans avant la publication des *Caves du Vatican*. Dans *Les Règles de la méthode sociologique*, en 1894, Durkheim propose en effet de considérer le crime comme « un phénomène de sociologie normale » ; il le présente comme « un facteur de la santé publique, une partie intégrante de toute société saine[11] », autrement dit comme un fait constitutif du fonctionnement de toute société. Or la question de la société est bien au cœur de la sotie : les frontières du groupe et les moyens de maintenir sa cohésion, qui constituent le moteur même de l'intrigue romanesque, représentent l'enjeu proprement sociologique du livre.

Le Livre premier raconte la conversion d'Anthime Armand-Dubois, libre-penseur et franc-maçon, après une apparition de la Vierge. Lui qui était soutenu, moralement et financièrement, par la Loge, devient un renégat, bientôt accueilli et soutenu par l'Église. En d'autres termes, la sotie s'ouvre sur le récit d'une trahison qui met en question les fondements intellectuels et moraux d'un groupe dont un individu est exclu avant d'en intégrer un autre, prouvant par là même la porosité des frontières apparemment étanches qui les sépare. Dans le Livre deuxième, le beau-frère d'Anthime, Julius de Baraglioul, écrivain catholique et traditionaliste, découvre l'existence de son demi-frère Lafcadio Wluiki, fils illégitime du vieux comte de Baraglioul. Celui-ci entend donner une part de son héritage au jeune homme, mais il le met loyalement en garde : « Mon enfant, la famille est une grande chose fermée, vous ne serez jamais qu'un bâtard. » (*CV*, 1040) Ici encore, la question posée est celle de l'appartenance à un groupe donné, l'alternative opposant l'intégration à l'exclusion, ou à la marginalisation. Le Livre quatrième, intitulé « Le Mille-pattes », évoque les agissements de Protos. Chef de cette bande, organisateur de la vaste escroquerie qu'est la Croisade pour

[10] Voir David H. Walker, « Gide et le discours criminologique », *André Gide 11*, *Revue des lettres modernes*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 123-44.
[11] Voir Émile Durkheim, *Le Crime, phénomène normal*, dans *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), Presses Universitaires de France, 1960, p. 65-72.

la libération du pape, il berne et s'efforce d'empêcher Amédée Fleurissoire de découvrir le pot aux roses en allant trouver directement le pape, soi-disant séquestré dans les caves du Vatican. Il s'agit d'une contre-société, aussi fermée que les précédentes et dirigée par un homme qui distingue deux types d'individus, les « subtils », ceux qui ne présentent pas « à tous et en tous lieux même visage », et la grande masse des « crustacés » (*CV*, 1159). Une fois encore resurgit donc dans la sotie la question du passage d'un groupe à un autre. Après avoir identifié Lafcadio, ex-compagnon de pension et surtout ex-membre de la confrérie des *subtils*, comme l'auteur du crime mystérieux dont est victime Fleurissoire, Protos prend l'apparence du professeur Defouqueblize pour confondre Lafcadio. Du même coup, il espère bien ramener parmi les subtils le jeune homme, tenté d'intégrer le monde bourgeois des Baraglioul. Protos, aux yeux de qui Lafcadio a commis son acte prétendument gratuit pour s'échapper des « cadres sociaux », dégoûté par « le régime des crustacés », exige de son ancien ami « de l'obéissance » et lui reproche d'avoir cru « qu'on pouvait si simplement que ça sortir d'une société, et sans tomber du même coup dans une autre » (*CV*, 1161) Les caves dont Gide esquisse une représentation démystificatrice, ce sont donc bien les fondements d'une société, ses lois, ses valeurs, ses normes. Et au cœur de cette représentation romanesque de la vie des groupes intervient un événement majeur, propre à réguler ces passages d'un groupe à l'autre – de la Loge à l'Église, de la famille à ses marges, de la société des *crustacés* à celle des *subtils* – qui mettent en péril leur cohésion comme leur identité : l'élimination de Fleurissoire, jeté hors de son wagon de chemin de fer par Lafcadio.

Le rôle joué par le meurtre de Fleurissoire dans la dynamique des groupes à l'œuvre dans *Les Caves du Vatican* engage à voir dans ce personnage un bouc émissaire, en même temps qu'un instrument majeur de la réflexion engagée par Gide sur les phénomènes d'exclusion et de marginalisation. Certes, Lafcadio ne connaît pas Fleurissoire et il entend produire un acte gratuit et spontané afin de manifester sa liberté et sa singularité individuelle ; or la victime d'un acte gratuit ne semble pas pouvoir jouer le rôle de bouc émissaire. Il ne faut cependant pas oublier que Gide exalte moins l'acte gratuit qu'il ne suggère le caractère illusoire

de cette gratuité apparente[12], dans le cadre d'une réflexion générale sur le rôle du milieu, donc du groupe, dans la formation de la personnalité. L'acte de Lafcadio se révèle finalement déterminé par sa trajectoire individuelle, en particulier par l'éducation reçue auprès de ses différents « oncles », évoquée juste avant le récit du meurtre lui-même. Il est aussi déterminé du point de vue diégétique, car le personnage de Fleurissoire est situé au carrefour des différentes intrigues développées dans les *Caves*. Découvrant après coup le lien familial entre Fleurissoire et Julius de Baraglioul – ils sont beaux-frères, Julius et Lafcadio étant pour leur part demi-frères –, prenant conscience d'un rapport entre Fleurissoire et la bande de Protos, Lafcadio doit lui-même reconnaître : « ce vieillard est un carrefour » (*CV,* 1139). Autrement dit, cet acte présenté comme gratuit par le personnage – plus que par le narrateur – est inscrit dans une chaîne de causalité rigoureuse : il remet finalement de l'ordre, en dessinant un centre dans une œuvre essentiellement « déconcentrée[13] ».

Envisagé de ce même point de vue sociologique qui conduisait Durkheim à considérer le crime comme un fait social assumant une fonction spécifique, l'élimination de Fleurissoire permet en effet une recomposition des frontières des différents groupes. Après ce crime, l'entrée de Lafcadio dans cette « grande chose fermée » qu'est la famille Baraglioul apparaît définitivement impossible : Baraglioul n'envisage même plus de pouvoir le fréquenter. L'événement conduit à l'inverse Lafcadio à retomber sous la coupe de Protos, qui le somme de réintégrer la contre-société des *subtils*. C'est aussi à la suite de cet événement qu'Anthime, guéri de son infirmité par l'apparition de la Vierge, qui l'avait poussé à se convertir, recommence à boiter : le voilà prêt à réintégrer son groupe d'origine, celui des libres-penseurs.

Ce rétablissement de l'ordre initial équivaut à une fermeture des frontières de chacun des groupes, qui dans un premier temps s'étaient révélées poreuses. L'élimination de Fleurissoire, en inscrivant le schéma émissarial dans les *Caves*, éclaire donc le sens général de la sotie, tout au

[12] Nous renvoyons sur ce point aux analyses d'Alain Goulet : voir *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 100-102.

[13] C'est pour distinguer le roman du récit que Gide parle du roman comme d'une œuvre « par essence déconcentrée » : voir « Projet de préface pour *Isabelle* », *Romans et Soties. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, *op. cit*., p. 992 ; même si Gide, au moment de la publication des *Caves*, optera pour le terme générique *sotie*, il parle assez souvent de son livre comme d'un roman.

moins son sens sociologique, en soulignant l'importance de la notion de crise dans l'organisation diégétique de l'œuvre. Celle-ci s'articule en effet de façon rigoureuse autour des trois moments qui composent le programme du bouc émissaire : une « crise », « un déplacement et une convergence de l'agressivité sur tout ou partie d'un groupe d'individus », « un phénomène de catharsis entraînant, d'une part, une réduction de l'agressivité initiale, et d'autre part, une diminution sensible de la perception de la crise (ou de la frustration, etc.) originelle[14] », ce qui favorise finalement la restauration ou le renforcement de la cohésion du groupe social.

Ici encore, c'est néanmoins la dimension individuelle, partant, les enjeux psychologiques ou moraux des différentes crises, qui retiennent d'abord l'attention du lecteur, sans doute parce que cette dimension est soulignée explicitement dans le texte. L'apparition de la Vierge bouleverse radicalement la vision du monde d'Anthime, au point de lui faire endosser une autre identité, celle du bigot et du « saint tout à fait » (*CV*, 1081), suivant la formule de son beau-frère Julius. Celui-ci traverse une crise tout aussi profonde : la découverte de l'existence de Lafcadio, le fils illégitime du vieux comte, remet complètement en question sa vision de la famille et de son père, en le conduisant à former des doutes « sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie » (*CV*, 1023). Bâtard désargenté se découvrant fils d'un comte, Lafcadio traverse lui aussi une crise d'identité et, écartelé entre le monde des Baraglioul et celui de Protos, espère rester lui-même en changeant de position sociale : « dans de la vaisselle d'or peut-être, […] mais tu mangeras des mêmes plats. » (*CV*, 1127) Dans chacun de ces cas, la crise individuelle reflète néanmoins une crise collective, liée à l'ébranlement du groupe et à la remise en question des valeurs qui fondent son identité et garantissent sa cohésion. Cette double dimension, individuelle et collective, est bien visible dans le cas de Fleurissoire qui, saisi de vertige à l'idée que le pape soit un usurpateur, traverse à son tour une crise d'identité et avoue « douter de [sa] propre réalité, douter d'être [lui]-même ». (*CV*, 1124) Gide lui-même soulignera bien plus tard la portée philosophique de cette fable qui cristallise autour d'un enlèvement supposé du pape par des conspirateurs, en déclarant « avoir abordé un très grave problème. Il suffit, pour s'en rendre compte,

[14] Voir Guillaume Erner, *op. cit*., p. 45.

de substituer à l'idée du vrai pape, celle du vrai Dieu[15]. » Comme l'a fait remarquer Alain Goulet, « l'intrigue conteste l'existence de Dieu, et par contrecoup l'essence des personnages que seul celui-ci peut fonder[16] ».

Par-delà la question de la valeur ou des fondements de l'identité individuelle, c'est aussi une réflexion sur les fondements de toute société que propose la sotie. Celle-ci met en évidence la logique qui sous-tend le fonctionnement de groupes attachés à préserver leur cohésion par la défense de leur identité, en contraignant au besoin l'individu à adopter et à afficher leurs normes, quitte à nier sa singularité. Cette question est posée ouvertement dans *Les Caves du Vatican*, notamment à travers l'histoire d'Anthime, forcé d'endosser une autre d'identité au moment de quitter la Loge pour l'Église. Cependant, les ressorts de cette réflexion sur l'identité collective et la singularité individuelle restent en partie masqués, car ils renvoient à l'homosexualité de Gide, que celui-ci n'était pas prêt à assumer à l'époque des *Caves du Vatican*. En reprenant à son compte l'héritage de la sotie médiévale et, en particulier, les connotations sexuelles comportées par un certain nombre de mots – substantifs comme la coque, la cave ou la farce, verbes comme caver ou farcir – dans les textes médiévaux, il a donc disséminé dans son texte de nombreux indices, plus ou moins faciles à repérer et à interpréter, concernant l'orientation sexuelle de ses personnages[17]. Dans cette perspective, la crise traversée par les individus et les groupes représentés dans la sotie correspond finalement à ce que l'on pourrait appeler le syndrome de l'inversion, au double sens du terme, dans la mesure où la sotie évoque autant le passage d'une orientation sexuelle à une autre que l'homosexualité proprement dite. Ainsi, la conversion d'Anthime et son passage du groupe minoritaire au groupe majoritaire, de la Loge à l'Église, peut être interprétée comme un ralliement à la norme dominante, hétérosexuelle. Quant à la distinction introduite par Protos, entre les « crustacés » et les « subtils », elle peut se lire comme une opposition entre le groupe majoritaire, celui des hétérosexuels, et le groupe minoritaire, celui des homosexuels. En faisant pression sur

[15] Lettre inédite de 1935 citée dans la « Notice des *Caves du Vatican* », *Romans et Soties. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, *op. cit*., p. 1481.
[16] Voir Alain Goulet, *Les Caves du Vatican, étude méthodologique*, p. 29.
[17] Voir notre article, « La sotie ou l'inversion généralisée : le motif homosexuel dans l'univers carnavalesque des *Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide* n° 183-184, juillet-octobre 2014, p. 101-114.

Lafcadio pour qu'il renonce à se faire une place dans la famille bourgeoise et réintègre le groupe des « subtils », Protos chercherait en fait à dissuader le jeune homme d'adopter la norme hétérosexuelle. Personnage ambigu par excellence au plan sexuel, Lafcadio résiste néanmoins à cette injonction et manifeste son désir d'intégrer la famille Baraglioul, en devenant l'amant de Geneviève, la fille de Julius.

L'élimination de Fleurissoire, érigé en victime expiatoire, prend tout son sens dans ce contexte. Arrivé vierge en Italie pour mener sa croisade, il est dépucelé par une prostituée avant de devenir le dindon de la farce orchestrée par Protos et, comme tel, d'être symboliquement converti – ou plutôt inverti – de force[18]. Conduit à incarner à son corps défendant la force transgressive du désir, notamment homosexuel, Fleurissoire devient donc un fauteur de troubles, au sens premier du terme. Pour cette raison, il est en quelque sorte devenu l'homme à abattre, pour tous les groupes constitués : « entre la Loge et la Société de Jésus, c'en est fait de [lui] » (*CV*, 1123), comme il l'explique à son beau-frère.

Dans sa célèbre réponse à l'*Enquête sur l'antisémitisme* d'Henry Dagan, Émile Durkheim, rappelle la joie et le soulagement de la foule française lors de la condamnation de Dreyfus, en 1894, pour expliquer l'antisémitisme, lié selon lui à la nécessité pour une société en crise « de trouver quelqu'un à qui elle puisse imputer son mal, sur qui elle se venge de ses déceptions ». Le sociologue fait alors cette observation fondamentale : « ceux-là sont naturellement désignés pour ce rôle auxquels s'attache déjà quelque défaveur de l'opinion. Ce sont les parias qui servent de victimes expiatoires[19]. » Dans cet article qui, sans faire référence à la figure du bouc émissaire en tant que tel, est à l'origine du modèle cognitif et de son usage ultérieur dans les sciences sociales, la « victime expiatoire » présente donc deux caractéristiques, l'une implicite : son innocence de fait, l'autre explicite : sa situation de paria. Or Fleurissoire présente bien les deux caractéristiques du bouc émissaire : essentiellement innocent, au point de n'avoir jamais

[18] La scène entre Fleurissoire et Protos, qui se présente alors comme l'abbé Cave, est précisément organisée autour d'un dindon que l'on fait rôtir, Gide faisant référence aussi bien à l'expression (être la dupe de quelqu'un) qu'à la signification des mots « farcir » et « caver » (pour : « sodomiser ») dans la sotie médiévale.

[19] Émile Durkheim, « Antisémitisme et crise sociale » (publié initialement dans Henri Dagan, *Enquête sur l'antisémitisme*, Paris, Stock, 1899), dans *Textes*, vol. II, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 253.

consommé son mariage, il n'en est pas moins un paria, ou du moins se regarde comme tel après ses mésaventures romaines. Avant d'être éliminé par Lafcadio, il porte en effet sur lui une marque d'infamie, le signe de sa déviance, une lettre écarlate en somme : un bouton qu'il pense causé par ses ébats avec Carola, mais qui ressemble aussi à la coque de son beau-frère Anthime, signe discret de son homosexualité[20].

*

Il semble difficile de dissocier de son créateur le personnage de Fleurissoire et même sa fonction de bouc émissaire dans l'économie de la sotie. Arrivé vierge en Italie comme Gide lui-même en Afrique du nord en 1893, appelé à découvrir successivement l'hétérosexualité avec Carola comme Gide avec Meriem, puis – au moins sur un plan symbolique – l'homosexualité avec l'abbé Cave *alias* Protos, comme l'écrivain avec les jeunes Arabes, Ali et Mohammed, ce personnage innocent et cependant impitoyablement éliminé donne corps à la hantise du martyre, vouée à devenir obsédante pour Gide au moment où il aura pris la décision de raconter ses expériences homosexuelles en Algérie dans *Si le grain ne meurt* et à défendre la pédérastie dans *Corydon*. De même, l'histoire de Lafcadio et de sa résistance à Protos qui veut le faire rentrer dans la société clandestine des *subtils* en dit long sur le désir d'intégration qui motive le discours de Gide sur l'homosexualité. L'intérêt du discours social déployé dans la sotie dépasse cependant le cadre de l'histoire personnelle de Gide et va même au-delà de la réhabilitation de l'homosexualité entreprise dans les œuvres suivantes, en partie en raison de l'impossibilité pour l'écrivain, juste avant la Première guerre, de mettre ouvertement en scène des personnages d'homosexuels.

Conçue par Gide comme un congrès romanesque de sociologie, la sotie propose en effet une réflexion sur la notion de minorité, au sens moderne du terme, qui ne lie pas la condition minoritaire au nombre d'individus qui composent ces groupes, mais plutôt à une domination exercée par d'autres à son détriment[21]. Plus précisément, Gide livre dans

[20] Voir *supra*, note 17.

[21] Voir par exemple la définition du juriste Alain Fenet, dans « Essai sur la notion de minorité nationale », *Publications de la faculté de droit et des sciences politiques et sociales d'Amiens*, n° 7, Presses Universitaires de France, 1977 : « La minorité n'existe […] pas en soi, mais uniquement dans un rapport structurant la réalité sociale. Les éléments ou groupes constituant cette réalité ont

sa sotie une réflexion sur la place des minorités dans le corps social. Certes, la réflexion sur le mécanisme de fonctionnement des groupes, attachés à préserver leur cohésion, renvoie apparemment dos-à-dos les différents groupes mis en scène dans *Les Caves du Vatican*. Les deux groupes définis symboliquement par l'orientation sexuelle de ceux qui le composent, celui d'Anthime d'une part, celui de Protos et des *subtils* d'autre part, sont en effet strictement clos et leurs membres mêmes travaillent à préserver cette clôture, la Loge ostracisant immédiatement Anthime après sa conversion et Protos cherchant à ramener Lafcadio au sein de la contre-société des *subtils*. Il n'en reste pas moins que ces deux groupes sont minoritaires et que leurs membres semblent condamnés à une clandestinité et/ou à une marginalité de fait. L'homosexualité suggérée dans la sotie est le fait de Protos, celui qui porte un masque, mène une double vie et donne continuellement le change, et d'Anthime, personnage de libre-penseur qui s'oppose aux normes morales de son époque, porte une coque inappropriée à un homme de sa condition sans renoncer pour autant à la vie bourgeoise, avec la complicité de son entourage, son écrivain catholique de beau-frère en tête, qui feint de ne pas voir ce signe crypté de son inversion. Dans le monde des *Caves*, c'est-à-dire dans la société française des années 1890, l'homosexualité ne peut donc se vivre que dans l'ombre, ou dans le cercle d'une contre-société, par définition en marge du groupe dominant et de ses normes. Sitôt qu'il risque de contaminer le corps social, en passant d'un groupe à l'autre, en éprouvant la porosité des frontières, l'homosexuel devient un problème. Le désir homosexuel – ou le *coming out*, suivant la terminologie contemporaine – est littéralement explosif, puisque susceptible de faire éclater les normes du groupe et de brouiller son identité collective : c'est le sens de l'histoire de Fleurissoire, avec laquelle Gide reprend de façon subversive, pour le renvoyer finalement à la face de ses adversaires, un argument majeur du discours social contre l'homosexualité, accusée notamment, à l'époque, de renverser les barrières de classes[22].

Que cette représentation d'un processus émissarial engage des enjeux qui restent très actuels ne doit pourtant pas masquer le contexte social et

---

certes une identité propre mais ils n'existent comme minorité ou majorité qu'en fonction d'un rapport qui les place et les désigne comme tels. » (p. 96)

[22] Voir notamment Jean-Paul Aron et Roger Kempf, *Le Pénis et la démoralisation de l'Occident*, Paris, Grasset, 1978.

politique, celui de la France de l'affaire Dreyfus et de la montée du nationalisme, qui lui donne son sens premier. Gide ne fait rien d'autre que mettre en scène, afin de le démystifier, le fonctionnement de groupes sociaux prêts à sacrifier un individu pour préserver leur cohésion collective, en choisissant pour victime expiatoire celui qui transgresse les normes du groupe et met du même coup en péril son identité collective. Le tort de Fleurissoire est bien d'introduire le trouble, de manifester l'indétermination et la possibilité de l'inversion, là où le discours nationaliste réclame de la stabilité et même de la fixité. Dans l'intervalle qui sépare le moment de la diégèse du moment de l'écriture – quelque vingt années qui font charnière entre le XIX^e^ siècle et le XX^e^ –, le monde littéraire a été successivement ébranlé par l'Affaire et par la querelle du classicisme, dont l'enjeu était la définition d'une identité nationale que les nationalistes voulaient stables et définies une fois pour toutes. Or Gide a été un acteur majeur dans cette querelle, où il a défendu le principe d'une identité nationale en perpétuelle métamorphose. Dans l'Affaire, il n'a en revanche joué qu'un rôle marginal, notamment parce qu'il était conscient de son statut de minoritaire et craignait l'amalgame entre le juif et le protestant. Sa représentation du bouc émissaire n'en a pas moins la valeur d'une charge contre la vision nationaliste de la communauté : l'élément sacrifié, l'homosexuel, est au fond un corps étranger que le corps social se doit d'expulser pour préserver son intégrité, suivant la logique organiciste qui sous-tend l'idéologie nationaliste. Pas de place pour l'individu minoritaire, voué, en tant que paria, à jouer le rôle d'une victime expiatoire dans la société en crise qu'est la France nationaliste et antisémite de l'Affaire, celle de Drumont et de Maurras, décidé à combattre les « quatre États confédérés[23] » : sans forcément avoir lu l'article sur l'antisémitisme de Durkheim, Gide le rejoint ainsi dans sa description du mécanisme social d'émissarisation.

[23] L'article de Maurras, « Les quatre États confédérés de la France », a été publié dans *L'Action française* du 6 juillet 1912 ; voir Raoul Girardet, *Le Nationalisme français. Anthologie, 1871-1914*, Seuil, coll. « Points / Histoire », 1983, p. 209-212

Chronique bibliographique

I

Autographes, Manuscrits

* en vente sur Abebooks :
Formulaire autorisant Marc Allégret à s'engager dans l'armée anglaise pour la durée de la guerre. Le formulaire contient l'autorisation de Gide, en sa qualité de tuteur (« gardian ») de Marc. Lady Jane Strachey est mentionnée en tant que « witness »

* A la vente de Lettres & Manuscrits Autographes chez Alde, le 8 juin 2017 à 14h : Lot 119
9 L.S. dont 2 avec post-scriptum ou addition autographes, Cuverville-en-Caux et Paris 1927-1929 et 1948, à Marcel Thiébaut :
- 18 juillet 1927. Sur la proposition de donner dans la *Revue de Paris* une partie de sa relation de voyage [Voyage au Congo].
« Mais, outre que j'aurais quelque vergogne à me présenter pour la première fois à vos lecteurs dans une tenue (de style) aussi négligée, j'aurais, de mon côté une autre proposition à vous faire »… Il s'enquiert aussi d'une étude sur lui-même dont Thibaudet lui a parlé…
- 7 février 1928. Thiébaut n'a pas reçu le texte de sa conférence puisqu'elle n'a pas été prononcée. « J'étais parti à Berlin avec l'espoir de pouvoir achever de la préparer. L'excessive amabilité des berlinois ne m'en a pas laissé le loisir »…
- 31 octobre 1928. Invitation à venir dans son nouveau domicile, 1 bis, rue Vaneau…

- 13 novembre 1928. Il lui confie son *École des femmes*, et un roman d'un ancien camarade de classe, « grand voyageur et colon australien. Nous avons publié dans le temps à la *Nouvelle Revue Française* une nouvelle de lui : *Le Charretier*, de la qualité la plus rare, – à la suite de quoi le directeur des Marges écrivit à Wenz aussitôt pour tâcher de nous le souffler. Grand ami de Jack London, Paul Wenz a traduit *L'Amour de la vie*. Trop nomade et aventurier lui-même pour avoir acquis beaucoup de métier ; de là tout à la fois ses qualités presque extra-littéraires et ses maladresses »…
- 2 janvier 1929. Il souhaite le consulter sur les épreuves de *L'École des femmes*, qu'il a corrigées, et sur l'édition américaine dans le Forum…
- 7 janvier 1929. Envoi d'une coupure d'épreuve avec une modification à communiquer à l'imprimeur…
- 26 janvier 1929 : « Heureux de savoir que ma photographie vous a fait plaisir ; j'aurais voulu pouvoir vous en envoyer une meilleure »…
- 26 avril 1929, remerciant pour le paiement des droits de *L'École des femmes*, et espérant le revoir à la seconde décade de Pontigny…
- 17 juin 1948. « Les pages que j'écrivais sur Alexis Léger (sans cesse distrait, je n'ai pu encore achever ce petit travail) étaient destinées, en principe, à un numéro d'hommages pour l'auteur d'*Anabase*, que se proposait de faire paraître […] la revue Fontaine », à côté d'autres articles sur l'œuvre de Léger, « ce qui me permettait, me référant à ces articles, de ne point parler de cette œuvre, mais presque exclusivement de la personne et du behavior si particulier de Léger que j'ai beaucoup connu durant les premiers temps de sa vie à Paris – au sujet de quoi j'avais plaisir à rapporter quelques anecdotes très significatives. Il me semble bien difficile de faire paraître ces pages sans marquer d'autre part mon admiration pour le poète, mais sans doute une refonte de ce que j'écrivais ces jours derniers »…

* Bibliothèque Jean Bonna. Vente P. Bergé du 26/04/2017 :

Lettre adressée à un ami [Valery Larbaud ?]. Bruges, sans date [mai 1911]. Lettre autographe signée "André Gide" ; 2 pages in-folio à en-tête de The St. Catherine Press Ltd.

(En mai 1911, André Gide note dans son *Journal* qu'il passe neuf jours à Bruges "à l'imprimerie de Verbeke pour corriger les épreuves de *L'Otage*, de *La Mère et l'Enfant*, d'*Isabelle*, de *Corydon* et du numéro de juin de la revue" – c'est-à-dire des premiers livres de la N.R.F. La publication du roman de Charles-Louis Philippe suscite une polémique

dont Gide s'ouvre à son correspondant, en même temps qu'il se plaint des fautes d'impression.)

« Je n'ai pas le temps de vous écrire longuement ainsi que je le désirerais. Recommandation amicale de garder tout votre calme dans ces stupides potins autour de *la Mère et l'Enfant*, et surtout de craindre d'échauffer la querelle, que j'apaise de mon mieux (faisant du reste toute réserve sur les procédés que je trouve injurieux pour vous et pour moi – mais passons).

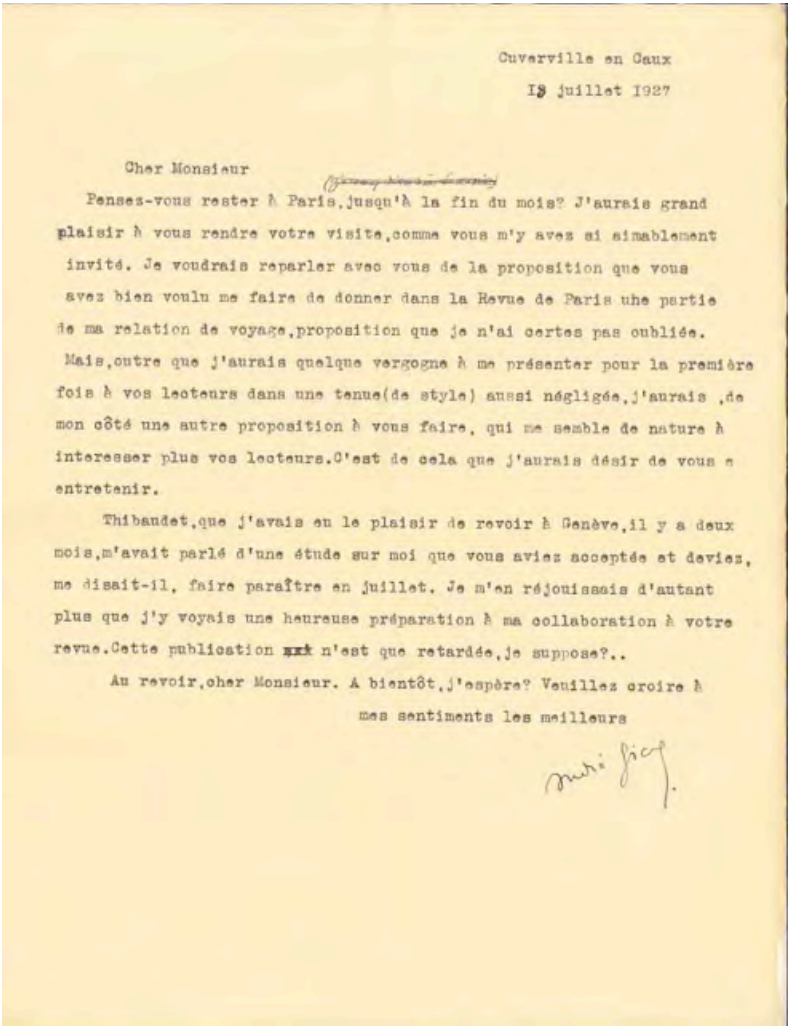
Je rentre à Paris dans quelques jours (le plus tôt possible) et irai aussitôt converser avec Marguerite Audoux, Jourdain [...] etc. J'ai écrit, par désir de conciliation, que je ne ferai pas mettre en page avant de leur avoir parlé. J'ai relu soigneusement à mon tour les épreuves et y ai encore retrouvé 8 fautes ! Mais il reste un petit doute au sujet de "Le curé parlait de moi à des maçons : Voyez-vous, on fait instruire des enfants et ensuite on ne sait pas ce qu'en faire.["] ?? (fin du 12ème [chapitre] avant la fin du livre).

Et encore... Mais brusquement je songe que vous n'auriez plus le texte pour vérifier. Je regarderai donc ça moi- même à Paris – puisqu'aussi bien je ne donne pas encore le "bon à tirer ". [...] »

livres dédicacés :

Les Nouvelles Nourritures terrestres, « à Léon-Paul Fargue / parbleu ! / André Gide » (collec. part.)

Œdipe, « à Charles Du Bos / craintivement et affectueusement / André Gide » (collec. part.)



Cuverville en Caux
18 juillet 1927

Cher Monsieur

Pensez-vous rester à Paris, jusqu'à la fin du mois? J'aurais grand plaisir à vous rendre votre visite, comme vous m'y avez si aimablement invité. Je voudrais reparler avec vous de la proposition que vous avez bien voulu me faire de donner dans la Revue de Paris une partie de ma relation de voyage, proposition que je n'ai certes pas oubliée. Mais, outre que j'aurais quelque vergogne à me présenter pour la première fois à vos lecteurs dans une tenue (de style) aussi négligée, j'aurais, de mon côté une autre proposition à vous faire, qui me semble de nature à interesser plus vos lecteurs. C'est de cela que j'aurais désir de vous entretenir.

Thibaudet, que j'avais eu le plaisir de revoir à Genève, il y a deux mois, m'avait parlé d'une étude sur moi que vous aviez acceptée et deviez, me disait-il, faire paraître en juillet. Je m'en réjouissais d'autant plus que j'y voyais une heureuse préparation à ma collaboration à votre revue. Cette publication n'est que retardée, je suppose?..

Au revoir, cher Monsieur. A bientôt, j'espère? Veuillez croire à mes sentiments les meilleurs

André Gide.

Lettre de Gide à Marcel Thiébaut du 18 juillet 1928

II

Études

I. Ouvrages critiques :

a. Entièrement consacrés à Gide :

Berling Virginie, *André Gide : hors de la lignée*. *Correspondance entre André Gide et sa mère*, Paris, Triartis, « Scènes Intempestives à Grignan », 2017.

Morii Ryo, *André Gide, une œuvre à l'épreuve de l'économie*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2017.

Prévost Jean-Pierre, *André Gide et la Normandie*, préface de Pierre Masson, Paris, Orizons, 2017.

Van Tuyl Jocelyn, *André Gide et la Seconde Guerre mondiale : l'Occupation d'un homme de lettres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « André Gide. Textes et correspondances », 2017.

Wittmann Jean-Michel (éd.), *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2017.

b. partiellement consacrés à Gide :

Ben Mahjouba Abbès, *Sémiotique du sensible et littérature : analyse d'*Un cœur simple*, Flaubert, de* La Symphonie pastorale*, Gide, et de* La Morte amoureuse*, Gautier*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Klimpe Hanna, *Eine Pragmatik der Handlungsfreiheit : theatrales Handeln als Möglichkeit und Wirklichkeit bei Stendhal, Gide und Sartre*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016.

Kopp Robert et Schnyder Peter (éds.), *Gide, Copeau, Schlumberger. L'art de la mise en scène*. *Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2017.

Marcadé Jérôme et Delplanque Benoît, *Normandie, lieux d'inspiration, maisons et jardins d'écrivains*, Rouen, éditions des Falaises, 2017 (« Le Châtelain de Cuverville – André Gide », p. 47-53).

Roussillat Jacques, *Maria Van Rysselberghe, La « Petite Dame » d'André Gide*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2017.

II. Articles :

Guerini Enrico, « Stratégies narratives de la confession homosexuelle dans les autobiographies d'André Gide et Julien Green », *Revue italienne d'études françaises (RIEF)*, n° 7, décembre 2017, disponible à l'URL : https://rief.revues.org/. Cet article a obtenu le prix Jeune Chercheur 2017 de l'AIEF (Association Internationale d'Études Françaises).

Jean Daniel, *Le Nouvel Observateur*, n°2750, 20 juillet 2017, « Les écrivains de ma vie »

Maiga Aboubacar Ab., « L'Afrique du Nord dans les récits de voyage et l'œuvre d'André Gide », *ДРЕВНЯЯ И НОВАЯ РОМАНИЯ* [*L'Ancienne et nouvelle Romanie*], 2015/1, t. 15, p. 502-516, disponible à l'URL : https://elibrary.ru/item.asp?id=23735001.

III

Traductions

Gide André, *Maised toidud* [*Les Nourritures terrestres*, en estonien], traduction et postface de Marit Karelson, illustrations inédites de Kairi Orgusaar, Allikaäärne, Mathura, 2016.

Pour nourrir cette rubrique, vous êtes chaleureusement invités à indiquer vos publications à stephanie.bertrand@univ-lorraine.fr
Si vous souhaitez rendre compte d'un ouvrage ci-dessous, merci de vous adresser à pige.masson@orange.fr

GIDIANA

*** Gide au pouvoir ?**

La photo officielle du nouveau Président de la République a suscité de nombreux commentaires, en particulier à propos des ouvrages dont le chef de l'État avait tenu à s'entourer : d'un côté les Mémoires de Charles de Gaulle, de l'autre, deux volumes de la Pléiade, l'un de Stendhal et l'autre de Gide. Le Président, dans plusieurs interviews, a confirmé son intérêt pour l'auteur des *Nourritures terrestres*, au point que plusieurs journalistes ont pu croire que cette Pléiade ne contenait que ce texte.

Mais il se trouve que cet intérêt est partagé, au sommet de l'État, par le nouveau Premier Ministre. Dans un livre paru au mois de juillet, *Des Hommes qui lisent*, Édouard Philippe justifie a posteriori le choix de son prénom en le rapprochant de celui donné par Gide au principal personnage des *Faux-Monnayeurs* :

> Je me souviens avoir lu ce livre un dimanche matin, dans le lit de ma chambre d'étudiant à Parie, rue Berzélius, près de la Porte de Clichy. D'une traite. Je n'ai pas pu me lever avant de l'avoir terminé. Je me souviens m'être dit qu'il ouvrait des possibilités infinies en ce qu'il permettait à un roman de ne pas être simplement une histoire, […] mais quelque chose qui ressemblerait à une œuvre d'art, à une sculpture ou à un concept construit en soi et fait pour être admiré sous toutes les perspectives et de tous les côtés.
>
> Et je me suis dit que, tout compte fait, on avait bien fait de m'appeler Édouard. (p. 36)

À quand un (vrai) billet de banque à l'effigie d'André Gide ?

*** Nos amis publient**

Alain MOREEWS, *Pierre Herbart, cinématographes et colonies (1903-1974)*, L'Harmattan, 250 p., 25,50€.

*** distinctions**

L'Académie Française a décerné le Prix Émile Faguet 2017 à l'ouvrage de nos amis Pierre Masson et Jean-Pierre Prévost, *André Gide et Oscar Wilde. Deux immoralistes à la Belle Époque* (éditions Orizons).

*** conférences :**

À l'invitation de l'association orléanaise Guillaume Budé, notre ami Hadrien Courtemanche, doctorant en littérature française, donnera une conférence le 28 septembre prochain, à 18 heures, au Musée des Beaux-Arts de la ville d'Orléans autour des « Pages choisies d'André Gide ou la fabrique du lecteur ».

*** annonces de colloques**

André Gide face aux sciences humaines et sociales
journée d'études organisée le 2 novembre 2017 à Caserte
par Carmen Saggiomo et Jean-Michel Wittmann

9h - 9h30 : Accueil des participants
9h30 : Ouverture
9h45 – 10h15 : Pierre Masson (Université de Nantes)
Gide, Lévy-Bruhl et les noirs
10h15 – 10h45 : Jean-Michel Wittmann (Université de Lorraine)
Gide entre Darwin et le darwinisme social
11h15 – 11h45 : Paola Codazzi (Università di Bologna, Université de Haute-Alsace) **Gide et le droit familial**
11h45 – 12h15 : Riccardo Benedettini (Universita di Verona)
Qu'est-ce que la vérité ? Gide et ses Souvenirs de la Cour d'assises

14h30-15h : Stéphanie Bertrand (Université de Lorraine)
Le traité gidien, au carrefour des savoirs et des disciplines scolaires
15h-15h30 : Carmen Saggiomo (Università della Campania "Luigi Vanvitelli") **Gide face à Dostoïevski: entre le maudit et le bonheur**
15h30-16h : Angelo Zotti (Università della Campania"Luigi Vanvitelli") **Lafcadio et la valeur de l'autoréalisation à tout prix**

*

Colloque « André Gide et le théâtre » : D'après le programme, qui est encore provisoire, le colloque commencera jeudi 7 décembre 2017 à 14h30 à la Maison d'Espagne de la Cité Universitaire, continuera dans le même lieu pour toute la journée de vendredi 8 décembre, pour se terminer le samedi 9 décembre à environ 13h00 au site Richelieu de la BnF.

*** expositions :**

- *Le bureau de Roger Martin du Gard - les amis de RMG*.**
En collaboration avec Véronique de Coppet et ses enfants
au Château du Tertre, Sérigny près de Bellême (Orne)
Du 9 septembre au 31 octobre 2017
Conférence de Claude Sicard les 9 et 10 septembre

- *Théo van Rysselberghe - une lecture 1903*
Fondation Catherine Gide et Fondation des Treilles
Médiathèque de Draguignan, Avenue J.F.Kennedy Draguignan (Var)
Du 5 décembre au 31 décembre 2017
Conférence de Pierre Masson le 15 décembre

- *Maria Van Rysselberghe - itinéraire d'une femme libre, de Bruxelles à Saint-Clair*
Fondation Catherine Gide et Abbaye de Neumünster
à la Chapelle de l'Abbaye de Neumünster, Luxembourg
Du 27 mars au 20 avril 2018
Conférences de Jacques Roussillat et Marc Quaghebeur (date à préciser)

*** La villa Théo** : l'inauguration de cette villa rénovée, devenant le Centre d'art de Saint-Clair au Lavandou, est imminente. La date n'est pas encore fixée.

*** projet d'excursion**

la sortie annuelle de l'AAAG aura lieu le samedi 26 mai 2018. Elle constituera en une visite des deux lieux gidiens au Luxembourg, Dudelange, Colpach, et la visite sera complétée par une découverte de la ville de Luxembourg. Un bus affrété par l'association attendra à la gare de Thionville les voyageurs en provenance de Paris, et les y reconduira en fin de journée (horaires actuels: aller 7h40-9h27 - retour 18h33-20h20).
D'autres précisons seront données ultérieurement sur le déroulement de cette journée (visite, repas).
Seul le transport en train sera à la charge des membres de l'AAAG. Une participation sera demandée aux personnes extérieures à l'AAAG qui souhaiteraient participer à cette excursion.

Point important pour l'organisation de cette sortie : nous souhaiterions connaître dès maintenant les noms des adhérents intéressés. Le faire savoir à Pierre Masson, par courrier ou, si possible, par mail. (pige.masson@orange.fr).

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
COTISATIONS ET ABONNEMENTS 2018

Membre fondateur : *Bulletin* + Cahier annuel	46 €
Membre fondateur étranger	54 €
Membre titulaire : *Bulletin* + Cahier annuel	39 €
Membre titulaire étranger	46 €
Abonné au *Bulletin* seul	28 €
Abonné étranger	36 €

Nouveau :

Abonnement au *Bulletin* électronique (tous pays) 18€
(sur demande adressée à pige.masson@orange.fr)

Règlements :

par virement ou versement au
CCP PARIS 25.172.76 A 020
(La Banque Postale, Centre de Paris,
IBAN : FR62. 2004.1000.0125.1727.6A02.009,
BIC : PSSTFRPPPAR)

ou par chèque libellé à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide
et envoyé au Trésorier :
Association AAAG
Chez Mr PRÉVOST
12, rue Popincourt, 75011 Paris
jeanpierreprevost@wanadoo.fr

Compte 00429021138
BRED Parmentier
IBAN : FR76 1010 7001 3700 4290 2113 838
Code BIC : BREDFRPPXXX

Tous paiements en EUROS et stipulés SANS FRAIS

Publication semestrielle Comm. paritaire : 52103 ISSN : 0044-8133
Imprimé par AGL — 133, rue du Lantissargues, ZA de Maurin, 34970 Lattes
Composition et mise en page : P.M.
Directeur responsable : Pierre MASSON Dépôt légal : Octobre 2017

Les papiers utilisés pour cet ouvrage sont tous issus de forêts gérées durablement.

Achevé d'imprimer en septembre 2017 sur les presses de l'imprimerie AGL
133 rue du Lantissargues
Z.A. de Maurin
34970 Lattes
Montpellier Métropole

Imprimé en France
Dépôt légal 2017