

Des Faux-Monnayeurs (1925) au Journal des Faux-Monnayeurs (1927) de Gide : portrait de l'écrivain en faussaire

Olivier-Serge CANDAU
PRAG-Lettres modernes
Espé de Guadeloupe, Université des Antilles

1. Objectifs de la formation

Cette formation vise à aider les enseignants en classe terminale de la série littéraire à appréhender à la fois un roman majeur (*les Faux-Monnayeurs*, inscrite par deux fois au programme de l'agrégation de lettres en 1991 et en 2013) et des notes de sa genèse (réunies dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*) en offrant quelques éclairages théoriques susceptibles de nourrir une transposition didactique. Il ne s'agit en rien d'un séminaire scientifique qui serait donné par un spécialiste de Gide. Cette lecture croisée de deux oeuvres n'a d'autre prétention que d'explorer quelques problématiques littéraires essentielles à la conduite d'unités d'enseignement consacrées à l'objet d'étude "Lire-écrire-publier" et ne dispense par conséquent en rien d'une solide connaissance des études critiques consacrées à Gide, et moins encore d'une réflexion didactique appropriée¹.

2. Rappels des enjeux du programme

2.1. Relecture des attentes du programme

OE : *compréhension plus complète du fait littéraire, en les rendant sensibles, à partir d'une œuvre et pour contribuer à son interprétation, à son inscription dans un ensemble de relations qui intègrent les conditions de sa production comme celles de sa réception ou de sa diffusion.*

Le programme pose d'emblée la question de la littéarité de l'œuvre, que l'on peut décliner en trois points :

- **Peut-on parler de deux œuvres distinctes ?** Peut-on parler d'une œuvre en diptyque ou de deux œuvres ? ». Le *JFM* est-il la trace d'une œuvre en gestation (*les FM*) où une œuvre littéraire retravaillée avant sa publication postérieure à celle du roman ? Par ailleurs, le *JFM* est constitué de deux cahiers : le premier daté respectivement de juin 1919 à décembre 1921 et le second d'août 1921 à mai 1925. Il existe par conséquent pour les deux une période d'emploi simultané qui pose la question d'une répartition claire entre les deux ensembles. Quelles catégories esthétiques privilégier pour démêler l'écheveau narratif du roman (*les FM*) proprement dit (démultiplication des points de vue) de son journal *JFM* (mention de la P1 de l'auteur, transcription d'une conversation entendue dans un compartiment de train, p.79-80, retour sur les propos des personnages du roman etc.).

- **Comment contribuer à une interprétation plus ou moins stabilisée de l'œuvre ?** L'hypothèse d'une intention d'auteur clairement identifiable est régulièrement soulevée par les élèves. On peut s'interroger ici sur le statut à accorder à l'*épitexte* (entretiens, correspondance foisonnante, journaux de 1887 à 1925 que l'on ne confondra pas avec le *JFM*, commentaires ultérieurs), au *paratexte* (situé à l'intérieur de l'œuvre : ambiguïté du titre du roman qui constitue celui du récit proprement dit mais aussi de celui d'Édouard, épigraphes d'auteurs en tête de chapitre, dédicace à Roger Martin du Gard, titre de chapitre métapoétique au chapitre 7 de la 2^e partie « L'auteur juge ses personnages ») ou encore au *métatexte* (relation critique établie entre le roman et d'autres œuvres, picturales ou littéraires, distance de l'auteur vis à vis du « roman pur » dont Édouard fera l'éloge, etc.). Peut-on clairement identifier un discours auctorial susceptible d'éclairer rétrospectivement l'œuvre ?

- **Comment inscrire l'œuvre dans un ensemble de relations qui intègrent les conditions de sa production comme celles de sa réception ou de sa diffusion ?** Il est important de se demander, sans céder à l'anachronisme, comment Gide a pu rendre possible une réflexion littéraire et esthétique novatrice, par laquelle le roman ne cherche plus à représenter le réel mais à en interroger la complexité. La lecture croisée du *JFM* et des *FM* met plus que jamais à nu le projet romanesque en exhibant les techniques romanesques (mise en abyme, métalangage, pastiche d'auteurs). La richesse

¹ Nous empruntons une grande partie de nos analyses aux deux ouvrages particulièrement éclairants de Lasowski et July (2012).

de l'intertextualité dans le roman de Gide (que nous évoquerons ultérieurement dans cet exposé) invite les élèves à relire l'œuvre non plus uniquement du point de vue de sa genèse, et de l'intention supposée de l'auteur (« Lire-écrire »), mais aussi de la réception (« publier »), notamment au travers des œuvres qui lui rendent hommage. Depuis l'éloge de Sartre dans *Situations IV. Portraits*, dans lesquels figurent *les FM*, à l'écriture musicale de *Contrepoint* d'Aldous Huxley (1928), aux *Georgiques* de Claude Simon (1981) qui superpose trois intrigues historiques, se profile un art de construire autant que de déconstruire une narration désormais fragilisée.

2.2. Problématique et faisceau de questions

Gide privilégiera la réflexion sur la genèse de l'œuvre, par la découverte et l'exploration du processus de création littéraire. Loin de donner à voir les différents états du roman, à travers les manuscrits et brouillons qui en constitueraient l'avant-texte, le Journal des Faux-Monnayeurs relate et réélabore l'histoire de sa composition. Du projet initial d'écrire une suite aux Caves du Vatican à l'élaboration d'une intrigue où Lafcadio est finalement absent, ces deux cahiers décrivent la mise au point d'un projet romanesque. À la fois carnet de travail et laboratoire de création, le Journal des Faux-Monnayeurs est le témoin du dialogue constant de l'écrivain avec lui-même, dont l'œuvre est le produit. La question de la genèse du roman devient ainsi le centre de gravité d'un diptyque où le livre achevé n'est plus que l'une des composantes de l'œuvre, qui intègre aussi son travail préparatoire. En attirant l'attention sur le processus créatif, le roman et son journal interrogent non seulement la place de l'écrivain face à son œuvre ou dans son œuvre mais celle du lecteur, constamment ballotté dans un emboîtement de points de vue et de commentaires souvent divergents. Cette double instance suggère différentes postures de lecture, du lecteur impliqué et piégé par l'illusion romanesque au lecteur distant portant un regard réflexif sur ce qu'il vient de lire, voire sur ses propres expériences de lecture. Dès la conception de l'œuvre, Gide prend ainsi en compte les attentes du public, pour en jouer, les déjouer et finalement les bouleverser.

- L'OE invite d'emblée à refuser la tentation d'une lecture génétique de l'œuvre qui réduirait le *JFM* à un avant-texte des *FM*. En empruntant les mots mêmes de Gide dans le 2^d cahier (p.51), on peut évoquer une œuvre à double foyer, entre un centre proprement narratif (que constitue dans une certaine mesure *les FM*) et un second métanarratif (*JFM*) où fiction et commentaire de la fiction se mêlent. Une lecture croisée des deux foyers que sont *les FM* et *JFM* permet de montrer à la fois comment le roman des *FM* exhibe les conditions de sa réalisation par les jeux de mise en abyme et de prolifération de récits et le *JFM* à l'inverse pourrait se donner à lire comme une fiction littéraire à part entière. On prendra le parti de lire ces deux œuvres comme un diptyque, où fiction et métafiction se croisent dans un labyrinthe esthétique qui seul peut donner une véritable unité à l'œuvre. Ainsi, l'OE « Lire-écrire-publier » constitue plus une entrée fondamentale pour appréhender une œuvre dont le genre (*Les FM*, roman ou un antiroman, *JFM*, journal d'une œuvre en gestation ou fiction d'une écriture ?) et les modalités narratives sont plus que jamais remises en question.

2.3. Axes d'étude retenus

Outre des anecdotes, des documents et des notations autobiographiques qui feront – avec de nombreux passages du Journal personnel de l'écrivain – la matière première de la fiction romanesque

- S'il n'est évidemment pas question de s'attarder sur la vie de l'auteur, on abordera au cours de l'exposé, quelques points plus spécifiquement liés à son parcours d'écrivain et d'éditeur, les principes gidiens du roman, et la genèse des deux œuvres (*les FM* et *JFM*).

Gide y recueille ses réflexions sur la porosité de la littérature et de la vie, la présence ou la dilution du romancier dans son œuvre, la transparence de la fiction, ses hésitations entre le « roman pur », sans parasite, et une forme qui agrège toutes les perturbations extérieures, personnelles, morales, voire idéologiques.

- On abordera plus spécifiquement les questions relatives à l'esthétique du roman : croisement entre essai et fiction, multiplicité des voix narratives, formes de mise en abyme, rôle de la lettre dans le roman, fictionnalisation de l'auteur et différentes conceptions du roman à l'œuvre.

Le titre de cette formation *Portrait de l'artiste en faussaire* invite à s'interroger sur trois perspectives :

- le récit d'un imposteur (la question même d'un récit originel se pose. Peut-on croire que Le *JFM* soit une propédeutique aux *FM* ?)

- le récit comme monnaie d'échange (le récit des *FM* qui dénonce en permanence son caractère artificiel et celui du *journal*, traversé par une voix faussement unitaire, s'échangent entre un auteur faussaire qui joue sur les multiples identités et un lecteur complice)
- l'imposture d'un récit (entre variations d'un même récit sous plusieurs angles, aux détours des intrigues secondaires, le récit trouve une unité moins dans sa thématique que dans sa poétique. L'imposture de l'auteur contamine le texte pour fonder une nouvelle identité auctoriale complexe et fuyante).

3. Exposé

3.1. Récits d'un imposteur

3.1.1. *Journal d'une fiction ou fiction d'un journal ?*

3.1.1.1. *Une écriture en deux temps*

La parution des *FM* lui-même se fait en deux temps : une première en revue (*NRF*, entre mars et août 1925) et une seconde complète, en librairie le 1^{er} février 1926, alors que Gide est encore au Congo, dont il reviendra le 31 mai 1926. La publication du *JFM* commence le 1^{er} août en bonnes feuilles dans la revue de la *NRF* la même année avant une publication complète par Gallimard en 1927. Un emploi du temps qui ne semble guère favoriser une vaste entreprise de réécriture. Le *JFM* présente les notes prises au cours de la rédaction du roman, du 17 juin 1919 au 9 juin 1925. Ce sera le 1^{er} journal de travail exclusivement consacré au devenir d'une œuvre. Ce texte a suscité des débats sur son statut (document authentique ou texte d'auto-défense) et sa composition (deux cahiers aux dates apparemment contradictoires). De ce texte, nous savons tout (ou presque) puisque la volonté de Gide et le destin sinueux des collections privées nous en ont conservé les manuscrits. En revanche, nous ignorons tout (ou peu s'en faut) du travail de rédaction car, on le sait, les manuscrits du roman ne sont plus à notre disposition.

CPI : Cette configuration spécifique semble faite tout exprès pour soulever un ensemble de questions :

- peut-on parler d'une genèse – et que peut-on en dire ? – en l'absence de documents de rédaction ?
- quel est l'objectif de ce journal complémentaire ?
- s'agit-il d'un véritable document de travail ou d'un effet esthétique orchestré par l'unité du style ?

3.1.1.2. *Un journal authentique ?*

Typique de l'écriture diariste, les intervalles entre les notes varient de deux jours (p.13-17) à dix-huit mois (fin du 2^d cahier à la 1^{re} lettre), leur longueur, de quatorze pages d'écart entre les deux cahiers ; les changements de lieux, s'ils ne sont pas toujours indiqués, dépassent tout de même la vingtaine. On hésite à voir dans ce beau désordre un effet de l'art d'autant que lieux et dates peuvent être bien souvent confirmés par d'autres sources. Par elles-mêmes, ces simples constatations de fait pourraient fournir un préjugé favorable à l'authenticité du *Journal*.

Mais c'est le témoignage des manuscrits qui est le plus éclairant. Il s'agit de deux cahiers de dimensions inégales. Le premier ressemble à tous les carnets que Gide utilise couramment, notamment pour tenir son journal personnel, le second est un grand répertoire à forte couverture cartonnée. Ils semblent différer aussi par leur destination première. Si le premier sert d'emblée de carnet de travail au quotidien, le second comporte des éléments de rédaction, des observations, d'assez nombreux documents sur feuilles volantes : un cahier de plans et projets ? Cette destination initiale expliquerait et la différence des formats et l'emploi parallèle, pour un temps, des deux cahiers. Mais l'écrivain s'affranchit bien vite de tout système : l'un comme l'autre fonctionnent comme un réservoir de réflexions, de notations – choses *vues, lues, entendues* – d'esquisses, de personnages, le tout interrompu à l'occasion par des inscriptions d'agenda, par le récit d'un rêve, voire par une page d'amour.

Pour autant, le livre n'est pas une simple reproduction des carnets. Pour des raisons matérielles, tout d'abord : un document comme le second carnet, avec ses feuillets rapportés et collés parfois en double ou triple superposition ne pouvait guère être livré tel quel à l'imprimeur. Mais aussi à cause du tri auquel a procédé Gide, retirant les textes qui étaient passés dans le roman ou dont il avait usage par ailleurs. Dans l'ensemble, Gide s'est livré à un travail d'élagage qui barre les pages d'une double rature ou d'une croix. Mais il n'ajoute pas grand-chose. Pour l'essentiel, ces ajouts forment

l'« Appendice », dans lequel Gide sauvegarde deux textes qui datent des premiers temps de son travail (les « Pages du journal de Lafcadio / (Premier projet des FM) » et l' « Identification du démon »), une documentation de presse (l'affaire des faux-monnayeurs, le suicide d'un lycéen) et des correspondances. Le point de départ du récit est une succession de faits-divers. Il compile une trentaine d'articles de journaux de 1906 à 1909, tirés du *Figaro*, du *Temps* et de l'*Humanité* (trait significatif de la méthode documentaire proche de Zola et de Flaubert). À première vue, le *Journal* comporte des éléments d'un carnet d'enquêtes : une documentation préalable exhibée dans l'« Appendice », des observations recueillies en cours de travail : épisodes de la vie quotidienne notés par le promeneur ou le voyageur ; paroles recueillies, à la manière de Proust, pour leur caractère naïf, cocasse ou révélateur : « pour moi, c'est plutôt le langage que le geste qui me renseigne, et je crois que je perdrais moins, perdant la vue, que perdant l'ouïe ». (p.85) événements médiatiques sont incorporés au roman (cf. *JFM*, p. 101-105) : trafic de fausse monnaie organisé par une bande de jeunes de bonnes familles (p.101-102), nouvelle affaire de fausse monnaie de Choisy-le-Roi impliquant des imprimeurs et des lithographes anarchistes, et le suicide d'un jeune Nény au revolver devant ses camarades au lycée blaise-Pascal de Clermont-Ferrand (cf. p.103-105// 3^e partie-chapitre 18 : suicide du jeune Boris). L'affaire des faux-monnayeurs en dépit du titre reste un arrière plan subtil et discret du roman. En 1927, Gide ouvre une rubrique « Faits-divers » dans la *NRF*, pour traduire l'importance accordée aux fragments de l'actualité susceptible d'affranchir des évidences et des normes sociales tout autant que de bouleverser l'imaginaire collectif et engager le processus créatif. La scène du suicide de Boris est profondément tragique : ambiguïté du pistolet, consentement de la victime à être sacrifiée en public, détails de la scène ultime. À l'inverse de Roger Martin Du Gard (lui-même à l'inverse d'Édouard dans le roman) qui conseille à Gide de recourir au fait-divers, la subjectivité a tout sa place dans le processus narratif (p. 51-52).

CP2 : le *JFM* est bien le témoin d'un travail et non pas la seule fiction d'une écriture.

3.1.1.3. Enjeux d'une écriture en miroir

À mi-chemin entre le journal de Gide et celui tenu par Édouard dans le roman, ce journal comprend les réflexions critiques de l'auteur (p.13 : « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman »/ p.15 : « Ne jamais exposer *d'idées* qu'en fonction des tempéraments et des caractères »), le récit de la genèse du roman (p.78, le commentaire de l'œuvre en chantier, et un ensemble de « cahiers d'exercices et d'études », selon la formule de la dédicace à Lacrosette (des cahiers de travail sont mentionnés dans le Cahier 1 : « j'inscris sur des fiches tout ce qui peut me servir, menus matériaux, répliques, fragments de dialogues, et surtout ce qui peut m'aider à dessiner les personnages » (p.37) ; feuillets d'esquisses qui accompagnent ou anticipent la rédaction : « J'inscris sur une feuille à part les premiers et informes linéaments de l'intrigue (d'une des intrigues possibles) » (p.16) ; brouillons : « Il arrive que mes brouillons soient très surchargés, mais cela provient du foisonnement des pensées » Journal de Gide, 14 février 1924). Le *JFM* offre d'autres perspectives fondamentales sur la genèse et l'élaboration du roman et se double de la conscience du créateur devant l'œuvre en construction.

L'histoire du roman s'inscrit ainsi au cœur d'une vertigineuse activité créatrice qui à la fois donne son élan à l'écriture et la met en péril : *les FM* s'écrivent en mouvement, (démultiplication des lieux et du temps). L'essentiel, ce qui distingue le *Journal* d'autres témoignages, c'est qu'il trace un parcours. En se faisant chronique d'une croissance (« C'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... » dira Édouard », 2^e partie, chap.5, p.234) le cahier enregistre le mouvement de la création et fait apparaître la dynamique d'une genèse.

Peut-on dresser un calendrier des *événements* d'écriture ? Cf. l'articulation, dans le temps, des grandes étapes structurantes de la genèse : le « roman de Lafcadio » qui, pendant la première année (juin 1919 à août 1920), fait des *Faux-Monnayeurs* le prolongement (et l'amplification à l'échelle d'un groupe) des *Caves du Vatican* ; le « traité de la non-existence du diable » dont Gide pense un moment (début 1921) faire « le sujet central de tout le livre ». Dans ce mouvement on voit fonctionner *le mécanisme intérieur* de la création, production dont le lecteur ne contempera jamais que immobile produit. Mais le *JFM* nous apprend autre chose encore. Il ne retrace pas seulement le temps de la genèse, mais permet de le comparer au temps du récit. Le diable (si l'on ose dire) c'est que les deux, ici, se déroulent en sens inverse : c'est dire que Gide voit son roman s'écrire à rebours. À peine a-t-il achevé le début – ou ce qu'il tient pour tel – qu'il se plaint de son « besoin de remonter toujours plus en arrière pour expliquer n'importe quel événement. Le plus petit geste exige une motivation infinie » *JFM*. Et

en effet, à force de réfléchir au personnage de Bernard, l'auteur va remonter jusqu'au secret de sa naissance : « j'ai découvert que Bernard est un enfant adultérin » écrit-il en octobre 1922 à Roger Martin du Gard. La scène initiale du Luxembourg se trouve ainsi repoussée à la sixième place par cinq chapitres qui viennent s'enchaîner en amont : ce sera pour reprendre au départ les avatars familiaux des Profitendieu. De même, le thème des faux-monnayeurs dont en 1919 encore Gide pensait faire le point de départ du roman sera relégué à la troisième partie par tous les événements qui le précèdent ; par la suite, la remontée vers les origines va faire reculer d'autres épisodes encore. Gide le remarque au beau milieu de son travail : « C'est à l'envers que se déroule assez curieusement mon roman. C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent non point le uns aux autres, mais repoussent toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier » *JFM*, p. ?. Ce croisement d'une genèse à rebours et d'une lecture en sens inverse a-t-il un effet sur les temps de l'œuvre ? Sur le fonctionnement de la fiction ? Le *Journal* montre, au contraire, que la genèse révèle ici une tension entre l'exigence (logique et régressive) d'explicitation et la contrainte (narrative et progressive) de l'action, conflit dont l'œuvre garde l'empreinte au point de brouiller la lecture. Reste, pour terminer, la question du temps de l'Histoire dans laquelle se place le récit. L'action est bien située à Paris et en Suisse, mais en quelle France sommes-nous ? Avant la première guerre, au temps des Anarchistes et du Franc-or ? Dans les folles années vingt de l'après-guerre ? La question ne manque pas d'intérêt pour qui s'intéresse à la dimension sociale et idéologique du roman. De là d'ailleurs l'« idée première » de Gide : « le livre en deux parties, avant et après », système qui permet de décrire : « les trois positions : socialiste, nationaliste, chrétienne, chacune instruite ou fortifiée par l'événement » (p.27-28). Très tôt, Gide évoque « Une peinture exacte des esprits avant la guerre » mais pour repousser aussitôt un tel projet : « non, quand même je le pourrais réussir, ce n'est point là ma tâche ; l'avenir m'intéresse plus que le passé et plus encore ce qui n'est non plus de demain que d'hier ; mais qu'en tout temps on puisse dire : d'aujourd'hui », (p. ?). Et dans le récit, les indices contradictoires qui renvoient à une époque de nulle part vont ainsi confirmer le dessein d'un livre qui soit de tous les temps.

CP3 : La préparation du chantier narratif devient en elle-même une œuvre à part entière comme le souligne Pierre Masson (dans la préface des *Romans et récits*, tome 1) : « Il ne s'agit pas d'archéologie littéraire, mais bien de surprendre en action l'élan créateur, et d'orienter la lecture vers le futur, vers l'œuvre à venir conçue non plus comme l'expression d'un idéal, mais comme l'idéal lui-même. »

3.2. Le récit comme monnaie d'échange

3.2.1. Le récit comme objet d'échange

Peut-être bien plus que la fausse monnaie, dont il est surtout question dans la troisième partie du récit, la figure de l'échange (depuis le livre dérobé par Georges Molinier, qui fera l'objet d'un récit dans le journal d'Édouard, jusqu'à l'ensemble des écrits lus par des destinataires imprévus), les *FM* sont plus que jamais un *Récit* barthésien (séminaire à l'*École pratique des hautes études*, 1974-1976) : « monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot *marchandise*, dont la transaction peut aller jusqu'au véritable marchandage... ». L'œuvre est en termes commerciaux autant produit fini qu'une production, dont le montage se donne comme aléatoire et artificiel. Le récit gidien prolifère comme une touffe (*JFM*, p.32). Le montage démiurgique et le découpage du récit opérés par Gide interrogent l'illusion romanesque, celle des personnages ou du narrateur, sous trois angles, l'autonomie, la transparence et l'authenticité du récit :

- *l'autonomie*

Gide insiste sur la dimension contingente de son récit (cf. image de la maldonne, *JFM*, p.70. « maldonne »). Dans le récit, l'aventure du couple Vincent-Lilian se découvre au fur et à mesure du roman. Le récit gidien ne s'impose pas de composition fixe, mais se construit au gré des circonstances. Le roman accuse d'ailleurs certaines incohérences. Comment Bernard a-t-il pu recevoir la double confiance de son ami Olivier et du journal d'Édouard (p.158) en aussi peu de temps ? Laura se retrouve au préalable dans la même maison de convalescence à Pau que Vincent et s'entretient avec lui sans faire de rapprochements sur son identité (alors qu'Olivier et Georges fréquentent la maison Védel-Azais) et informe Édouard sans s'apercevoir qu'il n'est rien moins que l'oncle de celui qui l'a séduite et mise enceinte. Vincent atterrit au pied d'Alexandre, frère de Laura et d'Armand, alors qu'il se trouve en Afrique.

Cf. L'auteur justifie avec une pointe d'ironie ces incongruités en citant en épigraphe La Rochefoucauld (p.264).

- la transparence

Un des paradoxes du récit est d'invoquer une figure tutélaire de l'authenticité (Hamlet, I, 2, à la recherche de la vérité sur la mort de son père) dans une évocation redoublée du même monologue (partie 1. Chap. 6 et 10). Bernard poursuit identification à Hamlet, trahissant sa quête inconsciente d'un père.

- l'authenticité

Avec le thème de la fausse monnaie, l'auteur remet en question la binarité littéraire (objectivité/subjectivité, réalité/illusion, sincérité/croyance) et conduit à une relativité généralisée des points de vue, des faits et des valeurs. Il anticipe la définition donnée par Derrida de la fiction (*la Dissémination*, 1972) : "Le texte est un écrit - un passé -, que, dans une fausse apparence de présent, un auteur cache et tout-puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir." Dans *Paludes* (satire morale du symbolisme), qualifié de sotie, G. livre au lecteur le processus de fabrication et lui expose la genèse de la narration. L'énonciateur est présent comme sujet de l'écriture, parle de ce qu'il fait, se met directement en scène.

CPI : Le lecteur est plongé dans le laboratoire de l'oeuvre et découvre la pensée d'une possible déconstruction du récit.

3.2.2. Portraits de faussaires dans le roman

3.2.2.1. Passavant ou la figure de l'auteur-faussaire

Le terme de *faux-monnayeurs* s'inscrit dans un héritage nietzschéen, auquel Gide fait allusion dans le récit. L'expression de *faux-monnayeur* désigne Schopenhauer dans *le Cas Wagner* (1888), le philosophe sacerdotal kantien dans *l'Antéchrist*. Gide admire chez Nietzsche la puissance de création comme manifestation d'une vie surabondante. Passavant cristallise tous les défauts du mondain inauthentique.

Il sera d'ailleurs *moins un artiste qu'un faiseur* (Partie 1, chap.8, p.84 + critique p.94). L'opposition entre Édouard et Passavant est aussi celle de Gide à Cocteau, dont il lit aussi dans le train, *le Grand Écart*. Le titre même de *la Barre fixe* est un clin d'œil ironique à celui de Cocteau : la barre et le grand écart sont une mention à l'activité physique. Passavant est un simple amuseur public. Au roman de circonstances d'un Passavant opportuniste (p.94), s'oppose le récit gidien qui se déploie contre valeurs archétypales de l'Occident (morale, religion, l'éducation) qui conduisent au faux-monnayage intellectuel et au simulacre des conduites.

3.2.2.2. Figures satellitaires du faux-monnayage

D'autres personnages, secondaires, appartiennent à cette spirale de l'inauthenticité. On peut citer Jarry (3e partie, chap. 8) "vêtu en traditionnel gugusse d'hippodrome." Il se fait remarquer en tirant un coup de feu à la soirée des Argonautes, recomposition de la soirée organisée par les membres du Mercure de France. L'épisode parodique s'inspire d'un duel au pistolet entre Jarry et le poète belge Christian Beck, fondateur de la revue *Antée*. La distance prise par Gide avec le Surréalisme (dans la *NRF*, publication d'un article à charge qui ulcèrera Breton, et auquel Tzara répondra) se retrouve en particulier avec la figure de Strouvilhou (3e partie, chap. 11, p. 416-417). Les propos de Strouvilhou se font l'écho de ceux de Tzara (*1er Manifeste*, 1918) : "La logique est une complication. La logique est toujours fausse. (...) Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. (...) Sans but, ni dessein, sans organisation : la folie indomptable, la décomposition." Le 1^{er} numéro de la revue de Passavant, qui s'intitulera *le Fer à repasser*, dont Armand est devenu le rédacteur en chef, depuis le chap.16 (partie 3) se réfère à la revue *391*, fondée par Picabia. On reconnaîtra néanmoins à Armand, critique à l'encontre de l'admiration que l'on voue à la Joconde, que l'oeuvre d'art est devenue génératrice de fausse monnaie, et de valeur moins par sa qualité intrinsèque que par son usage et son statut social.

3.2.2.3. Vers une démonétisation des mots

Le récit gidien pose la question du fondement des valeurs et du sens, en établissant notamment une réflexion associant la monnaie au langage. À la faillite monétaire et à la crise de l'or (la France de l'après guerre renonce à l'étalon-or), répond celle du langage et de façon corrélatrice, du roman (2^e partie, chap 3, p.238). Le roman *Sartor Resartus* (tailleur retailant de vieux habits) de Carlyle évoque une philosophie du vêtement, selon laquelle les mœurs, institutions et idéologies ne sont que des vêtements de l'esprit visant à dissimuler le mensonge des apparences. La coquetterie d'Édouard,

refusant de révéler le titre de son roman, est tout de suite balayée par Bernard. Le mensonge dénoncé par Édouard semble l'avoir contaminé. Il n'échappe pas non plus à la désignation des faux-monnayeurs. On pourrait d'ailleurs se demander si l'auteur lui-même nous entraîne pas dès le début du roman dans cette vaste tricherie. Le roman s'ouvre avec des motifs récurrents dans le roman policier (solitude du personnage, inquiétude p.7, découverte de la lettre-révélation) avec le dernier chapitre il évoque à nouveau l'enquête policière, qui s'interroge sur des détails, dont le lecteur a déjà l'explication (p.489). Sans nul doute, l'auteur évoque le genre du policier pour le congédier aussitôt, et jouer avec les codes narratifs attendus : Bernard prend néanmoins de la distance avec son propre personnage (« c'est le moment de croire »/ « ça joue la larme », p.8). Le passage au monologue intérieur révèle que Bernard n'est pas dupe de son rôle d'enfant trahi et abandonné.

CP2 : Le récit gidien s'inscrit dans cette tradition du faux-monnayage, lequel se fait d'abord économique, avant de devenir profondément littéraire, comme le montre Derrida lors du séminaire consacré à la *Fausse Monnaie* de Baudelaire (1991).

3.2.3. *La bâtardise comme figure de l'authenticité*

La bâtardise est paradoxalement une des façons d'être au monde qui soit la plus authentique. Sa reconnaissance entraîne l'insubordination du héros en quête de vérité. La thématique zolienne (Macquart frère bâtard de Rougon, et la question des espèces est thématisée dans la partie I, chap. 17) est convoquée pour être à nouveau transgressée : il ne s'agit plus d'investiguer la complexité du monde pour en démêler la structuration mais d'en exposer la densité. À la bâtardise des personnages (on peut aussi évoquer l'enfant de Laura et Boris privé de père) répond celle du texte (*JFM*, p.83), qui rompt avec les codes du roman : abondance de dialogues, absence de sommaires ou de repères, recours à la narration diariste, saut constant d'un personnage à un autre, d'un fil narratif à un autre.

CP3 : la bâtardise devient un motif métapoétique, désignant le protéiforme, tant détesté par Claudel, et tant aimé par Derrida, 2004.

3.3. Imposture du récit

3.3.1. *Mise en abyme du roman*

Le chapitre 3 est le principal creuset réflexif du roman. G. (1893) dans son *Journal* esquisse la théorie de la mise en abyme : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. » (p.41).

La discussion qui permet à Édouard d'exposer à ses amis (Laura, Mme Sophroniska, Bernard) sa conception du roman, qu'il tente de réaliser, et ses difficultés logiques et pratiques, est la transposition en réduction de ses réflexions. La mise en abyme se fait à trois niveaux :

- le personnage de romancier qui écrit un roman dans le héros est un romancier (cf. Scène de lecture dans « la Chute de la maison Usher » de Poe (*Nouvelles Histoires extraordinaires*), lorsque le narrateur lit un passage du *Concile des fous*, de Launcelot Canning, description de l'histoire lue correspondant aux événements vécus par le personnage de la famille Usher.
- le journal d'Édouard comme recueil de ses réflexions et de ses pensées sur le projet en cours au même titre que le *JFM* (auquel répond en écho le journal des Goncourt, Partie 1, chap. 17)
- le titre même du roman.

CP1 : L'enjeu de la mise en abyme ne consiste pas seulement à doubler le récit par la narration de ce récit mais elle permet en plus d'introduire dans la répétition à introduire un déplacement qui en permet la critique.

3.3.2. *Mise en scène de l'intertextualité*

Les nombreuses références littéraires qui traversent le récit gidien sont souvent prises à contrepied. C'est peut-être dans cette distanciation ironique que l'on peut espérer enrichir l'appréciation d'une œuvre à la fois si dense (démultiplication des récits) et pourtant si fuyante (la figure d'Édouard comme double de Gide reste largement insuffisante comme le montrera la suite de l'exposé). Faut-il entendre les différentes allusions comme autant de traces du positionnement de l'auteur en matière d'esthétique et d'éthique ou une fois de plus comme une mise en garde contre l'illusion référentielle et l'illustration d'un roman qui célèbre ses sources comme autant d'artifices esthétiques ?

Dans la première partie (chap.12) lors d'une promenade dans le jardin du Luxembourg, Édouard fait le récit, avec un certain mépris, d'un échange avec Félix Douviers, qui mène sa thèse sur le poète Wordsworth, alors qu'une étude sur le poète moralisant Alfred Tennyson eût été préférable. Édouard se fait ici clairement le porte-parole d'un auteur engagé contre la prétention d'un art éducatif.

Au chap. 5 de la 3^e partie, les vers extraits du discours de La Fontaine à Mme de La Sablière, lu à l'Académie le 2 mai 1684, sont l'occasion de faire un commentaire sur la place de l'artiste dans le monde et la vocation de l'écrivain. Olivier défend un point de vue nietzschéen qui pourrait être celui de Gide, en ce sens très proche de Paul Valéry dans son essai *L'Idée fixe* de 1931. Or, Olivier, qui a emprunté cette citation à Passavant, lequel la tiendrait lui-même de Paul-Ambroise, participe ici à la constellation des faussaires.

CP2 : Les mentions aux œuvres comme le « vase nocturne » évoqué par Strouvilhou (double de l'urinoir de Duchamp envoyé au Salon des indépendants de New York en 1917) manifeste peut-être moins l'ancrage du récit gidien dans son temps, que la propension de l'art en proie aux acquéreurs peu scrupuleux à réinventer sans difficulté de nouvelles créations sans dimension artistique réelle.

3.2.3. *Parcours d'une écriture subjective et ressaisie de l'être*

Le développement même de l'œuvre et le parcours en contrepoint du *JFM* reste un accès privilégié à la conscience des personnages. La vérité de l'écriture s'inscrit dans l'éthique du journal et dans la quête d'une parole intérieure comme traduction de l'authenticité.

3.2.3.1. *La structure du récit comme un parcours de la conscience*

À l'inverse de Roger Martin du Gard, partisan d'une composition architecturale, Gide se fait le défenseur d'une composition symphonique. La figure du piano récurrente dans le *JFM* (p.13-14) permet de thématiser cette écriture musicale. Le roman se veut une manifestation écrite de l'art de la fugue (reprises et retours). La musique élabore la matière romanesque à titre de structure formelle et d'espace sémiotique. La Pérouse cherche à atteindre un après la mort, que la musique lui permet d'atteindre. Au chap.18 (3^e partie), Édouard et La Pérouse terminent leur échange (désaccord sur le trombone dans une symphonie de Beethoven) par une joute verbale. La Pérouse déteste ce morceau, dont le pouvoir affectif trop grand se prolonge en affects à l'inverse d'Édouard qui lui reproche de réduire la musique à une pure abstraction. Ce débat oppose la vision d'un monde abstrait et de l'autre, celui des passions et des sentiments.

L'apprentissage de Bernard et d'Olivier se construit en contrepoint. Alors que le 1^{er} accompagne le romancier Édouard comme secrétaire, le second se rapproche de Passavant. Bernard se rend en Suisse, Olivier en Corse. La psychologie des personnages est ainsi associée à leur parcours comme le recommande le journal (*JFM*, p.69-70) notamment par enchâssement de miroirs, dont le foyer est Édouard (*JFM*, p.32-33), lequel d'ailleurs est largement favorable à cette construction narrative complexe pour l'élaboration de son propre roman. De même que dans son carnet, Édouard privilégie la vue subjective, la saisie instantanée et relative d'une action ou d'une situation, Bernard Profitendieu découvre la trahison et quitte le domicile familial, et reviendra à la fin du roman auprès de son beau-père. La visite chez Olivier permet de découvrir les enfants de la famille Molinier : Olivier, Georges, et Vincent. Le parcours des personnages se comprend peut-être davantage par leur égarement que par leur apprentissage établi du monde, réalisant en ce sens l'idéal de devenir permanent que défend Gide dans son journal (p.85).

3.2.3.2. *Édouard un double de l'auteur ?*

Le parcours d'Édouard, double possible de Gide, permettrait non seulement d'offrir une lisibilité plus grande du récit en intégrant la voix de l'auteur, mais encore de relire les *FM* comme l'exploration d'une conscience subjective. Certains éléments participent pleinement de cette approche.

Édouard, figure d'auteur, évoque un tableau de Poussin (1594-1665) relatif à l'histoire d'Apollon et Daphné (Cf. tableau du même nom de Poussin (1630) ou *Apollon amoureux de Daphné* (1664) que Gide commentera dans un texte de 1945, *Enseignement de Poussin*). À ce moment-là, Édouard évoque un des applications de l'allégorie : posséder le succès (le laurier) et l'amour pour saisir l'objet issu de la métamorphose en même temps que son état initial (le Pygmalion des jeunes gens veut jouir de ce que les jeunes gens étaient mais aussi de ce qu'ils sont devenus). Au chap.8 (1^{re} partie), Édouard admet l'importance de Laura au sein de sa création, et de sa réflexion sur la dé cristallisation. Mais le passage d'Apollon à Narcisse montre qu'Édouard crée sa propre fable, qui modèle l'autre en vue de stimuler son propre imaginaire. Il devient ainsi un romancier narcissique qui modèle l'autre en vue de stimuler son propre imaginaire. Pourtant sa recherche de la pureté, qu'il emprunte au jésuite Brémond (jésuite, académicien, historien du *Sentiment religieux en France*, et théoricien de *La Poésie pure*), n'est pas partagée par Gide. Édouard, pourtant ne sera pas un personnage réellement fiable. Amoureux d'Olivier, il se déprend de Laura pour la jeter dans les bras de Douviers, reste incapable d'échanger

avec Olivier à la gare (1^{re} partie, chap.9), et n'ose pas appeler le médecin après la tentative de suicide d'Olivier (3^e partie, chap.9), et Boris, une fois retrouvé à Saas-Fée, il le mettra en pension chez les Azais, pour des raisons qui obscures, qui ne relèvent que d'une vague curiosité. L'amour-propre, banni par La Rochefoucauld, cité à plusieurs reprises dans le récit, fait d'Édouard un faux-monnaieur qui leurre autrui, autant que lui-même sur son propre comportement. La voix d'Édouard questionne les motivations des autres personnages, au même titre que le narrateur, sans qu'une voix ne domine l'autre. Ce brouillage entre le journal d'Édouard et le roman se double d'un autre dédoublement : celui du *JFM*. L'écriture gidienne est paradoxale : au lieu d'effacer les marques de son empreinte, il les affirme et met en évidence sa présence dans un volume parallèle. Les figures de lecteur abondent dans le roman : Bernard se fait lecteur du journal d'Édouard, Olivier des lettres de Bernard. L'urgence devient celle d'affoler le lecteur (*JFM*, p.28).

3.2.3.3. Une fabrique du récit

L'exemple des personnages comme Audibert, Eudolfe, Hildebrant est assez parlant. Édouard transpose dans son journal l'épisode du vol du guide de l'Algérie dans un récit mis en abyme, et dont les noms aux consonances médiévales et germaniques parodient les écrits de Cocteau (on pensera à Persicaire, ou encore Argémone dans le *Potomak* de Cocteau, 1919) mais encore les propres récits de Gide (Nathanaël etc.). La tonalité burlesque et ironique du passage rompt l'adhésion à l'intrigue en opérant des liens extra-textuels originaux, susceptibles d'interroger l'unité de l'œuvre. Le circuit des lettres et des billets s'inscrit aussi dans ce vertigineux montage poétique : deux lettres concernent Bernard (1^{re} partie, chap.1 et 2), Laura envoie deux lettres à Édouard (chap.14 de la 1^{re} partie et chap.10 de la 3^e partie). Après la lecture par Bernard de la lettre adressée à sa mère, il décide de rédiger à son tour une lettre. Il annonce à son beau-père qu'il découvre la vérité sur sa naissance et qu'il quitte la maison familiale. La lettre reproduite intégralement hante Albéric. Avec Marguerite Profitendieu, le drame familial atteint le sommet d'une tension dramatique, lors d'une scène et d'un dialogue entre les deux époux. Dans le train, Édouard lit la lettre que Laura lui a envoyée pour expliquer sa délicate situation. La lettre intégralement reproduite et permet au lecteur d'avoir l'ensemble des confidences de Laura ?

La lettre peut prendre aussi la forme de billets ou de petits mots : Georges veut dissimuler à ses parents sa rencontre avec Édouard et lui fera passer un mot pour lui demander de garder le secret. La lettre de Laura pas seulement importante pour le contenu (elle attend un enfant non pas de son mari, Félix Douviers, mais de son amant Vincent Molinier, qui l'a abandonnée) constitue le fil de l'histoire. Bernard s'empare de la lettre et décide d'entrer en contact avec Laura pour la sauver et Édouard pour le seconder. La lettre circule de main en main jusqu'au journal d'Édouard (1^{re} partie, chap.18) qui relate le moment où prend possession de sa valise, son carnet, et sa lettre. La 2^e partie du livre s'ouvre avec une longue lettre de cinq pages de Bernard à Olivier qui provoque une terrible jalousie chez le jeune Molinier. La réponse d'Olivier à Bernard apparaîtra cinq chapitres plus loin. Aussi longue que la précédente, s'étendant sur pages, elle se veut une réponse à la hauteur du défi qu'a lancé Bernard à Olivier. Les deux lettres renforcent le parallèle entre l'évolution des deux amis (Édouard-Bernard// Passavant-Olivier). L'un est devenu le secrétaire d'Édouard (Bernard), l'autre du comte de Passavant (Olivier). Entre les deux lettres, Laura reçoit un billet de son mari Félix Douviers et se confie à Bernard, lors d'une discussion au milieu des montagnes suisses. Les lettres multiplient les mailles du réseau en brisant la linéarité du roman.

La rencontre avec la doctoresse Sophroniska, dans la 2^e partie, chap. 2, chargée de soigner le jeune Boris, est l'occasion d'une réflexion sur le langage. Pratique médicale, incarnée par Mme Sophroniska, et création littéraire avec Édouard ont vocation à travailler les mots et à mettre à profit leur ambiguïté. La cure s'appuie sur la verbalisation, la sublimation et le transfert, dont le récit du traumatisme vécu par Lady Griffith lors du naufrage du *Bourgogne* constitue une autre illustration. L'écriture fait émerger à la conscience par la mise en mots l'irrationnel qui traverse la subjectivité, en lui offrant par là-même les conditions mêmes de son existence. Miroir du récit gidien, la cure psychanalytique traduit la complexité à mettre en discours le Moi profond d'un auteur dont les masques sont peut-être sinon les seuls du moins les plus fiables pour en faire émerger l'autenticité.

CP3 : l'importance est moins donnée à la représentation de la réalité mais aux relations et aux tensions entre le monde de la vie et celui de l'art produit par écriture et montage de l'œuvre.

Quelques éléments pour conclure

Le titre de cette formation *Portrait de l'artiste en faussaire* invitait à s'interroger sur le lien entre le *JFM* et les *FM*. On a pu noter que le *JFM*, loin de se réduire au simple témoin d'un travail en cours d'élaboration n'en était pas pour autant pas réduit à n'être qu'une seule fiction d'écriture. À travers la diversité de ses inscriptions, le *JFM* s'affirme comme davantage comme un lieu de réflexion sur les possibles de l'écriture. Activité réflexive, articulée sans jamais s'orienter pour autant vers le courant de conscience, la pensée s'extériorise dans l'écriture et se contemple elle-même. À ce jeu de mise en abyme entre journal d'écriture (*JFM*) et écriture du journal d'Édouard (dans *les FM*), répond celui des œuvres qui se répondent en écho explicitement (épigraphes) ou implicitement (allusions littéraires, détournement de motifs comme celui de la bâtarde, ou de la lettre volée) pour appréhender un réel complexe et désormais fuyant. À l'instar du philosophe Putnam (2006), on admettra que la complexité du système narrative gidien ne tend rien d'autre à prouver que sa quête profonde d'authenticité, loin des faux-semblants, critiques et esthétiques qui traversent le roman, et la volonté profonde d'échapper à l'illusion du monde. L'opposition entre économie et littérature, désignée par la métonymie de la fausse-monnaie, se déplace au niveau du récit pour poser la question d'une possible vérité du signe. Loin de notre présumé de départ, selon lequel l'auteur se peindrait en faussaire, soucieux de prouver que personne n'échappe aux faux-semblants du monde, nous affirmerons ici que l'art (musical et pictural) et l'écriture (diariste et narrative) restent pour Gide un rempart encore solide contenir le flux du monde, et ses alluvions mensongers et inauthentiques. L'esthétique gidienne, protéiforme et épatante (au sens que Bernard lui accorde dans le portrait d'Édouard à Olivier) nous préserve encore du roman que les années d'après-guerre transformeront en une monnaie de singe (cf. l'avant-garde du Nouveau Roman).

Références

- Boros Azzi, M.-D. (1990). *Problématique de l'écriture dans les faux-Monnayeurs d'André Gide*. Paris : Lettres modernes Minard.
- Gide, A. (1925). *Les Faux-Monnayeurs*. Paris : Gallimard.
- Gide, A. (1927). *Journal des Faux-Monnayeurs*. Réédition de 2016. Paris : Gallimard.
- Ward Lasowski, A. et July, J. (2012). *Gide, Les Faux-Monnayeurs*. Paris : Atlande.