



BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE



LES FAUX-MONNAYEURS :
NOUVELLES DIRECTIONS

N° 88
OCTOBRE 1990
VOL. XVIII - XXIII^e ANNÉE

BULLETIN
DES AMIS
D'ANDRÉ GIDE

Les Faux-Monnayeurs :
Nouvelles directions.

N° 88

VINGT TROISIÈME ANNÉE

VOL. XVIII
1990

Le
Bulletin des Amis d'André Gide

revue fondée en 1968
dirigée par Claude Martin (1968-1985)
puis Daniel Moutote (1985-1988)

publiée avec l'aide du

**CENTRE DES SCIENCES
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE**

et le concours du
CENTRE NATIONAL DES LETTRES
paraissant en janvier, juillet (n° double) et octobre
est principalement diffusée par abonnement annuel ou compris dans les publications
servies aux membres de l'Association des Amis d'André Gide au titre de leur cotisation
pour l'année en cours.

*

Comité de lecture :

J. CLAUDE, E. CANCALON, D. DUROSAY, A. GOULET, H. HEINEMANN, R. MALLET,
C. MARTIN, P. MASSON, D. MOUTOTE.

*

Tarifs en dernière page de chaque livraison.

Toute correspondance relative au *BAAG*
doit être adressée à :

DANIEL DUROSAY
Directeur responsable de la revue
32, rue du Bornégo
F. 75020 PARIS
Tél. : (1) 47.97.58.87

relative à l'AAAG à :

HENRI HEINEMANN
Secrétaire Général de l'Association
59, avenue Carnot
F. 80410 CA YEUX-SUR-MER
Tél.: 22.26.66.58

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Vingt-deuxième année - Vol.XVIII - N°88. Octobre 1990

LES FAUX-MONNAYEURS : NOUVELLES DIRECTIONS

Daniel DUROSAY	<i>Le numéro impronptu</i>	417
	<i>Les Faux-Monnayeurs</i> de A à S — et Z. Quelques clés	423
	Le dossier Sara Breitenstein : un modèle pour Sarah Vedel (lettres inédites)	448
Pierre MASSON	Voyage en chambres	467
David STEEL	To be or not to be un personnage des <i>Faux-Monnayeurs</i>	477
Raymond MAHIEU	L'éloquence dans <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	491
Michael TILBY	<i>Les Faux-Monnayeurs</i> , ou Gide et l'art de conférer	507
Daniel MOUTOTE	Note sur <i>Les Faux-Monnayeurs</i> et Nietzsche	525
Catharine Savage BROSMAN	Le <i>Journal des Faux-Monnayeurs</i> : œuvre accessoire ou œuvre autonome	535

LES FAUX-MONNAYEURS : DOSSIER D'ÉTUDE

Alain GOULET	Pièces d'un dossier sur <i>Les Faux-Monnayeurs</i>	547
Alain GOULET	Notes et références (établies sur l'édition "Folio")	573
Daniel DUROSAY <i>et alii</i>	Bibliographie analytique sur <i>Les Faux-Monnayeurs</i> Index de la bibliographie	603 619

CHRONIQUES GIDIENNES

Pierre MASSON	<i>Un Fragment des «Faux-Monnayeurs»,</i> par D. Keypour	626
Jean CLAUDE	<i>Les Amis de Charles-Louis Philippe</i> , n°46.	630
Daniel DUROSAY	À propos de la <i>Correspondance André Gide-Anna de Noailles</i>	632

VARIA

Nos membres publient :	Calepin : 640	Projets du BAAG : 644
636		
Anancy, rue A. Gide : 639	Assemblée générale : 643	Comité américain : 645

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
& UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

ERRATUM

Une malencontreuse erreur a fait attribuer le n° 88-89 à notre deuxième numéro de l'année 1990 — le n° double de l'été consacré à Isabelle.— alors qu'il fallait lire n° 86-87. Nos lecteurs attentifs auront rectifié d'eux-mêmes cette bévue, puisque notre revue est trimestrielle et qu'en se reportant aux mois portés sur la couverture (avril-juillet), ils devaient déduire qu'il ne pouvait exister de numéro intermédiaire. La pagination enchaînée sur l'année entière, d'un numéro à l'autre, fournissait une autre voie de vérification.

L'erreur concerne exclusivement : la page de couverture, le faux-titre, et le sommaire. Elle n'est pas reproduite dans les en-têtes des articles, qui ne comportent pas l'indication du numéro.

Nous attirons l'attention sur notre décision de reprendre la numérotation correcte dès le prochain numéro d'octobre, qui portera le n° 88. On trouvera donc dans les collections du BAAG : le n°86-87 (avril-juillet 1990) faussement imprimé 88-89; le n°88 (octobre 1990); et le n°89 (janvier 1991).

La Direction de la revue prie auteurs, lecteurs, et professionnels des bibliothèques, de bien vouloir accepter ses excuses pour cette embarrassante complication.

LE NUMÉRO IMPROMPTU

Ce numéro consacré aux *Faux-Monnayeurs* surprendra les habitués du BAAG. Ils attendaient, pour le retour des vacances, un "Gide en Grèce", qu'on leur avait annoncé. La raison de ce changement est dans l'inscription du roman de Gide au programme des agrégations de Lettres. La nouvelle est venue trop tard pour que nous en fassions état dans notre dernier numéro. Mais sitôt qu'elle fut connue, il nous a paru que le BAAG devait être présent dans le courant de lectures et de réflexion qu'elle allait enclencher, d'autant qu'il pouvait compter, en France et à l'étranger, sur un réseau de collaborateurs fidèles, dont les compétences ont été mises à contribution. Le BAAG leur exprime ses remerciements pour la célérité avec laquelle ils ont permis que ce numéro s'élabore, et soit au moins égal en qualité à ses devanciers.

Dans une première section, sont regroupés plusieurs articles originaux, dans un ordre qu'on voudrait logique, puisque les études en question présentent successivement : un avant, un dedans et un autour du texte — procédé qui permet aussi que se succèdent plusieurs types de critiques : biographique, thématique, poéticienne. Après ces analyses, le dossier proposé par Alain Goulet fait prévaloir l'esprit de synthèse. Du moins dans sa pièce maîtresse : une vue d'ensemble sur l'œuvre, qui dérive de son édition, trop peu accessible, des *Faux-Monnayeurs*. Les "notes" qui lui font suite, et qui découlent de la même source, marquent un retour à l'analyse, en apportant une somme de documentation précieuse à tous publics. Le numéro se termine par une bibliographie sélective, dont l'originalité est dans les commentaires qui accompagnent la plupart des références. Pour en faciliter l'utilisation, cette bibliographie est pourvue d'un index thématique.

Sur un point précis, l'éditeur a dû prendre parti. Pour en parler, comment l'écrire ? *Faux-Monnayeurs* ou *Faux-monnayeurs* ?

La page de titre du roman, tout entière en majuscules, entretient l'équivoque. Celle du *Journal des faux-monnayeurs* (Gallimard, éd. 1980), prend le parti inverse des minuscules, qui accroît la perplexité du lecteur : cette typographie ne donne pas à entendre la présence enkystée d'un livre premier, dont le titre devrait, d'une manière ou d'une autre, se distinguer du titre second. Dans le corps même des deux ouvrages, il est question des *Faux-Monnayeurs*. Mais que dit le manuscrit de Gide ?

D'un point de vue grammatical, les autorités n'apportent pas de solution tranchée. Grévisse, dans son *Bon Usage* (éd. 1969, p.124), traitant des noms composés, soutient seulement que l'adjectif prend la majuscule "quand il est joint intimement au nom propre et fait corps avec lui" — ce qui donne Sainte-Alliance, Saint-Office, Comédie-Française, Maison-Blanche. Mais, dans le cas que nous considérons, la question porte sur le substantif, et placé en position seconde. Le cas du nom composé devenu nom propre n'est pas nettement abordé. Le Littré, qu'aimait à consulter notre auteur, tout comme *Le Grand Larousse de la Langue Française* (1972, v° "faux-monnayeur") éludent la question. *Le Grand Robert* (1985, t.IV, p. 435, v° "faux-monnayeur") l'affronte assurément, mais de quelle inconséquente manière ! Car lui mentionne les *Faux-Monnayeurs* de Gide, mais au-dessous d'une citation, croit bon de donner sa référence : "*Les Faux-monnayeurs* [sic], II, III" ! Faut-il dès lors s'en remettre au *Grand Robert des noms propres* (1988, v° "*Faux-Monnayeurs*"), qui confirme le premier mouvement de son prédécesseur, et le considérer comme bon ?

Par quel cheminement l'éditeur Minard, notamment dans les successifs fascicules de la série André Gide de la *Revue des Lettres modernes*, a-t-il été conduit à systématiser la graphie — *Les Faux-monnayeurs* — qui prend le contre-pied sinon d'un usage, du moins d'une tendance majoritaire ? C'est peut-être qu'ici une logique autre que grammaticale entre en jeu. Il ne s'agit plus alors de s'engager dans une réflexion sur le mot composé. Le titrage est une convention typographique, et non une analyse grammaticale : l'opération promeut un mot — globalement. Dans l'opération typographique, ce n'est pas le

sens intrinsèque du mot qui est pris en considération, mais bien une fonction seconde de ce mot, auquel on demande de signifier, par sa seule apparence : ceci est un livre. Dans le cas des faux-monnayeurs, ce qui perturbe l'usage, c'est que l'on est tenté de jouer aussi sur le sens, et de prendre le titre pour un nom propre, ce qu'un titre n'est pas. Derrière le nom propre, la langue sous-entend une personne, ou un groupe de personnes — assurément, le cas s'y prête, et là naît l'équivoque — mais, en bonne logique, un titre désigne un objet, un livre. Dans cette optique, on comprend qu'il ne soit plus nécessaire de prendre en compte les termes constitutifs du nom composé, et de mettre la majuscule nécessairement sur le substantif, qui reste prédominant seulement pour le sens; une deuxième majuscule est superfétatoire une fois que l'indice typographique a été donné par la majuscule du premier caractère.

Quel qu'ait été le choix de nos auteurs, et devant un usage pour le moins flottant, la Rédaction du *BAAG* a cru bon, par souci d'homogénéité, de trancher. Non sans cas de conscience, elle a choisi celui qui semblait venir de Gide, puisqu'il figure dans les éditions parues de son vivant : *Les Faux-Monnayeurs*.

SIGNATURES

Catharine Savage BROSMAN, professeur à la Tulane University de New Orleans (Louisiana, U.S.A.), membre du Comité américain de l'AAAG, auteur de plusieurs ouvrages sur la littérature contemporaine, et, très récemment, d'une *Annotated bibliography of criticism on André Gide* (Garland), et de plusieurs articles sur Gide. En outre, poète à la *Sewanee Review*.

Jean CLAUDE, maître de conférences à l'Université de Nancy II ; co-éditeur de la *Correspondance André Gide-Jacques Copeau* ; collaborateur régulier du BAAG ; termine une thèse sur le théâtre de Gide.

Daniel DUROSAY, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre. Travaux sur l'histoire de *La NRF* après 1919, et sur Jacques Rivière. Thèse en cours sur le *Voyage au Congo*. Éditeur des *Carnets du Congo* de Marc Allégret (Presses du C.N.R.S.).

Alain GOULET, professeur à l'Université de Caen, auteur d'une thèse sur *Fiction et vie sociale dans l'œuvre de Gide*; d'une étude sur *Les Caves du Vatican* (Larousse, 1972); contributeur régulier du BAAG et de la *R.H.L.F.* Études sur A. Robbe-Grillet, G. Pérec, N. Sarraute, V. Larbaud.

Raymond MAHIEU, professeur à l'Université d'Anvers. Livre et articles sur P. Léautaud; articles sur Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert, Queneau. Sur des sujets gidiers, contributeur du BAAG à plusieurs reprises.

Pierre MASSON, maître de conférences à l'Université de Lyon II, collaborateur régulier du BAAG, auteur d'une thèse sur *André Gide, voyage et écriture* (P.U.L., 1983); préfacier de R. Fernandez (*Gide ou le courage de s'engager*, Klincksieck, 1985) et de la *Correspondance A. Gide-A. Ruyters*; prépare l'édition de la *Correspondance A. Gide-R. Levesque*.

Daniel MOUTOTE, professeur émérite à l'Université de Montpellier, directeur du BAAG de 1985 à 1988, pionnier de la critique gidienne à l'Université avec ses deux thèses : *Le «Journals» d'A. Gide et les problèmes du moi* (P.U.F., 1968), et *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide*. Par la suite, nombreux livres et articles sur Gide, Valéry, et l'égotisme français.

David STEEL, professeur à l'Université de Lancaster (Grande-Bretagne), auteur d'une thèse sur *Le Thème de l'enfance dans l'œuvre de Gide*, de plusieurs articles relatifs à l'influence de Freud sur la littérature contemporaine. Collaborateur régulier du BAAG (n°84 consacré aux Bussy), et de la *R.H.L.F.*

Michael TILBY, professeur au Selwyn College de Cambridge (Grande-Bretagne), auteur de plusieurs articles et d'un ouvrage (Grant & Cutler, 1981) sur *Les Faux-Monnayeurs*.

Le numéro a été coordonné et mis en page par Daniel DUROSAY.

LES FAUX-MONNAYEURS :

Nouvelles directions.

LES FAUX-MONNAYEURS DE A À S — ET Z.
QUELQUES CLÉS.

par

Daniel DUROSAY

“Jusqu’aux Faux-Monnayeurs (le premier livre que j’aie écrit en tâchant de ne point tenir compte d’elle [...]”¹.

De A à Z — mais en sautant, ou presque, par-dessus l’entre-deux. Sous ce titre, ironique on s’en doute, se place un court circuit du roman qui part d’un A masqué, va vers un Z énigmatique, et de l’un à l’autre, cherche la voie du vécu à l’élaboration artistique. Suivant parfois les pistes fournies par l’auteur lui-même, faisant le point sur des faits connus, proposant de nouvelles hypothèses apparues à la lumière de documents inédits, ce parcours tentera de marquer quels fragments du vécu ont pu servir d’appui à la création, et comment l’écrivain s’est dégagé de ces premières attaches. Enfin, pour justifier une entreprise qui ne relève pas que de l’anecdote, on s’efforcera de faire apparaître dans les *Faux-Monnayeurs* un projet existentiel — enclavé dans le projet artistique — dissimulé derrière déplacements et masquages, un projet presque didactique, qui concerne au premier chef la famille Allégret. Car c’est par elle que se découvre et se justifie notre lettre première ; car avec elle, bien avant 1917, Gide entretient des rapports faits à la fois de proximité affective et de distance critique.

*

Certes, le nom des Allégret n’est pas explicitement prononcé² dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, mais peu s’en faut. Il suffit de rapprocher un fragment du premier cahier, en date du 25 juillet [1919]³, et son écho dans le *Journal*, le 7 août de la même année⁴, corroboré par

les *Cahiers de la Petite Dame*⁵, pour se persuader que le drame à ce moment vécu par la famille Allégret — la mise en question de la pratique religieuse et de la morale puritaine, par les enfants du pasteur, et du même coup, le dessillement de ce dernier — a fortement stimulé la réflexion de Gide, dans cette phase préparatoire où le roman cherche ses bases sociales et éthiques, où l'auteur prend son parti des temps d'arrêt, sous prétexte qu'ils "aèrent le sujet et le pénètrent de vie réelle". Au même titre que les découpures de journaux, évoquées dix jours plus tôt, relatives au trafic de fausse monnaie, et aux suicides d'écoliers, l'épisode de l'adolescence en rupture de chasteté infiltre la vie réelle dans le dossier liminaire consigné dans le premier cahier du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Avec lui, à partir d'un exemple, entrent pour la première fois, nettement, dans l'atelier du roman la question de la famille et celle de la religion, dans une optique subversive.

À Cuverville, dans le proche entourage de son épouse, Gide pouvait bien observer, depuis l'alliance de sa belle sœur Jeanne avec son ami Marcel Drouin — dont trois enfants étaient issus : Dominique, en 1898, Jacques en 1908, Odile en 1910 — un premier modèle familial. Mais outre que seul l'aîné de ces enfants était en âge de retenir l'attention de leur oncle véritable, cette famille ne se présentait pas sous l'éclairage dramatique où Gide eut à connaître la tribu Allégret. Pour l'orphelin de père, qu'il avait été, et de surcroît fils unique, cette famille-là, avec ses cinq enfants à la suite, et la plupart en âge intéressant — Jean-Paul (1894-1930), Éric (1896-1971), André (1899-1971), Marc (1900-1973), Yves (1905-1987), Valentine (1909-1988) — présentait, dans les années 1917-1925, un concentré de famille à l'état hyperbolique.

On ne comprendrait pas la familiarité de Gide avec eux tous — *familiarité* est le mot, car Gide s'ingénia à naturaliser un titre d'oncle, qui ne reposait ici sur rien — si l'on ne rappelait l'ancienneté des liens qui l'unissaient premièrement à Élie, le *paterfamilias*, ironiquement nommé : le "gouverneur" par ses fils, alors que le gouvernement Allégret, pendant la longue absence d'Élie durant la guerre, le véritable directeur, ce fut André. Il n'est pas aisé de préciser quand il fut donné aux deux hommes de se rencontrer. J. Delay, s'appuyant sur une note inédite de *Si le grain ne meurt*, dont il a pu mésinterpréter la date⁶, fait séjourner le jeune pasteur au château familial de La Roque dès l'été

18857. Élève, durant un an, de la Faculté de l'Église indépendante, celui-ci venait de Neuchâtel. Comment expliquer qu'à peine revenu, il ait été invité de but en blanc à La Roque ? Pour lier connaissance ? Il se peut... Cependant le plus vraisemblable est que les relations s'établirent avec l'élève de la pension Keller durant l'année scolaire 1886. Et c'est pour couronner ces efforts que l'été suivant — 1886 — fut, selon nous, l'occasion de premières vacances en commun à La Roque, en compagnie de Madeleine Rondeaux, si l'on se fie au ton de la première lettre conservée de Gide à son précepteur, expédiée peu après le retour d'Élie à Paris le 13 octobre 1886 — un ton qui s'expliquerait mal, si déjà les deux hommes s'étaient trouvés en contact l'été précédent : "*Je ne saurais vous dire combien je me suis attaché à vous pendant ces vacances, aussi je ne savais plus comment adresser ma lettre trouvant Monsieur bien froid et vous étant maintenant pour moi bien plus qu'un professeur.*"⁸ Professeur, en effet, c'est pour cette fonction qu'Élie avait été engagé par Mme Paul Gide, avec l'idée que l'étudiant en théologie serait plus qu'un précepteur appointé : une sorte de guide spirituel, d'interlocuteur philosophique, qui garderait son fils dans les voies de la religion, et le préserverait de la crise morale que déclenchaient les lectures de Renan et de Schopenhauer, où l'infortunée s'alarmait de ne pouvoir argumenter d'égal à égal. Ces premières années de travail et bientôt d'amitié, pendant lesquelles Élie fréquentait à Paris les cours de l'École des Missions, furent marquées notamment par un commun voyage à Londres en 1888, "*pour entendre un prédicateur, célèbre en ce temps, Spurgeon*"⁹, ce qui donne le ton de leurs relations officielles. Elles furent bientôt suspendues par le départ du précepteur pour son premier ministère au Congo, à l'hiver 1888. Ces deux années avaient suffi pour qu'Élie devînt un familier et même un intime des Gide et des Rondeaux, reçu, avec grand plaisir, à La Roque ainsi qu'à Cuverville, où l'on jouait au tennis entre deux parties d'échasses. Par les lettres qui s'échangèrent sitôt après son départ en mission — lettres de Mme Paul Gide, d'André et de Madeleine, les seules conservées, semble-t-il — Élie apprenait la situation d'André (ses voyages, ses tentatives d'émancipation — que Mme Gide lui demandait de contrecarrer en usant de son autorité intellectuelle), et connaissait aussi les réticences de Madeleine pour acquiescer au mariage que son cousin proposait. Avec le

temps, dès 1891, le tutoiement entre les deux hommes s'établissait, et plus tard, à leur tour, les épouses sympathisèrent. Madeleine, dans une lettre à Élie du 6 mars 1896, en faisait la confidence : *"Il est étrange et merveilleux combien l'amitié entre Suzanne et moi me semble profonde et déjà ancienne. Je crois que sans le savoir, je l'attendais."*¹⁰ Par la suite, les Allégret, accompagnés de leurs enfants, que les époux Gide nomment tous deux, et spontanément, leurs neveux¹¹, feront plusieurs séjours d'été à La Roque (1896) ou Cuverville (1903). À partir de cette date, ils résideront à Paris, le pasteur Allégret ayant en charge l'Église de Passy depuis 1908 ; et régulièrement, aux alentours de Noël, tante Madeleine s'informe des étrennes que ces neveux désirent. Lorsque le Vieux Colombier inaugure ses matinées classiques, dans l'hiver 1913-1914, elle pense à solliciter de l'austère Suzanne, dont est connue l'hostilité à la chose théâtrale, d'y conduire ses enfants¹², tandis que Gide, pour sa part, se fait une spécialité des spectacles de cirque¹³, ou des promenades au Jardin d'Acclimatation¹⁴.

La guerre allait bouleverser ces mœurs candides, mander le pasteur de Passy loin de ses foyers, et, par voie de conséquence, y mener Gide, plus qu'à son tour, au printemps 1917, comme au lieu de son éblouissement. Dès 1914, en dépit de son âge, Élie s'était engagé comme aumônier militaire ; il le resta jusqu'au début de 1917. À cette date, le ministère des colonies le détacha au Cameroun, territoire récemment conquis sur l'Allemagne, pour opérer la réorganisation des Missions protestantes et la francisation de l'enseignement. Il partit le dimanche 28 janvier 1917, et cette tâche le retint éloigné de Paris jusqu'en mai 1919. Ainsi, pendant plus de deux ans, sans interruption, Gide eut les coudées franches pour exprimer sa sollicitude, tant morale que matérielle, envers Suzanne et ses fils. Car par un piquant renversement de rôle, l'écrivain fut appelé par Suzanne Allégret à jouer auprès de ses enfants celui de mentor, que Mme Paul Gide, quelques trente ans plus tôt, avait sollicité d'Élie au profit du sien — mais l'enseignement fut dispensé de manière toute inverse aussi. Restée seule avec ses cinq enfants, auquel s'ajoutait encore un jeune pensionnaire, Blaise Junod, fils d'un ami pasteur en mission, Suzanne avait assurément besoin d'appuis pour garder le contrôle de ces adolescences en pleine ébullition. Sur la question des études, certes, elle trouvait à qui parler auprès de sa belle-sœur, Léonie

Allégret — tante Léo, Léonie I^{ère}, pour les narquois — une autorité, restée célibataire, sèvrquoise de la première heure, agrégée parmi les premières également, directrice du lycée Victor Duruy depuis 1912, mais pour cette raison, femme tranchante et pressée. Son autre beau-frère, Paul Allégret, avocat, professeur de droit à Limoges, était momentanément trop éloigné pour jouer un rôle de conseiller. Du côté des siens, Suzanne se heurtait au même obstacle : les Kruger résidaient à Bâle, certains encore à Strasbourg. Dans son isolement, elle ne trouva que Gide pour confidant; il avait connu les enfants dès leur naissance, les avait vus grandir ; il était souvent à Paris, et depuis qu'il n'officialait plus au Foyer franco-belge, lui seul, pour ainsi dire, pouvait faire preuve de disponibilité.

*

À les appréhender de l'extérieur, on serait tenté de juger les événements qui suivirent comme la démarche d'un Valmont s'insinuant, en l'absence du commandeur, au logis de l'innocence, et la pervertissant. Mais, dans les faits, rien n'indique un projet délibéré, plutôt un enchaînement de circonstances où se diluent les responsabilités individuelles, un enclenchement progressif, et pour ainsi dire insensible, jusqu'au jour décisif. Il est plus juste de penser que, dès le départ d'Élie, Gide fut intronisé par Suzanne Allégret, avec le consentement de son époux¹⁵, comme le tuteur de ses enfants, plutôt qu'il ne les rechercha, mais qu'ensuite l'occasion fut saisie. Rappelé de Cuverville pour une importante fuite d'eau dans sa Villa d'Auteuil, Gide séjourne à Paris du 20 au 26 février 1917, couchant une fois chez les Allégret — dans la chambre de Jean-Paul, précise l'agenda de Marc — plutôt qu'à la villa Montmorency devenu inchauffable, en ces temps de pénurie charbonnière. L'argument allait, l'hiver suivant, servir d'alibi pour que Gide prenne pension chez les Allégret, chaque fois qu'il descendrait à Paris, pratique qu'il conserverait encore après qu'ils eurent déménagé au 122 avenue d'Orléans, en novembre 1919. Les pensionnaires entraient dans le système économique de Suzanne — dans son économie de guerre : la pastoresse avait besoin d'un appoint pour entretenir tout son monde, et sa trop grande maison. Il fut un temps où l'on eût pu parler du 74 avenue Mozart, comme de la "Pension Allégret". Établi dans la maison, Gide serait libéré du souci de faire allumer le calorifère de la

Villa avant d'y arriver, et, sans qu'on s'étonne, il pourrait aussi partager la chambre de Marc. Mais c'est parler trop vite. Jusqu'au début de mai, avant et après les vacances de Pâques, que les Allégret ont coutume de passer à la Sapinière, grosse maison bourgeoise, entourée de 35 hectares de terres, qu'ils ont acquise depuis peu, mais bien mal située en ces temps de guerre, près de Joinville, en Haute-Marne, Gide est en contact épisodique, prêtant, par exemple, main forte le 26 mars¹⁶ pour l'expédition des bagages : il s'agit de cantines par dizaines... Et, après avoir lui-même voyagé dans le Midi pendant que les Allégret séjournent à la Sapinière, il prend soin de rentrer à Paris le 11 avril, peu avant leur retour qui prend place le 14 — au risque de décevoir J. Schlumberger qui escomptait sa visite à Saint-Clair lors de sa permission¹⁷. Dès le 15, en tout cas, selon l'agenda de Marc, Gide vient "goûter" chez les Allégret. Il est possible qu'un tel empressement fit partie déjà de manœuvres d'approche. Observateur critique, mais encore malhabile, il n'établit alors avec ces adolescents qu'un rapport extérieur. Portant son regard sur André, le troisième fils, plus âgé d'un an que Marc, il note, le 19 avril, dans son *Journal* : "*Le petit André Allégret. L'enfant le plus borné en exil que je connaisse. Contraint à l'hypocrisie. L'École du Mensonge. Que de traits, en lui, me demeurent mystérieux !*"¹⁸ Derrière la curiosité, déjà se formule, à mots couverts, la critique dirigée contre un certain type d'éducation puritaine, contre la dévotion ambiante, l'évangélisme asphyxiant, qui deviendra une des lignes directrices de Gide dans sa pédagogie à l'égard des jeunes Allégret, et dictera sa conduite. En quelques mois, à son contact, les adolescents renfermés, André et Marc — les deux seuls au foyer, car leurs deux aînés étaient sous les drapeaux — allaient connaître l'aventure, et une métamorphose.

Ce n'est pas avant le séjour parisien, à dessein prolongé du 5 mai au 10 juillet 1917¹⁹, que la passion de Gide pour Marc éclatera, et sans doute avec la brutalité de l'étincelle, si l'on comprend bien la révélation du 5 mai²⁰, jour de l'arrivée, notée dans le *Journal*, et puis son silence, à peine rompu par la confidence du 19. Deux mois pour faire vraiment connaissance, pendant lesquels Oncle André réserve à son neveu ses dimanches et ses jeudis, puis, à mesure qu'approchent les vacances, et la séparation, d'autres soirées en semaine, où l'on finit par coucher tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre²¹. Pendant que l'aîné s'enflamme, il est

difficile de penser que, pour le jeune homme, la relation constitua sur le coup un bouleversement ; c'est plus tard seulement, à l'automne, après les grandes vacances, qu'elle s'enracine et s'approfondit, — on verra pourquoi. À l'exception d'une notation sybilline, et peut-être codée, en date du 5 mai fatidique — “καὶ σερπὶς”, causerie, mot balise qui enclôt le secret, en caractères pour ainsi dire inversés, mais laisse entendre un entretien d'importance, sans dévoiler avec qui — l'agenda de Marc est, pour cette première période, beaucoup plus riche en confidences sur la cour assidue qu'il fait à sa voisine, Antoinette Lederlin, sœur d'un de ses camarades de Janson — qui le laissera en plan à la rentrée suivante. Même en faisant la part d'un retard de conscience sur l'événement, ou de la censure chez un esprit jeune, non affranchi, exposé aux incursions maternelles, autant qu'à l'indiscrétion de ses frères, on ne remarque nulle part dans l'agenda, et plus tard dans ses lettres à Gide, le désarroi du jeune homosexuel contraint d'accepter sa différence face à la morale apprise, ni l'interrogation sur une virilité menacée : aucun des traits qui constituent l'inversion, selon Gide²². Quelques abandons, quelques gaillardises de langage échapperont plus tard à l'épistolier, suffisantes pour convaincre le lecteur de la réalité des pratiques érotiques, mais tout semble indiquer que l'adolescent a croisé Gide au moment qu'il devait trouver l'emploi de son corps, faire avec lui l'apprentissage du plaisir, sans conflit intérieur, et sans que le plaisir découvert par ces voies soit interprété dans un sens décidément homosexuel. Qui sait si cette sorte d'imperméabilité, en diminuant le risque moral, ne rassurait pas son aîné ? Poser sur l'enfant une empreinte sexuelle sans durée ni conséquence l'absolvait d'avance auprès des censeurs. Ce magistère fugace l'accommodait d'autant mieux, peut-être, que l'intéressé savait éphémère le charme de l'éphèbe.

D'entrée de jeu, Marc se prêtait à l'art d'aimer gidien, à son partage entré amour et plaisir. Cependant qu'avec la jeune Antoinette, il entamait une première éducation sentimentale — qui en cachait une seconde, on le verra dans peu — avec André il découvrait les joies du corps. Mais il était convenu qu'un tel plaisir serait transitoire, et que Marc recevrait de Gide sa première femme. N'était-ce pas l'application des principes énoncés dans *Corydon* — dans ce nouveau *Corydon* dont Gide remaniait opportunément, étendait les conclusions, pour prouver,

dans son dernier chapitre, que le pédéraste, en tant que médiateur, était utile au fonctionnement social ? Dans une lettre datable du 9 mai 1918, alors que la famille Allégret, par peur des bombardements parisiens, s'est transportée à Limoges, après Poitiers, et y occupe un presbytère, dans une rue de la Réforme, où fleurit la prostitution, Marc se targue de tentations repoussées : *“Ce serait tellement drôle de faire venir en haut [dans sa chambre] quelqu'un, risquer quelque chose dont on aimerait le danger. Mais malgré tout ce que cela aurait de drôle, je ne le ferai pas. / Car ici, je suis au couvent, et que c'est toi qui me fera [sic] ce cadeau. Ça, c'est juré dans mon cœur.”*²³ En homme avisé, l'aîné sans doute avait prêché la patience, pensait qu'il fallait que l'enfant mûrit. À l'été 1918, la métamorphose n'étant toujours pas accomplie, il se peut que l'Angleterre ait servi de détonateur, — et que le sujet ait montré des dispositions. À J. Schlumberger, qu'il informe de leur séjour à Cambridge, Gide écrit en effet, le 2 août 1918 : *“De temps en temps il [Marc] me demande si je me souviens que je lui ai promis sa première maîtresse ; mais il a déjà pris tant de petits à-comptes que cette première ne sera pas précisément une nouveauté.”*²⁴ Il se peut en tout cas que le voyage en Écosse, qui suivit de peu cette confidence, afin de présenter le jeune homme à Élisabeth Van Rysselberghe et ses amies, Ethel Whitehorn, Enid McLeod, ait eu valeur de test, et de test probant, puisque, à quelque temps de là, la Petite Dame parle de *“sympathie spontanée”* et de tutoiement immédiat²⁵.

Mais en l'été 1917, désireux de ne point perdre de vue son nouvel ami, que les vacances allaient éloigner, Gide combina un voyage en Suisse, un de ces voyages à entrées multiples, dont la complication se prêtait à brouiller les pistes : rendre visite à J. Rivière, récemment transféré d'Allemagne à Engelberg; négocier avec Stravinski, réfugié en Suisse depuis la guerre, sa collaboration à l'*Antoine et Cléopâtre* d'Ida Rubinstein; surtout, cueillir, à leur sortie du camp de Chanivaz, près du Léman, André et Marc Allégret — comment privilégier l'un d'eux sans éveiller le soupçon ? — et les entraîner dans la montagne, aux Diablerets d'abord, et pour finir... à Saas-Fée. Une équipée folle et drôle, extravagante par moments, dont les deux garçons garderont la nostalgie longtemps.

Si l'aventure les laissait tous trois satisfaits, il n'en allait pas de même d'un épisode plus intime, qui plaça les deux frères en position de rivaux, mais dont Gide ne connut le fin mot que presque un an plus tard. Avant de se rendre au camp de Chanivaz, André et Marc rendirent en effet visite à leurs grands-parents de Bâle, et, pour les atteindre, firent un crochet par Genève. À trois reprises au cours de leurs allers et venues, ils y furent hébergés, comme l'été précédent, sans doute à l'occasion d'échanges familiaux arrangés entre jeunes gens de même âge et de milieu semblable, chez le pasteur Jules Breitenstein, professeur de théologie à l'Université de Genève, mais originaire de Strasbourg où sont nés ses enfants — comme la famille de Suzanne Allégret. Le pasteur avait deux enfants : Henri, né en 1898, qui tout en poursuivant ses études de lettres, fréquentait le Conservatoire, et se destinait à la composition musicale, et Sara, née un an plus tard, qui s'orientait, au Conservatoire elle aussi, vers le chant.

Cousins, cousine ! Les faits ressortent du dossier de correspondances, que nous publions en appendice. À ne lire que les premières, celles de janvier-février 1918, il apparaît qu'à l'occasion de ces trois passages à Genève²⁶, après un revoir difficile, André Allégret, plus dégourdi que son cadet, et voulant faire le brave, s'amouracha de la jeune fille, à peu près de son âge. On en vint aux petits cadeaux : une bague en échange d'une mèche de cheveux. Par la suite, selon le dire de sa cousine, de qui nous tenons le fait, Sara devait recevoir un autre présent qui ne manquait pas de panache : un monumental S en bronze doré, dérobé, paraît-il, au fronton du lycée Janson. Le dernier jour de vacances de cet été 1917, au moment de regagner la Sapinière, André laissa derrière lui une photo dont la dédicace était à hauteur de ses espérances : "*À ma fiancée*". La séparation ne fit qu'aggraver les choses : on s'écrivit. Le jeune homme se montait la tête : "*il prend tout à la passion*", constatait Sara, qui le laissait dire, en se prêtant au jeu ; mais, d'après le compte rendu qu'elle en fait à Gide, dans sa lettre du 23 janvier [1918]²⁷, elle, du moins, gardait la tête assez froide, car l'exaltation sentimentale d'André ne lui semblait conduire à rien qui fût concret. Elle dit joliment : "*tout en l'aimant infiniment, je trouvais nos relations «trop» ou «trop peu»*". Alors il parla diplomatie, ou bien agriculture en grand ; ce devait être au tournant des années 1917-1918.

Le parti devenait sérieux. Le faisceau de lettres que nous donnons à lire est posé sur le fil du rasoir. Il éclaire le nœud de la situation, au printemps 1918, au moment où rien encore entre André et Sara n'est décidé, mais où tout peut basculer dans le grave, et l'engagement définitif. Comme on comprend l'embarras de l'oncle André devant ce résultat imprévu du voyage en Suisse, qui pouvait tourner au désastre, et ses efforts pour servir ici de modérateur, en dissuadant les jeunes gens de s'engager trop avant !

Les eût-ils si facilement persuadés, comme il y parvint, en usant du seul argument de leur extrême jeunesse ? Administré comme argument d'autorité, son succès n'était pas certain. André laisse entendre qu'il fait mal à entendre. Et les deux protagonistes protestent auprès de Gide, qui veut croire à un jeu, du sérieux de leur sentiment. Mais la circonspection de l'adulte trouvait, dans la conscience des jeunes gens, un allié : ils se défiaient d'eux-mêmes. D'abord, en leur for intérieur, l'un et l'autre, ils le disent, se savaient bien trop jeunes, et démunis pour un mariage ; mais, pour qu'ils se l'avouent, il fallait que quelqu'un le leur dise. Et puis, ils n'étaient pas si sûrs que cela de se convenir. Ils doutaient s'ils ne se plaçaient pas, en jouant ces rôles, à côté d'eux-mêmes. Enfin le coup porté par Gide n'eût pas autant porté s'il n'avait bénéficié d'un capital exceptionnel de confiance chez l'ensemble des partenaires.

Car ce que révèle aussi cet épisode, c'est l'habileté consommée dont Gide usa du statut d'oncle, en portant le rôle à la perfection. Un rôle ambigu — “le père sans le pire”, dit Lacan. Du père, l'oncle possède la maîtrise et le prestige de l'adulte, sans être assujéti à ses servitudes, car lui n'est pas commis d'office à exercer l'autorité : figure désarmée du père, père débonnaire, père copain. De là découle un premier trait de l'oncle gidien : sa fonction d'intermédiaire. D'égal à égal, vu son âge, il discute avec les parents ; par ailleurs, sa liberté, sa légèreté de mouvement à l'intérieur de la structure familiale, le prédisposent à frayer avec la jeunesse — surtout si, porté par ses goûts, il établit avec elle un rapport de complicité que les parents ignorent. En transgressant les règles, cet ami des jeunes gens unit l'audace de la jeunesse à la maîtrise de l'adulte. Un pied posé dans ces deux mondes, il fait circuler l'information, qu'il contrôle, dans les deux sens. Aux neveux, il fait connaître les plans des parents ; aux parents, il fait

entendre, s'il peut, les aspirations des enfants. À la serviabilité, l'oncle gidien ajoute un trait plus spécifique, qui ne fait qu'exploiter au mieux cette fonction d'intermédiaire : l'art de se placer au centre du dispositif familial, en position quasi démiurgique. Moins par curiosité professionnelle, du moins à l'origine, que par nécessité tactique : pour conduire son jeu acrobatique, en lisière du précipice, il est bon que Corydon dispose du maximum de données sur l'état d'esprit des uns et les dispositions des autres. Quel meilleur moyen, pour éviter la gaffe, que de faire provision de confidences ?

Les correspondances avec la famille Allégret montrent dans quel espace transparent se mouvait ce confident universel. De Suzanne, il apprend presque quotidiennement, en cette année 1918, les moindres faits et gestes de la maisonnée. Découvre-t-elle consternée, dans la chambre de Marc, *Les Aventures du Roy Pausole* : "Vous me dites : «Continuez à bien me tenir au courant de tout» ; vous voyez que je le fais, quoique dans ce cas il m'en ait vraiment coûté. Mais il est clair et je suis tout à fait d'accord que vous ne pouvez «faire acte» de ce que vous ne «connaissez qu'à travers moi»"²⁸. À peine reçu, le message vaut à Marc un clin d'œil accompagné d'un conseil : "[...] peut-être aura-t-il [ce livre, qualifié de niais et médiocre] disparu de ta table avant que tu n'aies eu le temps de le lire...!! Hein ?"²⁹. On jugera plus loin, par les lettres d'André et de Sara, le ton franc et direct adopté par ces deux-là. Avec Marc aussi, certains jours, pareil état de grâce : "Mais toi, seulement toi, il faut que tu saches bien des choses."³⁰ Un exemple encore du rôle d'intermédiaire, en même temps discrètement régisseur, est fourni par certaine lettre de Gide, du 29 décembre 1918, écrite à Jean-Paul Allégret, l'aîné des frères, qui songe, après sa démobilisation, à s'associer, comme secrétaire, aux projets strasbourgeois de Gaston Baty, qu'il a connu à l'Armée dans le service de Réchésy, où tous deux étaient accolytes de J. Schlumberger : "Les quelques mots qu'elle [une cousine de Strasbourg] en a pu dire à ta mère, dans la visite qu'elle lui fit hier (regrette de n'avoir pas assisté) ont fait l'effet d'une bombe d'épatement. Ta mère a ravalé sa consternation ; mais ce matin elle m'en fait part ; à ses questions je ne puis répondre que de la manière la plus vague, rassurant de mon mieux ; mais tu sais la géhenne que ce seul mot de "théâtre" représente pour ta mère. Il serait bon que le plus

tôt possible tu lui écrives et l'éclaires un peu sur la proposition qui t'est faite. Surtout ne vas pas t'affoler toi même en lisant mes lignes. Écris-lui avec le plus grand calme possible et rassure-la dans la mesure au possible. Déjà je lui ai dit qu'il n'était pas question que tu montes toi même sur les planches" etc...

*

Il y eut un moment où la diplomatie de la transparence fut prise en défaut ; et ceci reconduit encore au dossier Breitenstein. Tandis que, sans précautions particulières, Gide entretenait Marc de la liaison de son frère³¹, Marc, sans un mot, depuis l'été 1917, ravalé à la place du témoin, quand il rêvait d'être acteur, n'en continuait pas moins de souffrir d'un sentiment pour Sara qui ne menait à rien, puisque la place était prise — et bien prise, pensait-il. Ironie de la situation : tandis qu'en apparence, le meneur de jeu avait tout lieu de croire qu'il tenait la situation en main, l'être le plus cher à son cœur lui échappait. L'histoire de cette idylle sera révélée à Gide, quelques mois plus tard, par une longue lettre de Marc, du 2 mai 1918, un jour qu'il était ébranlé par les remontrances de son aîné : *"Il y a certaines choses que je ne t'ai jamais dites"*³². Et dans cette lettre-fleuve, une des plus belles de leur correspondance, dont n'est cité qu'un extrait, l'enfant raconte comment deux ans plus tôt, en l'été 1916 — il n'avait pas seize ans — dans la campagne vaudoise de Longiropp, il s'éprit de Sara : d'un village à l'autre, la montagne descendue bras-dessus, bras-dessous, les airs italiens, le sceau de lait, l'épaule découverte, tant de souvenirs radieux du premier jour remontent en force un soir de solitude à Limoges. Cependant qu'à Paris, dans l'hiver 1916-1917, s'engageait le flirt avec Tatiette Lederlin, un amour tendre se façonnait lentement dans les lettres à Sara, prêt à éclore l'été suivant à Genève. Si cet été-là, pour Gide, était encore, au moment où ces révélations l'atteignent, l'été des gamineries, pour Marc, il était un crève-cœur. Car son frère, d'un coup d'épaule, avait bousculé Sara, lui qui ne l'aimait pas encore, dont il finit par s'éprendre pourtant, tel Joanny Léniot, dit Marc, de Fermina Márquez. *"Tu ne t'imagines pas ce que j'ai souffert en Suisse, ce que je souffrais chaque fois que je te racontais des mensonges et je voulais surtout que tu ne su[sses] pas mon amour"*.

Des interrogations qui vinrent ensuite à Gide, quelque chose a-t-il passé dans cette lettre à J. Schlumberger, partie de Cambridge, trois mois plus tard : *“Je voudrais te parler de lui [Marc] ; mais j’y vois aussi peu clair en lui qu’en moi-même, et l’aspect glorieux de son corps m’éblouit comme une opacité — je veux dire que mes regards s’y arrêtent et ne peuvent le pénétrer”*³³. Ce qui se jouait dans cette idylle, c’était peut-être l’effort d’un tout jeune homme pour inventer sa vie, loin de toute influence, une façon de découvrir l’amour par ses propres moyens avec une jeune fille de son âge. N’était-ce pas, d’une certaine manière, l’aspiration à la liberté : échapper à l’influence de l’aîné qui, certes, avait promis la femme, mais parlait en adulte, et la voyait surtout comme une initiatrice ? La déception de Marc auprès de Sara Breitenstein apporte une autre clé capitale de la situation : c’est à cause de cette blessure qu’à partir de l’automne 1917, Marc a reporté son affection sur Oncle André et que leur amitié a gagné en profondeur : *“[...] depuis, je n’ai plus voulu aimer les jeunes filles mauvaises — et quand j’y pensais, c’était dans la chair et j’ai concentré mon affection spirituelle sur toi et sur Domi [Drouin] depuis longtemps déjà. / Maintenant, je ne veux plus m’y laisser prendre; voilà pourquoi je me tiens sur la défensive.”*

Il prétend avoir oublié Sara, mais rien n’est moins sûr. En janvier 1920, donc un an et demi plus tard, s’échappant de Bâle, où il passe les vacances de Noël avec ses grands-parents, Marc fait un saut à Genève, afin d’y revoir la jeune femme, à qui l’on n’a rien dit. Sur le retour, il narre à son frère André le récit de l’entrevue, et s’épanche : *“Tu n’imagines pas les efforts que j’ai déjà fait [sic] pour me détacher d’elle : pendant 7 mois je ne lui ai envoyé qu’une bannale [sic] carte. Depuis mon retour d’Angleterre je ne lui ai écrit que deux ou trois fois. / Rien à faire. / J’étais épouvanté de mon amour.”*³⁴ Une course en ville en compagnie de Sara est l’occasion de parler seul à seul :

Chemin faisant nous avons causé. Elle m’a raconté ses nombreux amour [sic], ses aventures. C’était prodigieux.

Une quantité [sic] de types (de tous âges, genre, position) avec lesquels elle est au mieux pendant quelques temps, puis qu’elle relance dans la vie, navrés, pleurants, mais, je crois,

renouvelés [sic]. Elle est adorable. Elle parle de cela avec un bon sens, et une fantaisie que j'admire.

Il ne faut plus te lamenter. Surtout ne rien regretter. Admire l'harmonie de votre rencontre, et de votre amour si beau qui eu [sic] dû plus tôt finir.

Tu es un chapitre agréable de sa vie, vers lequel sa pensée se porte sans remords, sans crainte, avec plaisir, avec une certaine nostalgie à l'idée du temps écoulé, et de la vie grandie, et de la vie et de la vie [sic] qui ne peut pas être rien.

"C'était une aventure prodigieusement jeune", disait-elle, "une bien belle époque".

Ainsi se referme l'épisode — sur une amertume flaubertienne. On aimerait fort savoir si le créateur de Sarah Vedel eut connaissance, par les deux frères dont il partagea si souvent les plaisirs et les peines, de cet ultime portrait de jeune femme libérée.

*

L'homme des secrets et des confidences qu'était ainsi devenu l'oncle André présentait, en d'autres circonstances, la face autrement lumineuse du pédagogue. Du succès de modération obtenu auprès d'André et Sara — car dès la lettre de Sara du 4 mai 1918³⁵, qui ne traite plus que d'anecdotes extérieures à l'affaire, la situation paraît désamorcée — Gide pourrait certes se prévaloir ultérieurement devant Élie et Suzanne. Mais c'est surtout à l'égard du préféré, à l'égard de Marc que cette pédagogie fut mise en œuvre, comme en témoigne en maints endroits leur correspondance. Car à l'occasion des vacances de l'été 1917, tout le monde se mit à écrire. Il en résulta une partition serrée à plusieurs voix, qui constitue la richesse de ces archives familiales : plus de 750 lettres en tout³⁶, dont 450 échangées entre Gide et Marc, de juillet 1917 à août 1948³⁷, vives d'abord, attentives ensuite, tendres jusqu'au bout : une passion de quelques années, puis une amitié de toute la vie. Les grands moments de cette correspondance se situent de 1917 à 1922, c'est-à-dire du départ des frères Allégret pour la Suisse jusqu'au retour du service militaire de Marc. On y voit l'adolescent progressivement s'assurer de sa prééminence sur ses autres frères dans l'affection de Gide — il était, à vrai dire, le seul adolescent resté au foyer, André Allégret ayant devancé l'appel dès janvier 1918. Outre

l'éducation sentimentale dont nous avons parlé, on y suit sa formation intellectuelle et morale ; et de plus en plus, son irritation devant le décalage toujours plus accentué entre la morale évangélique des parents, et ses velléités rimbaldiennes d'affranchissement. Gide entreprend donc d'expérimenter avec Marc une pédagogie de la liberté — mais appuyée sur une diplomatie des petits pas. Il veut donner à l'enfant les moyens de s'émanciper et de s'épanouir par ses propres forces. Le voyage constituait une première ressource : la Suisse avait si bien réussi que Gide envisagea, dès qu'ils en furent revenus, dès octobre 1917, de renouveler l'expérience, mais cette fois, lui seul avec Marc, et en direction de l'Angleterre. Tout au long de ses tractations avec ses amis d'Outre-Manche, Raverat, Bennett et Wenz³⁸, l'écrivain fait miroiter ce voyage comme une récompense, que Marc doit s'efforcer de mériter, par sa gentillesse à la maison, par son zèle au lycée. Car la pédagogie gidienne devait compter avec la question des études — une des données incontournables de la situation, sur laquelle Gide jugea bon de mouler son projet. On entre ici dans le jeu délicat des aplanissements — masquages, dosages, précautions à l'égard des parents — dont Gide dut enrober son entreprise. Pour la famille, l'échappée belle à Cambridge se mua en séjour linguistique. Et bien que Gide s'ingénîât à conserver les chances de la culture classique en Marc, veillant à lui procurer des leçons particulières de grec à l'automne 1917, alors qu'il était entré dans une seconde scientifique impliquant son abandon, on vit Gide quelques mois plus tard acquiescer au changement d'orientation suggéré par Léonie en pleine année scolaire : au lieu d'un bac latin-sciences, on dirigerait cet élève jugé mal doué vers un bac latin-langues, moins coté, mais censé plus facile, et qui plus est, on lui ferait gagner un an, en l'y présentant à la fin de sa seconde, non pas à la première session cependant, mais en octobre ! Il ne fait pas de doute que Gide, au fond de lui-même, jugeait cette folie impraticable³⁹ : si, par sa mère, Marc savait l'allemand, il ne connaissait pas un traître mot d'anglais. Il ressort pourtant de ses lettres à Marc que Gide était prêt à approuver maintenant devant les autorités familiales un dessein qui motivait avec tant d'à-propos leur départ à Cambridge. En raison des bombardements parisiens, on pouvait craindre, il est vrai, que les lycées ne rouvrirent pas au troisième trimestre. Mieux valait soustraire au plus tôt le potache

à l'oisiveté. Tirillée de toutes parts, sa scolarité fut, cette année-là, des plus cahotiques, interrompue pratiquement à Pâques. C'est le moment que choisit Suzanne Allégret pour quitter Paris, à la recherche d'un havre en province ; après plusieurs semaines d'errance infructueuse à Poitiers, elle choisit Limoges, où résidait son beau-frère, pour y finir l'année scolaire, car là l'enseignement continuait. Alors la querelle des études de Marc prit un tour si contradictoire entre ses oncles, sa tante et sa mère, qu'à force d'atermoiements, l'écolier ne retrouva le lycée que le 29 avril. Il lui restait quelques semaines de simulacre à patienter. Encore ne devait-il pas finir l'année, le départ étant prévu avant son terme, sous prétexte que Marc avait intérêt à s'immerger dans la langue anglaise avant de commencer les cours à Cambridge. Ensuite, cloué de l'autre côté de la Manche par l'influenza, le candidat ne put être présent en octobre, ce qui le repoussa, pour la première partie de son bac, à juillet 1919, et pour la seconde, en octobre 1920. Après un service militaire qui le mobilisa aussitôt, et jusqu'en septembre 1922, l'étudiant fut inscrit à l'École des Sciences politiques. Mais il est évident que le jeune homme n'était guère engagé dans ce qu'il faisait, et au début de 1924, rien n'était encore joué. Par ses propres moyens, il se lança tête baissée dans l'affaire des *Soirées de Paris*, dont il fut le secrétaire, une manifestation d'avant-garde par laquelle le comte Étienne de Beaumont cherchait à surpasser l'éclat des Ballets Russes, mais qui finit en queue de poisson⁴⁰, et eut, entre autre, pour résultat de raviver l'animosité de Gide à l'égard de Cocteau : ce dernier était de la partie avec son *Roméo et Juliette*. De sorte que le projet de voyage au Congo paraît avoir été hâté pour terminer une formation que le voyage à Cambridge avait seulement commencé, et que l'intéressé ne se décidait pas, ou ne parvenait pas à conclure. De cet autre voyage, le jeune homme allait revenir enfin cinéaste. Nul doute, au bout du compte, que la lenteur de Marc à trouver sa voie n'ait constitué pour Gide, et pendant de longs mois, un sérieux motif de perplexité.

Ce volet scolaire ne présentait que l'aspect le plus apparent de sa formation. Quant à la formation morale, Gide eut à surmonter d'autres inquiétudes que sa partialité affectueuse à l'égard du jeune garçon ne parvenait pas à dissiper entièrement. Au printemps 1918, par exemple, une affaire d'argent détournée provoque un coup de semonce, ainsi

qu'une mise au point sur l'immoralisme : "*C'est sa probité intellectuelle qui pousse en avant mon Immoraliste; c'est là le secret de mon livre et ce qui fait son aiguillon.*"⁴¹ La difficulté était en effet de remplir le vide créé par l'abandon de la première morale. Par l'adoption d'une discipline personnelle rigoureuse, par la concentration de l'individu sur un projet personnel fort ! Certes, mais l'adolescent était-il de taille ? Et serait-il en mesure de surmonter les facilités, ainsi que les contraintes, de la liaison que lui proposait Gide ? Car ce sont elles, autant que les liens familiaux, qui créaient le plus insidieux des pièges. Comment briser le cadre familial sans attenter aux êtres chers ? Gide, on peut le croire, ni ne voulait ni ne pouvait arracher Marc aux siens. Sans compter les obstacles matériels, le retard des études et l'absence de moyens financiers, il s'interdisait peut-être de frustrer le jeune homme d'une émancipation qui n'avait de mérite, qu'obtenue de soi seul. Mais, d'un autre côté, pouvait-il davantage ? eût-il pu l'enlever vraiment, alors que tant de liens affectueux, dévoués, réciproques, si anciens, le retenaient lui-même auprès d'Élie, attachaient Madeleine à Suzanne ainsi qu'à ses neveux ? La même obligation qui retenait Gide auprès de Madeleine, attachait Marc aux siens. Lorsque ce dernier partit à Strasbourg, en novembre 1920, pour effectuer son service militaire, l'occasion de couper les amarres parut enfin venue — quoiqu'elle eût été dictée de l'extérieur. Et Gide s'en félicita. Mais trois mois plus tard, profitant des relations de son oncle, du salon Mühlfeld, et de ses généraux, Marc se fit nommer à Paris, à la Section du courrier extérieur du Ministère de la guerre. Cette fois, Gide s'inquiéta de voir son protégé revenu à la case départ. "*Pas uniquement ravi de ta nouvelle vie*", lui écrit-il le 10 mars 1921, "*— un peu inquiet aussi, qu'elle ne te laisse plus que bien peu de temps pour toi-même et ne t'entraîne, à côté de ta besogne, à beaucoup de dissipation. Cramponne-toi et répète-toi sans cesse qu'à partir d'un certain âge (et qui va venir bientôt pour toi) il faut jouer avec les cartes que l'on a; préoccupe-toi donc, à présent qu'il en est temps encore, d'en mettre beaucoup dans ton jeu. Instruis-toi avec frénésie — et, si possible, avec méthode.*" Le fait est que, durant toutes ces années dilettantes ou dissipées, le jeune homme donne l'impression de ne pas beaucoup progresser sur le chemin de la liberté, de se contenter de récriminations sans effets, de retarder le moment de quitter le domicile

familial, de se satisfaire des facilités de tous ordres, relations, voyages, que lui apporte son aîné, en un mot de se reposer sur lui ; durant ces années de formation, il semblait que la leçon de Gide fût bien peu opérante.

Il est donc difficile d'éviter deux remarques, en manière de bilan des premières années de cette liaison : la première, que Marc tarde à concrétiser, d'une démarche volontaire, la libération à laquelle pourtant il aspire ; la seconde, que les deux amis, en raison des apparences maintenues à l'égard des parents Allégret, comme de Madeleine — qui, elle du moins, depuis l'été 1918, sait à quoi s'en tenir — les deux amis sont amenés à s'installer dans une double vie, dans une partie de cache-cache répété, à tout le moins dans le compromis permanent des valeurs de liberté avec le respect des convenances, même si, derrière cela, ce sont surtout des sensibilités qu'ils s'efforcent de ménager. Et de cette situation fausse, bien qu'ensuite, avec la naissance de sa fille, le problème ait pris encore une autre dimension, il est impossible que, sur un autre plan, Gide ne cherchât réparation.

*

D'où l'idée qu'une des pulsions initiales du roman aura été de surmonter cette insuffisance du vécu et de la compenser. Par la médiation de l'art, en ironisant aussi, peut-être de manière cathartique à travers l'insuffisance d'Édouard, sur son propre rôle dans la vie réelle, Gide s'adresserait, de manière privilégiée aux parents Allégret, ainsi qu'à Marc. Aux uns, il délivrerait un message de vérité, qu'il était presque impossible, ou du moins trop éprouvant de faire passer de manière immédiate ; aux époux Allégret, il ouvrirait les yeux sur les problèmes de la jeunesse, et, pour objets de réflexion, leur proposerait des figures imaginaires à la fois proches d'eux et pourtant suffisamment différenciées pour faire apercevoir, en douceur, et comme de biais, la possibilité d'un mode de vie moins étroit que le leur. Pauline n'est pas la pastoresse du roman, mais elle est mère de plusieurs garçons, comme Suzanne, et du plus exposé d'entre eux à la révolution des mœurs ; enfin, par son acceptation de l'amour d'Olivier pour Édouard — réticente, il est vrai, car l'auteur semble vouloir laisser le temps à cette mère méritante d'effectuer sa conversion, ou bien mettre un bémol au caractère apologetique d'une démonstration presque trop belle —

Pauline incarne l'idée de la mère transformée. Peut-être, au bout du compte, une prise de conscience analogue inciterait-elle Suzanne et Élie à se réformer d'eux-mêmes. À Marc, d'autre part, Gide donnerait à méditer, à travers de multiples variantes de l'adolescence, sur le bon et le mauvais emploi de sa jeunesse. En Bernard notamment, qui supplante Lafcadio, et dont l'auteur fait savoir à J. Amrouche, combien il est cher à son cœur⁴², Marc pouvait trouver un modèle de formation sinon achevée, du moins en très bonne voie.

Car pour qui, sinon d'abord pour le plaisir et l'édification de Marc ce livre a-t-il été, non point conçu, mais initié, puisque, nous est-il dit dans *Ainsi soit-il*, pour la première fois, il ne le fut pas pour Madeleine — indication qui souligne, entre autres choses, que la création gidienne ne procède pas *in abstracto* ? L'hypothèse est d'autant plus sûre que, dans ses lettres à Gide, en ce printemps 1918, Marc, tout bouillonnant de projets, tendu vers le voyage anglais, fait alors provision de lectures, dévore successivement *L'Immoraliste*, puis *Les Caves*, et pendant deux mois, d'avril à juin, s'identifie à Lafcadio. Sa lettre du 21 avril, par exemple, commence par cette proclamation emphatique, autant que désabusée : "*Lafcadio, Nathanaël, Immoraliste, tous trois vous êtes en moi. Et je ne puis arriver à être tranquillement l'un de ces trois*". Sans contester, entre ces trois-là, c'est Lafcadio que Marc élit de préférence, pour exprimer ses pulsions négatives, son agressivité de fils rebelle : "*Vois-tu quand je calcule, quand je ruse, quand je me passionne [sic] à faire une combinaison délicate, un échafaudage [sic] de mal pour tout bien truquer, ça prend tout entier Lafcadio.*" À cela, Gide, qui garde en tête les menus larcins de Marc, et le chagrin qu'en eut sa mère, s'empresse dans sa réponse d'établir un garde-fou : "*Quant à Lafcadio, s'il t'arrive un jour de relire les Caves, tu remarqueras combien soigneusement je mets en avant son désintéressement.*⁴³" Le conseil effectivement sera suivi, un mois plus tard, dans l'ivresse du départ imminent pour l'Angleterre :

Je relis les Caves, c'est toujours plus épatant, plus épatant. Tu es le plus chic des oncles de Lafcadio, le plus réussi, l'unique. Mais quand je pense que tu m'as une fois écrit "Cadio"⁴⁴, je m'évanouis de honte en pensant combien peu j'en suis digne. Mais j'ai été sacrément content et fondant en lisant cela. Je voudrais n'avoir

plus de ratures à faire dans ma vie — et je suis empoisonné par l'idée qu'il y en a déjà.

Mon [oncle ?], quel chic bouquin, ça ! Il m'enchanté, me porte près de toi, etc...⁴⁵

Trois jours après cette missive exaltée, parvient de Gide, énérvé par l'impatience, les difficultés administratives à propos des passeports, l'obstacle de l'offensive allemande, une réponse à l'unisson :

Je suis prêt. Je suis si tendu que je ne peux plus même être joyeux. Je vis plus intensément, grâce à toi, que je n'ai jamais vécu jusqu'alors. Mon Cadio que j'attendais depuis toujours.

Je t'aime bien d'aimer mes Caves, et de les aimer mieux en les relisant et en les comprenant davantage. Je veux t'apprendre encore bien des choses, et ceci en particulier (mais tu le sais déjà, n'est-ce pas ?) que le meilleur n'est point dans le laisser-aller, et qu'il faut exiger beaucoup de soi-même. Ah ! je me sens assez divers pour être tous tes oncles à la fois⁴⁶.

Ce n'est plus, alors, selon l'ordre attendu, le réel qui génère la fiction, mais bien l'inverse. Le vécu court après la fiction, et du coup la relance — et aussi la menace par son excès. En cette phase d'attente et de cristallisation qui précède l'écriture, Lafcadio ressuscite parce qu'il prend les traits de Marc. Mais il vient trop tôt, doit être placé en attente : depuis la mi-février, l'auteur est mobilisé par la rédaction de *La Symphonie pastorale* ; et là déjà, comme l'a montré Claude Martin⁴⁷, plusieurs aspects de la situation fictive sont en rapport avec la famille Allégret. Mais c'est surtout pour des questions éthiques que, progressivement, Lafcadio dut être perçu comme inadéquat. Car dès ce printemps 1918, Gide peut mesurer *de visu* et la fascination exercée par le personnage littéraire, et ses effets pernicieux sur une conscience en pleine implosion critique. Jouerait-il donc les apprentis sorciers ?

L'absence d'Élie, tant qu'elle durait, permettait d'é luder le dilemme : quoi qu'il pensât sur le fond, Gide était obligé de seconder, de ménager Suzanne, en invitant ses fils à la modération. La scène à faire ne pouvait avoir lieu qu'en présence du "gouverneur". Quand Élie revint, en mai 1919, la coalition de ses fils, décidés à revendiquer clairement leur autonomie morale, n'attendait que l'occasion pour éclater. Gide fit ce qu'il put pour avertir Élie, en même temps qu'il

poussait ses fils à se découvrir. Dès avant le 5 juin, les confidences à la Petite Dame font état de “*plusieurs conversations sérieuses*” avec Élie, qui semblait “*tout prêt à en faire son profit*”⁴⁸. Enfin, bien que Gide eût incité Marc à prendre les devants⁴⁹, c’est par le fils aîné, par Jean-Paul, que le coup fut porté, dans une lettre de 13 pages adressée à son père dans les derniers jours de juillet 1919⁵⁰.

Il faut donc avoir en tête cette phase de tension explosive pour comprendre la remise en selle de Lafcadio, notée dans la page initiale du *Journal des Faux-Monnayeurs* — en somme, le véritable départ de l’écriture du roman. Car le synchronisme des faits est patent : Élie rentre en mai ; la grande explication familiale se produit fin juillet ; le *Journal des Faux-Monnayeurs* débute le 17 juin, dans un court intervalle à Cuverville entre deux séjours parisiens. Ce Lafcadio “perversisseur”⁵¹ n’était-il pas le héros de la situation, au moment qu’il fallait porter le fer contre le rigorisme familial ? N’était-il pas le talisman rêvé pour doper les énergies dans cet assaut contre le Père ? Pourtant ce qui nous frappe, c’est que cette tentation, si elle a traversé l’esprit de Gide, comme il est probable, fut exorcisée par la fiction même. Les propos notés en date du 25 juillet, par lesquels a commencé notre examen, constituent une espèce de carrefour entre le réel et l’imaginaire. C’est ici que se situe la dérivation du vécu vers la fiction : le pasteur et son fils sont bien là, mais dépouillés de leur identité véritable, ils n’ont pas encore acquis leur nom fictif. Quant aux propos prêtés au pasteur, rien n’atteste, à ce jour, dans les documents retrouvés, leur authenticité. Sont-ce les propres paroles d’Élie ? Impossible de l’affirmer. Le jour où il les note, Gide voyage⁵² ; en même temps que les Allégret entament leur migration estivale vers la Sapinière, lui quitte Paris pour Dudelange, où l’attendent les Mayrisch. Il est encore tout chaud de la crise qui couve au 74 avenue Mozart. Depuis deux mois, on le sait par les *Cahiers de la Petite Dame*, il s’efforce d’éclairer Élie, et se déclare “*très absorbé par la préoccupation de se maintenir dans la famille A[llégret] et d’enlever Marc à son milieu, durant les vacances*”⁵³ — opération moins aisée que les deux années précédentes, vu la présence d’Élie, et l’épuisement de Suzanne qu’il convient d’entourer à la Sapinière. À la veille d’une séparation, Gide est-il allé plus loin sur la voie de la vérité ? A-t-il parlé à Élie de Jean-Paul, car c’est à lui que le fils du pasteur fait songer : il a

26 ans en 1919 ; il a fait Verdun, en est revenu gazé, et fragilisé. Faut-il penser que Gide, en parlant sexualité, a préparé l'aveu décisif que le fils aîné s'apprêtait à faire en adressant, de la Sapinière, à son père demeuré à Paris sa lettre des derniers jours de juillet par laquelle il annonçait avoir perdu la foi ? L'«*honnête homme*» qui juge les paroles du père dénaturé n'a pas non plus de visage. Il ne peut être identifié à cet autre, ce Z perversisseur, bien qu'il ressemble à Gide, puisque sa jeunesse fut pareillement opprimée par la morale rigoriste, et fort proche aussi du Lafcadio initial, dont il a l'énergie destructrice, puisqu'il "*travaille à débaucher et pervertir les enfants du pasteur*"⁵⁴. Mais, en définitive, il n'est ni l'un ni l'autre, à cheval entre les deux, dans un anonymat mal défini : Z. En outre, les commentaires qui qualifient sa conduite — "*sentiments forcés, contrefaits*" — dénoncent l'outrance, et l'intention de caricature — peut-être déjà opératoire dans les propos initiaux du "pasteur". C'est donc le travail de distanciation romanesque à partir du vécu qui est donné à voir : l'imaginaire a simplifié et grossi les traits. Sur un autre point aussi, cette scène déjà passée du côté de la fiction, alors que ses adhérences au vécu sont indubitables, nous paraît traduire ou annoncer le vacillement ultérieur de Lafcadio, dont la conception ne cadrerait plus avec le projet pédagogique. Ce personnage pivot, indispensable pendant presque deux ans encore, mais d'un point de vue de plus en plus technique, se voit comme retouché, pour le nouvel univers qui s'élabore, dans son aspect éthique le plus dangereux : ce qui était donné à l'autre était ôté à l'un — sa perversité, marginalisée, versée sur ce Z, sur cette biffure d'identité, ce pas encore Passavant.

*

Doutera-t-on que les relations de Gide avec la famille Allégret constituent un substrat capital du roman ? Ce vécu foisonnant a lentement revêtu, tapissé le dispositif intellectuel, esthétique, constitué en parallèle depuis le projet de préface à *Isabelle*, jusqu'à l'impulsion dramatique du début d'écriture ; et l'ayant pénétré, il l'a modifié — par le glissement de Lafcadio à Bernard. Le lieu parisien, l'avenue Mozart, où Gide prend pension ; l'atmosphère irrespirable de protestantisme, qui ravive l'esprit d'émancipation gidien ; l'aveuglement pitoyable et désastreux des parents, contreblancée par la clairvoyance de l'oncle ; une jeunesse turbulente, en pleine formation morale et sentimentale, à

travers des études que la guerre a rendu cahotiques ; en dépit des principes, et par la force des choses, une pratique pour ainsi dire courante de la fausseté ; tout ce vécu, auquel Gide fut lié de si près au point de s'y intégrer quasiment, faisait de cette famille Allégret un observatoire, voire un laboratoire, privilégié sur l'adolescence. Pendant deux ans, de 1917 à 1919, c'est-à-dire du début de sa passion au retour d'Élie, pendant cette phase la plus active de sa relation à Marc, l'écrivain faisait ainsi provision de personnages et d'épisodes. Dans la distribution d'ensemble, la famille du pasteur est un des premiers axes autour duquel s'effectue la cristallisation romanesque, un des premiers à être noté dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Mais ce tourbillon, pour devenir matériau d'art, devait préalablement reposer. À bien des égards, le retour d'Élie constitue une coupure du vécu. Une phase — doit-on dire de facilité ? de spontanéité ? — se termine ; une phase critique doit s'ouvrir. L'écriture même du roman ne commence véritablement qu'avec la crise qui divise les parents et les enfants Allégret, au printemps 1919 — une situation éminemment symbolique pour Gide, car c'étaient les deux moitiés de sa vie, l'ancienne et la nouvelle, qui là s'affrontaient, par personnes interposées. Le désir d'écrire, si l'on cherche sa source intime — sur un plan externe, la reprise de *La NRF*, effective en juin 1919, et avec elle, le redémarrage généralisé de l'ambition littéraire et des grands projets, constituent, cela est sûr, un autre facteur d'entraînement — sortait de cette crise familiale, qui ravivait une fissure intérieure, et enclenchait un projet pédagogique, par quoi *Les Faux-Monnayeurs*, comme on l'a suggéré⁵⁵, sont une manière de *Télémaque*. Examiner par quels mouvements de leurre, de convergence (Sara, pour devenir Sarah, ramenée de Genève à Paris, et intégrée à la structure familiale majeure) et d'éclatement (duplication des structures familiales, et répartition brouillée des caractères) l'élaboration s'est poursuivie après l'élan initial, dépasserait les limites de ce premier tour des clefs, des premières clés — qui n'ouvrent plus tout à fait, dès lors que la serrure à dessein fut faussée.

NOTES

1. *Et nunc manet in te*, *Journal 1939-1949*, Bibliothèque de la Pléiade, p.1157.
2. On remarquera qu'il ne l'est pas davantage dans *Si le grain ne meurt*, mais il s'agit là sans doute d'une omission de convenance autant que de tactique, explicable par la date de rédaction des mémoires, au plus fort de la liaison de Gide avec son fils Marc. Or évoquer la figure pieuse d'Élie, dans un livre qui narrait la libération d'un état mystique et dévot, c'eût été se placer vis-à-vis de l'homme qui avait eu mission de le perpétuer en situation d'affrontement ouvert. Tandis qu'à travers le voile d'une fiction, l'opération se présenterait plus facilement.
3. *Le pasteur en apprenant que son fils, à 26 ans, n'est plus le chaste adolescent qu'il croyait, s'écrie* : « Plût au ciel qu'il fût mort à la guerre ! Plût à Dieu qu'il ne fût jamais né ! » (Gallimard, 1980, p. 19-20).
4. « *Drame chez les A[llégret] ; orage qui n'attendait que le retour d'E[lie] pour éclater — ou plutôt, car ceci n'est pas juste : il a fallu que je lui ouvrisse les yeux ; son aveuglement était tel...* » Pléiade, t.I, p.680.
5. « *La préoccupation de la famille A[llégret] ne le quitte pas : savoir ce qui s'y passe, si Marc viendra, etc. Il reçoit une lettre de Jean-Paul A[llégret], qui raconte quelle lettre pathétique il vient d'écrire à son père, lui révélant d'un coup l'abîme qui s'est lentement creusé entre eux. Il en reçoit une autre du pasteur A[llégret], d'une infinie détresse. La situation se creuse ; pour Gide, elle touche aux problèmes les plus graves. [...]* » Gallimard, t.I, p.30, « *Dudelange, du 4 août au 17 septembre [1919]* ».
6. D'autant que la critique situe l'épisode dans un chapitre commençant sur l'arrivée de Gide à la pension Keller en janvier 1886 (*La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, t.I, p.346).
7. *Ibidem*, p.348-9.
8. Lettre inédite, archives Marc Allégret. Cette année 1885-86 paraît d'autant plus vraisemblable qu'Élie avait alors tout juste vingt ans, soit 4 ans de plus que le jeune Gide.
9. *Ainsi soit-il*, in *Journal*, Pléiade t.II, p.1190-1.
10. Inédite, archives Marc Allégret.
11. Cet usage remonte à la naissance du premier enfant Allégret ; il est donc bien antérieur à la liaison de Gide avec Marc, et ne peut être interprété comme un camouflage de circonstance, même s'il offrit par la suite quelques facilités. Au demeurant, ce genre de pratique devait être répandu, dans une époque où le sentiment de la famille était dominant, volontiers annexioniste, et extensif. C'est ainsi qu'une situation semblable se rencontre chez les enfants Stravinski, pour lesquels Diaghilev ne fut jamais que « *Oncle Serge* » (v. Théodore Stravinski, *Catherine and Igor Stravinski, a family album*, London : Boosey and Hawkes, 1973).
12. Lettre inédite de Madeleine Gide à Élie Allégret, Auteuil, s.d. [fin 1913 ou début 1914], archives Marc Allégret.
13. « *Une fois par an, j'avais coutume d'y emmener [au Cirque Médrano] Mme Allégret avec ses six enfants. Nous nous installions au premier rang des fauteuils, tout contre la piste. J'étais le dernier de la file.* » (*Ainsi soit-il*, in *Journal*, Pléiade, t.II, p.1185).
14. Mardi de Pâques 1906 (*Journal*, t.I, p.208).
15. Témoin ce remerciement adressé à Gide le 12 avril 1919, du pont de l'Europe qui ramène le pasteur en France : « *Combien il m'a été doux de te sentir là [à Paris, auprès de mes fils] ! Il me semblait que tu venais m'enlever le fardeau d'un souci qui eût été trop lourd, pour que je puisse me donner tout entier à la tâche. Merci. C'est tout ce que je puis dire. ! Maintenant je compte encore sur toi pour m'aider à bien comprendre l'évolution qui s'est faite chez ces garçons. ! Dieu veuille nous aider à voir bien clair et à les orienter comme il faudra !* »
16. Agenda de Marc.
17. Voir lettre de Gide à J. Schlumberger du 7 avril, inédite, Bibliothèque Littéraire J. Doucet.
18. T.I, p.623.
19. Arrivée indiquée dans le *Journal* (t.I, p. 626) ; départ consigné dans l'agenda de Marc, en face du mardi 10 juillet : « *Dormi chez Oncle André. Accompagné à la gare* ».
20. T.I, p. 626.
21. Détails empruntés à l'agenda de Marc, d'une rédaction télégraphique, mais fourmillant de faits précis.
22. Fondée sur la théorie de l'homme-femme — « [...] certains cas d'homosexualité, ceux dont précisément je ne m'occupe pas dans ce livre — les cas d'inversion, d'efféminement, de sodomie » (*Corydon*, préface de 1922, éd. 1981, p.8).

23. Inédite, archives Marc Allégret, comme toutes les lettres des deux correspondants ultérieurement citées.
24. Inédite, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. La *Correspondance A. Gide-J. Schlumberger*, préparée par Pascal Mercier, est à paraître prochainement chez Gallimard.
25. *Les Cahiers de la Petite Dame*, Gallimard, t.I, p.8-9.
26. Voir *infra*, lettre de Sara à Gide du 23 janvier 1918, n.1.
27. Lettre reproduite *infra*, dans notre "Dossier".
28. Suzanne Allégret à Gide, [20-22 février 1918].
29. André Gide à Marc Allégret, 26 février 1918.
30. Marc Allégret à André Gide, 2 mai 1918.
31. Voir *infra*, la citation de sa lettre du 10 janvier 1918, produite en note 1 de la lettre d'André Allégret à Gide du 19 janvier 1918.
32. Voir *infra*, p.459.
33. Lettre inédite du 2 août 1918, Bibliothèque Littéraire J. Doucet. Sur la publication de cette correspondance, v. *supra*, note 24.
34. Lettre de Marc à André Allégret, 5 janvier 1920, inédite, archives Marc Allégret.
35. Voir *infra*, dans le "Dossier Sara Beitenstein".
36. L'inventaire que nous avons pu en dresser sera fondu dans la réédition de la *Correspondance Générale*, préparée par Claude Martin, au Centre d'Études Gidiennes. Statistiquement, outre la correspondance avec Marc, il s'établit comme suit : avec Élie, 75 lettres (dont 60 de Gide), expédiées entre octobre 1886 et janvier 1940 ; avec Suzanne : 113 (dont 35 de Gide) entre juillet 1917 et décembre 1930 ; avec Jean-Paul Allégret, 54 lettres (dont 15 de Gide) entre août 1915 et novembre 1924 ; avec Éric : 15 lettres, toutes de lui, entre juin 1917 et juin 1918 ; avec André : 42 lettres (dont une seule de Gide), entre septembre 1917 et janvier 1929.
37. Dont plus des 2/3 (304) avant le départ au Congo, c'est-à-dire avant 1925. À partir de 1927, la correspondance n'est plus croisée. Seules sont conservées les lettres de Gide.
38. Sur ce séjour en Angleterre, voir David Steel, "Escape and Aftermath : Gide in Cambridge, 1918", *Yearbook of English Studies*, vol.XV, 1985, p.125-159, et plus largement : "Les Strachey, Bloomsbury, Gide et le groupe de *La Nouvelle Revue Française*", *BAAO*, n°84, oct. 1989, p.401-429.
39. Une lettre à J. Schlumberger, du 6 juin 1918 (inédite, Bibliothèque Littéraire J. Doucet) en apporte la preuve : "Il n'a jamais été question que Marc A[llégret] passe son bachot cet été. Tu oublies qu'il n'est qu'en seconde."
40. Voir la description détaillée que nous en avons faite dans notre introduction aux *Carnets du Congo* de Marc Allégret (Presses du C.N.R.S., 1987, p.16-19).
41. Lettre du 25-[26] avril 1918.
42. Marty (Éric), *André Gide. Qui êtes-vous ? Avec les Entretiens André Gide-Jean Amrouche*. Lyon : La Manufacture, 1987, p.259.
43. Lettre des 25 et 26 avril 1918.
44. "Mon Cadio bien aimé" (lettre d'André Gide à Marc Allégret du 15 mai 1918).
45. Lettre du [29 mai 1918].
46. André Gide à Marc Allégret, 1er juin 1918.
47. *La Symphonie pastorale*. Édition établie et présentée par Claude Martin. Paris, Minard, 1970, notamment p.LXXIX sqq.
48. *Les Cahiers de la Petite Dame*, t.I, p.26. Du reste, Élie avait demandé à Gide de l'éclaircir sur la situation (voir *supra* note 15).
49. *Ibidem*.
50. La lettre n'est pas conservée dans les archives Marc Allégret, mais Jean-Paul en reprend l'argumentation dans sa lettre à Gide du 2 août 1919 (12 feuillets), qui, elle, y figure.
51. *Journal des Faux-Monnayeurs*, p.11, 17 juin 1919.
52. Il a quitté Paris par le train de nuit, selon sa lettre à Marc du lendemain (samedi [26 juillet 1919]).
53. *Cahiers de la Petite Dame*, t.I, p.28.
54. *Journal des Faux-Monnayeurs*, p.20.
55. Voir, dans ce numéro, l'article de D. Steel., p.488-9, ainsi que la note d'A. Goulet pour la p.60 de l'éd. Folio.

LE DOSSIER SARA BREITENSTEIN : Un modèle pour Sarah Vedel.

Les lettres de Sara Breitenstein, d'André et Marc Allégret figurent dans les archives Marc Allégret ; nous avons retrouvé celles d'André Gide, dans les archives familiales, conservées par Madame de Bary, fille de Sara Breitenstein. La reconnaissance de l'éditeur s'adresse donc, en premier lieu, à Madame Rosch-Allégret, à Madame de Bary, ainsi qu'à Madame Catherine Gide-Desvignes. Il lui agréable d'étendre ces remerciements à Madame Bellego, bibliothécaire à Genève, dont la diligence a permis que l'information relative à la famille Breitenstein lui parvienne dans les meilleurs délais.

1. ANDRÉ GIDE À SARA BREITENSTEIN¹

Saas-Fée² 19 août [19]17³

Votre lettre⁴ m'a fait le plus grand plaisir, Mademoiselle, et tout mon cœur vous sait gré de me parler tout aussitôt avec tant de franchise et de cordialité. J'ai plaisir à donner mes amis à ceux que vous appelez vos cousins⁵, mais c'est à condition qu'ils me prêtent un peu les leur[sic] ; et rien ne m'apprend mieux à les connaître, ou ne me les fait mieux aimer lorsque ceux auxquels je vois qu'ils s'attachent sont des amis pareils à vous. Mon sentiment est aussi simple, je vous assure, que ma phrase est compliquée ; lisez-y, je vous prie, l'expression très émue du souvenir que je garde de votre accueil et veuillez le redire à votre mère. Oui certes j'accepte son aimable proposition (irrésistible !) et me propose d'en abuser à notre retour à Genève, c'est-à-dire bientôt⁶. Je voudrais causer davantage avec votre frère⁷ ; je crois que, s'il consent à être moins timide, nous aurons des choses à nous dire. Ah ! combien j'ai déploré qu'il ne fût pas avec nous aux Diablerets, où Stravinsky⁸ s'est montré le plus joyeux et le plus agréable des compagnons ; je souhaitais votre frère particulièrement le jour où il nous a joué et mimé son "Renard"⁹, dont il venait de recevoir les épreuves, qui est la chose la plus affolante que je sache ; une bouffonnerie dont l'intensité, par instants atteint au tragique.

Vous êtes exquise de souhaiter de connaître mes livres ; mais si vous saviez combien cela me met à mon aise de sentir que vous n'en connaissez rien ! Continuons quelque temps ainsi. Présentez mes hommages à votre mère, je vous prie, mon cordial souvenir à votre frère — et veuillez croire à ma très attentive sympathie.

André Gide

Excusez ce papier — j'écris sur mes genoux.

1. Sara Breitenstein (Strasbourg, 5 octobre 1899-Montpellier, 18 octobre 1980) était le deuxième enfant du pasteur Jules Breitenstein, professeur de théologie à l'Université de Genève depuis 1912.
2. Enveloppe à en-tête des Hôtels Lagger, Saas-Fée, Valais. Adresse : Mademoiselle S. Breitenstein / Villa Rosemont / Route de Troinex / Carouge. C.P. : Saas-Fée / 20/VIII.17. Suscription : Carouge / 21.VIII.17. VII.
3. Dans le périple suisse que Gide effectue cet été-là en compagnie d'André et Marc Allégret, les trois hommes, après un séjour chez les Breitenstein, se sont rendus aux Diablerets, où ils ont séjourné du dimanche 12 au samedi 18 août, pour y rencontrer Stravinsky. De là, ils ont gagné Saas-Fée, où ils resteront à excursionner sur le glacier jusqu'au lundi 27 août.
4. Lettre non retrouvée.
5. Aucun lien de parenté entre les familles Allégret et Breitenstein, mais bien des points communs : père pasteur dans les deux cas, et adolescents du même âge.
6. Au retour de Saas-Fée, Gide et ses amis profiteront en effet de nouveau de l'hospitalité offerte en séjournant chez les Breitenstein les 28 et 29 août, avant de regagner la Sapinière, en Haute-Mame, propriété de vacances de la famille Allégret.
7. Henri Breitenstein (Strasbourg 15 juin 1898-Genève 11 mars 1970), frère de Sara, préparait alors une licence de lettres et fréquentait le Conservatoire de Genève, entamant une carrière de compositeur, avant de collaborer, dans les années suivantes, à l'entreprise théâtrale de Georges Pitoëff, pour lequel il écrivit plusieurs musiques de scène : *Mesure pour mesure* (octobre 1920), *Hamlet* (décembre 20), et *Macbeth* (octobre 1921). En 1922, il accompagna à Paris le Théâtre Pitoëff, dont il fut le second administrateur. D'abord directeur de la musique des trois salles du Théâtre des Champs Élysées, il redevint en janvier 1925, lorsque fut constituée la deuxième compagnie Pitoëff, son administrateur. De son activité auprès de Pitoëff subsiste un témoignage dans : "La musique au Théâtre Pitoëff", *Vers l'unité*, [Genève], n°5, janvier 1922, p.93-94. Rentré à Genève en 1928, il fit carrière à l'Automobile Club Suisse, avant de passer, en 1939, au service des publications du Touring Club Suisse. Parallèlement, il fonda et dirigea de longues années l'Orchestre symphonique de Carouge.
8. Gide et Marc écrivent : Stravinski. Tout en promenant ses jeunes amis, Gide était venu aux Diablerets (Sud-Est du canton de Vaud), pour y rencontrer Igor Stravinsky, le musicien des Ballets Russes, établi depuis la guerre en Suisse, et qui s'était installé aux Diablerets pour les vacances. Entre ses randonnées pédestres, Gide a rencontré plusieurs fois Stravinsky, les 12, 13, 15, 17 août (selon l'agenda de Marc). Sous des dehors enjoués, le voyage aux Diablerets visait à relancer le projet d'Ida Rubinstein et de son décorateur Bakst pour une production musicale d'*Antoine et Cléopâtre*, dont Gide devait assurer la traduction française. Cependant l'accord ne se fit pas. Lorsque *Antoine et Cléopâtre* fut créé à l'Opéra de Paris, en juin 1920, la musique en avait été composée par Florent Schmitt. Sur cet épisode, voir J. Claude, "Quand Gide consent à trahir Shakespeare", *BAAG*, juillet 1982, p. 330; P. Pollard, "A propos d'*Antoine et Cléopâtre* : le témoignage de Léon Bakst", *BAAG*, avril 1985, p. 298-300, et "Sit Tityrus Orpheus : Gide et la musique", *BAAG*, janvier 1990, notamment p.46-55.
9. Commandé par la Princesse de Polignac, à laquelle il est dédié, *Renard* fut achevé en août 1916. Pour trouver les fonds nécessaires à l'impression, Stravinski venait de vendre le manuscrit de la partition de piano à la Princesse Murat. L'ouvrage, d'une durée de vingt minutes, pour 16 instruments et 4 voix, se présentait comme une cantate de chambre accompagnant une action scénique et mimée, à faire jouer par des danseurs de ballets ou des marionnettes. Le livret en avait été tiré par Stravinski lui-même de contes populaires russes mis en vers par Afanasiev. Ramuz en assura la traduction française. Aux côtés du renard, il met en scène, un coq, un chat et un bouc. La première représentation, par les Ballets Russes, n'eut lieu que le 18 mai 1922, à l'Opéra de Paris.

2. ANDRÉ GIDE À SARA BREITENSTEIN

Cuverville-en-Caux
9 janvier 1918

Ma chère petite Sara

Votre exquise lettre² m'a fait d'autant plus de plaisir que je m'inquiétais un peu de votre silence et craignais d'avoir fait ou écrit je ne sais quoi qui eût pu vous mécontenter.

Le nom que vous choisirez pour m'appeler sera le meilleur, qui vous permettra de m'appeler le plus souvent. Vous avouerai-je que j'aime mieux vous entendre m'appeler oncle, que de vous entendre appeler mon neveu votre fiancé — parce que, si c'est par jeu, c'est un mot bien grave ; et qu'il me paraît que pour le dire autrement que par jeu, il implique un engagement que vous êtes — et que surtout lui est trop jeune pour prendre déjà³. Mais ne voyez dans ces paroles aucun reproche et seulement beaucoup d'affection.

Si vous saviez combien vivante en moi est votre image et le souvenir que j'ai gardé de Rosemont⁴ ! Merci mille fois pour la belle page que vous avez bien voulu me copier⁵. Vous êtes un amour ! Et je vous embrasse avec reconnaissance.

Mes hommages à vos parents. Mes souvenirs bien cordiaux à votre frère. Et pour vous les meilleurs parfums de mon cœur.

André Gide

1. C.P. : Paris XVI/ Place Chopin/ 16*. 15.I.1918. Suscription : Genève/ 3-4.20.I.1918, et Carouge/ 21.I.18.VI. En outre, un tampon : "Ouvert par l'Autorité militaire/ 401".

2. Lettre non retrouvée. Il est vraisemblable que cette reprise de correspondance fut motivée, de la part de Sara, par la présentation de ses vœux en début d'année.

3. André Allégret, né à Versailles le 8 mars 1899, et Sara Breitenstein, née à Strasbourg le 5 octobre 1899, étaient en fait du même âge. Mais André allait faire son service militaire, et n'avait aucun métier en main.

4. La villa Rosemont, demeure des Breitenstein, se trouvait à Carouge, à quelques kilomètres au sud de Genève, route de Troinex. Gide y avait effectué deux brefs séjours l'été précédent en compagnie d'André et Marc Allégret, au début (10 août) et à la fin (27-30 août) de leur périple suisse.

5. La nature de cette page ne peut qu'être supputée — peut-être une page de musique, car celle-ci occupait une grande place dans la vie des jeunes Breitenstein ; tous deux fréquentèrent le Conservatoire de Genève.

3. ANDRÉ ALLÉGRET À ANDRÉ GIDE

74, avenue Mozart, [Paris] 16^e
Ce 19 janvier 1918.

Mon cher Oncle

Te dirais-je [sic] que j'ai eu quelque peine à envoyer ta lettre à Sara¹ ? Oui. Mais pas à cause de la phrase : "J'aime mieux que vous m'appeliez, moi, oncle, que mon neveu, votre fiancé" (quelque chose de comme ça), mais à cause de cette parenthèse, "...un engagement que vous (et surtout lui) êtes trop jeunes pour prendre"² ; pourquoi surtout ce lui souligné ? Ça m'a chipoté. Je vois d'ici le sourire qui te vient en lisant ces lignes et tu te dis : "Quel gosse !" , n'est-ce pas ? Mais c'est vrai, ce lui souligné... Enfin à part cela, c'est très bien que tu aies écrit comme tu l'as fait, et très sincèrement je te le dis, je suis, somme toute, très content. C'est mieux que toi tu l'aies fait, que moi, à qui c'était bien difficile. Ça la fera réfléchir, j'en suis certain ; si ça pouvait la faire méditer autant que moi !... Mais il faut que je te dise [sic], je ne te cache rien, que malgré tout, et tu sais combien j'ai pris la chose au sérieux et combien les raisons de parents [ajout marginal : d'elle]³ et de notre jeunesse, je les ai toutes longuement considérées, malgré tout donc, tu sais, je l'aime encore, et là vraiment ; je t'assure que j'ai besoin qu'elle m'écrive. C'est très vrai et sincère. Je tâche de refréner un peu et de "mettre au point" dans mes lettres. Mais je te certifie que cela dure et de son côté beaucoup aussi. Que je serai curieux de savoir ce qu'elle te répondra. Tu m'en écriras, dis ? Et dans la lettre qu'elle t'envoyait et qu'on t'a renvoyée⁴, parlait-elle de moi ? — Et cher oncle André, je te remercie pour la si délicate intention de m'envoyer la lettre⁵ afin que je la lusse, ça m'a beaucoup touché. La lettre était très jolie, brève mais qui en dit long. Je crois qu'elle va "toucher". Tu me

diras quand elle t'aura répondu. Merci beaucoup encore, tu es si gentil de t'occuper ainsi de moi... je sens tant d'affection et d'amour dans tout ce que tu fais pour moi que tu sais que lorsque tu me mets en face de réalités vraies, dépouillées de toute l'auréole d'idéal dont je les entoure, quelque dure [sic] que cela soit à encaisser, je ne t'en veux pas, mais pas du tout, je te l'ai souvent dit; j'en suis très touché, reconnaissant, confus de mes erreurs. Tu sais que je parle avec toi, comme avec nul autre et je sens que cela a créé un lien très fort, où je me sens plein de confiance et en sécurité.

Je t'ai parlé très ouvertement, cher oncle, et cela te prouve que je pense très, très souvent à toi et que je t'aime encore plus.

Mon engagement se précipite⁶, toutes les demandes sont bouclées le 30 janvier ! Je passe la visite la semaine prochaine, dans 15 jours je serai parti !... Je me sens très confiant et sûr, très content aussi.

Je n'ose te dire : à bientôt... ! Au revoir, cher oncle de mon cœur, je t'embrasse bien fort et je t'aime beaucoup.

Reçois la plus grande affection de ton jeune et rebiffeur neveu !

André

Merci encore pour le chianti. Qu'il était bon ! C'était émouvant véritablement. Ah ! si tu nous avais vus... Quel dommage que tu n'y ai [sic] pas été. Jean-Paul part jeudi soir ou vendredi matin (18 ou 17 courant)⁷.

As-tu écrit à Stravinsky⁸ ?

1. Lettre précédente. Dans sa lettre à Marc Allégret du lendemain, 10 janvier [19]18, Gide donne la clef de celle-ci : "Une charmante lettre de Sara m'a invité à lui écrire un peu moins discrètement que je n'aurais osé faire sinon. Mais abordant rapidement le scabreux sujet que tu sais [les "fiançailles" de Sara et André], j'ai cru préférable de soumettre à André ma lettre, ne voulant rien faire ici qu'il ne sache — et n'approuve. Si ma lettre à Sara lui plaît, c'est lui qui la fera partir." La présente lettre produit donc la réaction d'André Allégret. Acceptée et expédiée, la lettre en question motive la réponse de Sara qu'on lira plus loin.

2. Voir lettre précédente.

3. Familles de pasteurs, des deux côtés...

4. C'est-à-dire : "adressée à Paris" — sans doute au domicile des Allégret, où Gide, à cette époque de restrictions charbonnières, avait coutume de prendre pension chaque fois qu'il descendait à Paris — "et réexpédiée par nous à Cuverville". Lettre non retrouvée.

5. La lettre de Gide à Sara.

6. Agé de 18 ans, devant l'appel, André Allégret avait en effet demandé, au désespoir de sa mère, dont déjà les deux aînés étaient au front, à s'engager dans l'espoir d'être autorisé à choisir son arme. Il devait revêtir l'habit d'artilleur à la fin de ce mois de janvier 1918.
7. Jean-Paul Allégret, frère aîné d'André, allait être appelé auprès de Jean Schlumberger, qui occupait un poste important de traducteur en langue allemande, au Bureau de renseignements de la Haute-Alsace, dirigé par le docteur Pierre Bucher. Ce bureau était établi à Réchésy, dans le Territoire de Belfort. Son départ de Paris pour Réchésy, retardé, n'eut lieu que le lundi 21 janvier. Gide l'accompagnait à la gare. Le frère aîné de Marc devait rester dans ce service jusqu'en janvier 1919.
8. Voir lettre 1, n.7.

4. SARA BREITENSTEIN À ANDRÉ GIDE

ce mercredi 23 janvier [1918].

Bien cher vous

Merci beaucoup de votre bonne lettre. Comme vous êtes gentil de m'écrire avec tant d'affection.

Aussi vais-je être très franche avec vous ; j'ai très besoin de vos conseils. Vous me pardonnerez si je vais vous ennuyer avec des tas de petits détails. Mais j'ai tant besoin de vous parce qu'il n'y a jamais moyen de parler sérieusement avec André, il prend tout à la passion.

Nous nous réjouissions beaucoup de nous revoir, cet été¹. Mais le jour de son arrivée, je fus si certaine qu'il serait déçu de moi, qu'il ne me retrouverait plus comme j'avais été l'année précédente que notre revoir fut pénible. Je ne m'étais pas trompée et André me témoignait une froideur très polie, très galante. Du reste, je n'avais guère le temps d'être avec lui seul car Marc ne me quittait pas une seconde. Puis ils partirent pour Bâle et je crois qu'ils ne s'y amusèrent pas follement et ils revinrent avec plaisir à la maison. Puis il y eut Chanivaz² et pendant les 3 jours qu'ils passèrent à la maison entre ces deux séjours nous devînmes subitement très amis. Nous fîmes une après-midi une promenade en canot, et sans que rien d'extraordinaire ne se fût passé nous en revînmes amis. Le lendemain nous allâmes, Henri, Marc, André et moi à un cinéma. André s'assit à côté de moi et prit dans ses mains une de mes mains. J'en fus malheureuse — mais je ne retirerai pas ma

main, parce que Marc ne quitta pas des yeux nos mains unies : il me semblait presque que nous faisons quelque chose de mal. Le lendemain, il vint tôt frapper à ma porte, me priant de me dépêcher et de descendre car il avait à me parler. En bas je le trouvai, mais Marc arriva en même temps que moi. Puis ils partirent. De Chanivaz il m'écrivit des lettres plus chaudes. Puis ils revinrent deux jours et repartirent avec vous³. André me laissa un mot d'adieu très triste et tendre et une de ses bagues pour moi. Il me chargeait aussi de faire graver mes initiales sur son autre et de la lui envoyer très vite avec une mèche de mes cheveux. Il m'en remercia par une lettre passionnée.

Enfin, avant de rentrer en France avec vous (pardon du changement d'encre), nous vous avons eus tous trois⁴. André me remit une photo de lui avec une gentille dédicace contenant entre autres tendresses ces mots : "à ma fiancée". Vous parîtes, et il m'écrivait toujours comme à sa fiancée : je ne pouvais lui répondre de tout mon cœur parce qu'il ne me parlait jamais d'une vie possible à nous deux, et qu'il me semblait qu'il m'appelait "fiancée" tout aussi bien que "cousine" ou "future marraine"⁵.

Et tout en l'aimant infiniment, je trouvais nos relations "trop" ou "trop peu".

Tout à coup il me parla de sa carrière soit diplomatique, soit d'agriculteur en grand⁶. Me faisant des projets merveilleux pour nous deux. Cette fois, c'était plus sérieux, et nous nous "refiançâmes".

Ce n'était plus un jeu, cher grand ami.

Nous sommes jeunes, dites-vous. C'est vrai mais nous sommes encore séparés pour si longtemps que jusqu'à [ce que] nous nous retrouvions, nous serons presque vieux. Une chose qui m'inquiète beaucoup plus, je dois vous l'avouer, c'est que je suis, ou je serai si peu celle qu'il lui faut, et il ne veut pas le croire. Vous ne pouvez vous imaginer combien il me fait parfois souffrir, surtout quand il me voit mieux que je suis.

Ne croyez-vous pas, cher oncle, que je pourrais lui écrire; que tant qu'il sera "poilu" et que je serai sa marraine, il ne soit plus question de fiançailles entre nous, vu que nous sommes trop jeunes pour pouvoir y penser sérieusement. Cela sera aussi un temps d'épreuve très bon.

J'aimerais mieux qu'il ne s'engageât pas trop maintenant ; j'ai si peur qu'il ne soit déçu.

Conseillez-moi, je vous prie, cher grand ami. Je l'aime très tendrement mais je vous aime tant aussi que je suis sûre de pouvoir suivre vos conseils, si durs qu'ils me paraissent tout d'abord.

Votre passage à notre propos, dans votre lettre m'a été pénible tout d'abord parce que j'avais déjà pensé ce que vous me disiez et que je ne voulais pas m'en convaincre.

Au revoir, cher oncle ; comme je vais vous ennuyer avec cette immense lettre. Merci encore très tendrement pour votre lettre ; vous ne pouvez vous imaginer ce que j'ai été émue en voyant ce petit peu de vous.

Je vous embrasse

votre petite Sara.

1. Allusion aux séjours successifs des frères Allégret à la villa Rosemont, chez les Breitenstein, l'été précédent. Venant de la Sapinière, Marc et André Allégret ont passé deux jours (les 16 et 17 juillet 1917) avec les Breitenstein à Genève, avant de gagner Bâle, où ils ont séjourné chez leurs grands parents jusqu'au lundi 23 juillet. Ce jour-là, selon l'agenda de Marc, ils reviennent à Carouge, et se fixent chez les Breitenstein du lundi 23 au samedi 28, date de leur départ pour le camp de Chanivaz. Le camp terminé, ils reviendront à Carouge, du 7 au 10 août; puis, en compagnie de Gide, ils iront rendre visite à Stravinsky, établi aux Diablerets.
2. Près du lac Léman, entre Genève et Lausanne, à une vingtaine de km au Sud-Ouest de Lausanne, camp d'étudiants, auquel participèrent André et Marc Allégret, du samedi 28 juillet au mardi 7 août 1917.
3. Départ le 10 août, selon l'agenda de Marc.
4. Du 27 août au soir au 29 au soir, moment où les trois amis entamèrent le voyage de retour vers la Sapinière.
5. André Allégret, on l'a dit, était sur le point de partir à l'armée.
6. À Gide qui l'interrogeait, quelques mois plus tôt, sur ce qu'il souhaitait d'être plus tard, l'adolescent déjà avait répondu : "Ambassadeur" (*Journal*, t.I, p.622, 19 avril 1917). Mais de diplomatie, il ne fut pas question. Après une période de tâtonnements, durant laquelle notamment le jeune homme se donna pour tâche ingrate de remettre en état la propriété familiale de la Sapinière, André Allégret fut engagé comme ingénieur de la Société de Prospection Électrique Schlumberger, et, de 1928 à 1964, travailla en Amérique du Nord.

5. ANDRÉ GIDE À SARA BREITENSTEIN

Cuverville par Criquetot-L'Esneval

20 avril [19]18¹

Chère petite Sara

Vais-je enfin savoir vous écrire ? De jour en semaine j'agite une lettre pour vous dans mon cœur. Et le temps fuit ; et si vous ne m'oubliez pas, du moins pensez-vous que je vous oublie !.. Et pourtant je parle de vous bien souvent ; car les souvenirs tiennent une fameuse place dans mes causeries avec André et Marc. Du moins vous écrivent-ils, eux...

Vous aurez su par Marc notre voyage en Bretagne² ; vous a-t-il dit nos projets de fugue en Angleterre³?.. À peine osé-je en parler : c'est si beau. Tout à la fois, j'y suspens ma vie et j'y crois à peine. Et puis c'est si loin de Genève ! Que devient Rosemont ? Que faites-vous ? Avez-vous découvert de nouveaux motifs de bonheur ; ou vous languissez-vous dans l'attente ? Faudrait pas. Mais apprendre à tirer profit, sinon plaisir, de l'heure la plus morne et la plus dénuée...

Vous m'avez écrit une lettre exquise, que je garde comme un sachet qui parfume mon souvenir. Vous m'y parliez d'André avec beaucoup de sagesse et une perspicacité singulière. Que ne pouvez-vous le revoir à présent. Il a vraiment trouvé son costume. Avant son engagement je le rêvais en Arlequin ; je ne peux plus l'imaginer qu'en artilleur. Cette nouvelle vie lui convient⁴ ; il s'y façonne si joliment qu'il me semble à chaque fois que je le revois, que mon affection pour lui commence ; c'est à dire qu'il entre à chaque fois un peu plus avant dans mon cœur.

Avez-vous été entendre Jacques Rivière⁵ ? Marc vous a parlé, je crois, de ses conférences qui, je le sais, ont eu grand succès à Genève. C'est un de mes meilleurs amis. Il aime passionnément la musique et j'aurais voulu que votre frère entrât en relation avec lui.

Que devient-il, votre frère⁶ ? A-t-il compris que je comptais sur lui ? Ah ! sans la guerre, nous nous serions déjà revus... Mais quand se retrouver ? et où ? Je vous garde, en dépit des temps et de l'éloignement une affection bien fidèle. Présentez à vos parents mes hommages et... écrivez-moi. Je vous embrasse, n'est-ce pas ?

André Gide

1. C.P. : Criquetot L'Esneval, Seine-Inférieure/ 11.25. 22.4.18. Suscription : Carouge/ 1.V.18.VI. En outre, tampons : "Ouvert par l'Autorité militaire/ 403", et "Contrôlé par l'Autorité militaire/ 121"
2. Depuis que Suzanne Allégret s'était réfugiée à Poitiers, pour fuir les bombardements parisiens, Marc flottait entre Paris et Poitiers. Gide, à la fin du mois de mars, et dans les premiers jours d'avril, pour les vacances de Pâques, venait de l'entraîner en Bretagne, à Carantec, chez ses amis Godebski (voir *Journal*, t.I, p.650). Marc pouvait retrouver là des adolescents de son âge : Mimi et Jean.
3. Depuis l'automne dernier, Gide tente d'organiser un séjour, prétendument linguistique, de Marc à Cambridge, qui serait aussi, pour l'écrivain, une occasion de l'accompagner. Les voyageurs quitteront la France le 18 juin 1918; Gide regagnera Paris au tout début d'octobre, mais Marc, frappé par l'influenza, ne sera en état de revenir que dans les derniers jours de l'année 1918. Depuis octobre 1917, la correspondance des deux amis est pleine de ce projet longuement caressé, et dont la réalisation se heurte à bien des difficultés, vu la situation militaire on ne peut plus tendue.
4. Depuis son engagement. Voir lettre du 19 janvier, n.6.
5. La conférence sur André Gide fut prononcée par Rivière en divers lieux de mars 1918 à janvier 1924. La première prestation eut lieu à Genève en mars 1918, dans une suite de huit causeries sur "La jeune littérature française avant 1914", données à la salle de la Taconnerie, les mercredis, à partir du 6 février (programme complet reproduit dans le *Bulletin des Amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, n°29, 2e trim. 1983, p.48). Le texte de la conférence sur Gide a été publié par le *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°25, janvier 1975, p.23-52. Ce cycle de conférences correspond à une reprise d'activité de la part de J. Rivière, durement affecté par sa période de captivité en Allemagne, mais transféré en Suisse le 14 juin 1917, à la faveur d'une convention de la Croix-Rouge relative aux prisonniers malades. D'abord installé à Engelberg, Rivière avait reçu l'autorisation de gagner Genève en novembre 1917. Il y vécut, jusqu'à son retour en France le 17 juillet 1918, de leçons, de cours à l'École de Florissant, et bientôt de conférences. Correspondances et documents sur cette période sont recueillis dans *Jacques Rivière et ses amitiés suisses, Études de Lettres*, [Lausanne] 1976, notamment p.7-41. Quant au goût de Rivière pour la musique, il est illustré par plusieurs chroniques, recueillies dans la 1ère partie des *Nouvelles Études*, sur Stravinski, Bach, Fauré, Wagner.
6. Depuis son premier passage à Carouge, Gide, s'était intéressé au jeune homme, comme il le laisse entendre à sa sœur, dans sa lettre du 19 août 1917.

6. MARC ALLÉGRET À ANDRÉ GIDE

Extrait.

Limoges, le 2 mai 1918.

[...]1

Merci, ta lettre² m'a été bonne, et me sera très utile.

Pour ma conduite, je le savais (?), mais m'en rendais pas [sic] compte.

puis

je ne sais pas ce que tu vas dire,

mais tu le sais
 il y a certaines choses que je ne t'ai jamais dites,
 bien que mon cœur me poussa [sic] à le faire et que cela m'aurait
 fait tant de bien, mais

Moi

je ne voulais pas.

Je suis affreusement sentimental, horriblement, et j'en souffre et je
 veux — depuis longtemps — m'en affranchir, parce que c'est faible...
 Sentimentalité des femmes.

À St George — été 1916 — j'ai été très pris par Sara et pendant
 quelques jours où je suis resté là-bas, nous ne nous sommes guère
 quittés. Madame B[reitenstein] — c'est à étudier — nous envoyait
 souvent faire des courses pour chercher du beurre ou du lait à un
 patelin qui était à 4 km de St George — Longirop³. Nous partions bras
 dessus bras dessous; quand nous étions seuls, elle me tutoyait. C'est là
 qu'elle m'a raconté ces histoires de famille que je t'ai dites. Puis elle
 chantait des chansons italiennes langoureuses et tristes quand, pour
 nous reposer, nous étions assis à l'envers d'un talu [sic]. En revenant,
 nous portions à tour de rôle un petit sceau rempli de lait — et sa blouse
 lâche descendait et découvrait son épaule ronde : "Tiens, je deviens
 aérée; Marc relève-moi donc mon truc !"

Voilà.

Nous sommes rentrés [à Paris barré] — je continuais à
 correspondre. Nous étions simplement très amis; j'essayais de la
 consoler.

Mais je n'étais pas amoureux.

À Paris, j'ai vu Tati⁴ qui était très gentille. Vraiment je me suis mis
 à l'aimer beaucoup. Ma vie se passait autant au 119 qu'au 74. Mime
 était très amusé et nous poussait aussi dans les bras l'un de l'autre.

Cependant, ça allait mieux à Genève, les lettres de Sara étaient
 plus rares — les miennes aussi.

Nous nous aimions beaucoup à Paris. J'étais très heureux; au lycée
 ça marchait aussi très bien. J'étais 3^e en version et 2^e en Français.

Un jour, en souvenir, elle m'avait donné une petite bague en
 aluminium.

Pâques; les vacances. Je vais à la Sapinière.

Quand nous nous sommes retrouvés à la rentrée, elle avait un tout jeune ami — blessé à la jambe — à son bras. Je m’y attendais. Mais je croyais que cela n’était rien. J’ai bien vite vu, sans vouloir le croire, avant qu’elle me l’ait dit.

Mais j’étais très malheureux.

Un soir après une conversation avec Mime, je sentis [un blanc avec une croix de renvoi, et en note au bas de la page : Il était peu fin, très peu de tact, des maladresses. Rien.] et sans que je puisse me retenir je [pleurai corrigé en : commençai à pleurer].

Mais ça, je ne voulais pas qu’il me voie. Je ne sais pas comment j’ai fait, mais j’ai empoigné Mime et je l’ai flanqué sur son lit, la tête dans son édredon, je me suis mis à cheval sur lui, l’étouffant pour qu’il me voie [sic] ni ne m’entende.

J’avais trop honte. C’était pas digne, je ne pouvais pas rester des heures comme ça. Il est très miope [sic]. Je lui ai pris ses lunettes, les ai flanquées sur son armoire; j’ai pris mon chapeau et ai filé avant qu’il ait dit ouf [en note au bas de la page : Mais j’ai vu ensuite qu’il ne s’est pas rendu compte].

J’étais persuadé qu’il avait tout compris.

Je suis rentré et me suis enfermé dans la chambre, sans goûter, [c’était 4 1/2 corrigé en : (il était 4 h. 1/2)]. Et je me suis mis à sangloter et comme je n’avais qu’un ami, je t’appellais [sic] affreusement. Je t’ai écrit un pneu, pour que tu viennes, pour que tu me parles. Mais 2 heures après, je l’ai déchiré. C’était pas digne.

Quand André est rentré, il a fait du raffût pour entrer. J’ai ouvert et me suis poché avec lui, pour faire sortir mes nerfs.

Quinze jours, un mois après, quel mois, quelles nuits !

J’ai reçu une lettre de Sara; ça n’allait plus à Genève, puis, peu à peu, la correspondance s’est faite plus tendre, très, sans même m’en rendre compte.

(Je ne voyais plus du tout Tati). Quand je suis arrivé en Suisse⁵ — oh ! j’attendais Sara ! J’en avais parlé à André (et ne lui avais rien dit de Tati).

Les Iers jours ont été très bons, trop beaux. À 5 1/2, le matin, nous descendions comme à Longirop et nous nous promenions dans le jardin en mangeant des pommes.

“Aussi douce qu’aux enfants la chair des pommes sûres”⁶ (j’y ai souvent pensé). Je l’aidais beaucoup dans ses travaux de la maison et nous nous embrassions [sic] tant que nous pouvions. André a été jaloux [en note au haut de la page : Quand je dis ça, c’est sans mauvaises intentions. Jaloux n’est pas le mot; il a voulu l’avoir, m’imiter, ou quoi, s’est-il rendu compte de la niche qu’il m’a faite ! J’espère que non. En tout cas, je ne lui [avais] jamais rien dit, ni laissé voir] et a fait comme le petit Joanny avec Márquez⁷. Il a voulu essayer son pouvoir, et la charmer; il ne l’aimait pas encore. J’ai vu se faire tout ça; elle me l’a caché pendant un temps; je ne voulais pas; comme j’étais sûr qu’elle avait été prise par André, je le lui ai dit le dernier matin où nous ayons été seuls — car les premiers temps, André qui avait la flemme de se lever aussi tôt, ne descendait pas avec nous. La lumière verdâtre reflétée par le Salève⁸ nous trouvait toujours — S[ara] et Moi. André lui avait dit “qu’il faisait sa gymnastique”. Je n’en pouvais plus. Il fallait faire quelque chose. Je ne voulais pas lui dire qu’elle me faisait au contraire la tranquilliser. Car, je l’ai bien aimé cette brave gosse, je voulais lui apaiser [sic] sa conscience.

Je lui ai dit que j’avais vu qu’André lui plaisait, que je le comprenais [sic]. Mais qu’il ne fallait pas qu’elle s’en cache; ce serait la seule chose qui me ferait de la peine, car je n’étais pas jaloux du tout — du tout... (oh ! je mentais).

Les matins, je ne descendais plus, pour les — non, pour la laisser heureuse.

Je me souvenais toujours des douces paroles qu’elle me disait quand je venais la border le soir — avant.

Tu ne t’imagines pas ce que j’ai souffert en Suisse, ce que je souffrais chaque fois que je te racontais des mensonges et je voulais surtout que tu ne su[sses] pas mon amour.

Ah ! il faut te dire que Riquet⁹ l’a senti et a été très gentil pour moi.

Mais j'ai pleuré à Chanivaz, oh, mon pauvre oncle, et le jour où ta carte est arrivée annonçant un retard, je n'en menais pas large. La nuit, le long de la grève, il y avait des coins bien bon [sic] pour être seul. Voilà et depuis, je n'ai plus voulu aimer les jeunes filles mauvaises — et quand j'y pensais, c'était dans la chair et j'ai concentré mon affection spirituelle sur toi et sur Domi depuis longtemps déjà.

Maintenant, je ne veux plus m'y laisser prendre; voilà pourquoi je me tiens sur la défensive.

Oh ! mon cher ami, tu sais que comme c'est horrible de souffrir tout seul et maintenant je suis très en colère contre cette plume indiscreète qui anéanti [sic] mon courage, ma volonté, de tant de mois où j'ai doublé ma souffrance par le silence.

Et j'ai bien envie de déchirer.

Mais toi, seulement toi, il faut que tu saches bien des choses. Qu'est-ce que je te dirais ? Que maintenant, je me sens une âme de grand père vis-à-vis de S[ara] B[reitenstein] et que je l'aime comme ma petite fille.

Comme Joanny, André a été pris au jeu [sic]; je les compare seulement pour ça. Joanny à [sic] été très fort — très fort — c'est bien¹⁰.

À propos, j'ai lu Fermina. Ça m'a beaucoup plu. Une petite déception pour la fin pourtant.

La vie est un grenier d'aventure. Il ne faut pas s'y salir.

¹. Dans la première partie de sa lettre (5 feuillets sur les 15 qu'elle comporte), Marc Allégret narre à Gide la visite qu'il a rendue au comédien Jean Croué, ami de Gide et collaborateur de Copeau, dans sa loge de la Comédie Française, après une représentation de Marivaux. Il fait ensuite le point sur l'épineuse question débattue depuis des semaines par toutes les autorités de la famille : le choix de la section B pour son prochain baccalauréat. Enfin, il mentionne les vues de son oncle Paul, professeur de droit à Limoges, quant à son avenir : une licence de droit. La deuxième partie de la lettre que nous publions, nettement différenciée de la première, est une réponse à celle de Gide des 25-[26] avril, une des plus fortes de leur correspondance, dans laquelle l'écrivain chapitrait rudement le jeune homme sur de récentes indécidatesses (détournements de fonds dans le portefeuille maternel). Le ton de cette lettre avait été comme provoqué par Marc qui, dans sa lettre du 21 avril, après une déplorable soirée chez Jean Cocteau où il s'était montré sous son plus mauvais jour, écrivait à Gide : "Oh ! mon cher petit oncle secourable, je t'en veux de ne pas savoir me dire toutes mes vérités. Jamais, jamais je ne t'ai tant aimé que ce soir où je t'ai accompagné à la gare et où tu m'as dit ces choses qui me font tant de bien". Profitant de l'opportunité, Gide avait aussitôt interrogé le sens moral de son jeune ami, lui citant une lettre, fort sévère à son propos, de Dominique Drouin. L'écrivain laissait même entendre qu'il se séparerait de Marc, si celui-ci ne

faisait pas preuve désormais de la plus grande exigence morale, laquelle, seule, pouvait créer entre eux la confiance et l'harmonie. "Que ce soit un duo que nous jouions ou que tu fasses le soliste à Limoges, il s'agit d'aller en mesure, exactement. Il n'y a pas d'harmonie possible sans quoi. Le violoniste sent que l'alto, là, près de lui, se tient tout prêt, l'archet au doigt et déjà presque sur la note, dispos à l'attaquer au moment précis qu'il faudra."

- 2 La lettre de réprimande des 25-[26] avril, dont nous venons de parler.
3. Peut-être le premier séjour d'été des enfants Allégret dans la famille Breitenstein. Saint-George et Longirof sont deux petites localités du Canton de Vaud, situées à une trentaine de km au Nord-Nord-Est de Nyon.
4. Antoinette Lederlin, que Marc nomme aussi Tatiète, sœur de son camarade de lycée, Mime Lederlin. La famille demeurerait au 119 rue de la Faisanderie. Les Allégret, quant à eux, logeaient alors au 74 avenue Mozart.
5. À la mi-juillet 1917.
6. Citation faussée de Rimbaud, *Le Bateau ivre*, v.17 : "Plus douce...".
7. Joanny Léniot, le héros adolescent de *Femina Márquez*, épris de la jeune Bolivienne. L'assimilation du personnage de Joanny à la conduite conquérante d'André ne correspond en fait qu'à la première partie du récit, lorsque Joanny se met en tête d'agir en roué auprès de la jeune femme, et de rivaliser avec Santos Iturria, le plus âgé et le plus séduisant des élèves du collège Saint-Augustin, dont, à la fin du roman, Femina s'éprendra.
8. Le mont Salève (1380 m.), s'élève au sud de Troinex, où se trouve la villa des Breitenstein. Il sert de frontière entre la Suisse et la France, et constitue un des principaux buts d'excursion dans les environs de Genève.
9. Henri Breitenstein, frère de Sara, dit aussi : Rico.
10. Nouvelle allusion à la conduite de Joanny Léniot. Après avoir adopté une attitude conquérante auprès de Femina Márquez, Léniot s'éprend sincèrement d'elle. Pourtant, lorsqu'il comprend que la jeune femme ne l'aimera pas, mais s'intéressera à son aîné Santos Iturria, Joanny s'effacera généreusement. Quant à la fin du récit, elle peut décevoir une sensibilité romanesque, dans la mesure où, par exemple, le narrateur, revenu dans son ancien collège, apprendra que Joanny est mort de maladie, peu après son appel sous les drapeaux, et que Femina a épousé un autre homme que Santos Iturria.

7. SARA BREITENSTEIN À ANDRÉ GIDE

Rosemont, ce samedi matin

3 ou 4 mai [1918]¹.

Oncle très aimé,

Merci beaucoup pour votre lettre². À la maison, tout le monde fut sans dessus-dessous quand je la reçus. C'est formidable ce que vous les impressionnez quoique tous vous trouvent adorable. C'est probablement parce qu'eux ne voient en vous que le grand homme, qui est très grand, tandis que je ne vois que l'oncle très bon, plus près des petites filles que l'écrivain. Je ne m'en faisais pas trop de ne rien recevoir de vous car je me disais : "il ne pourra pas continuer à m'écrire toute sa vie ! le pauvre, s'il devait répondre à toutes les bêtises qu'on lui écrit, il aurait terriblement à faire". Alors vous vous imaginerez facilement le plaisir que votre lettre m'a causé. Vous me dites : "Du moins André et Marc vous écrivent-ils, eux..." Oui et non. André m'écrit souvent mais il ne me raconte pas ce que vous faites, naturellement, et Marc, je ne sais ce qu'il a... Il ne donne plus signe de vie³. Alors je ne sais rien de votre voyage en Bretagne⁴ et rien de vos projets de fugue en Angleterre⁵. Mais vous ne partirez pas sans nous envoyer Marc un jour ou deux⁶, d'ailleurs il s'est déjà invité auprès de maman. On n'ose pas vous demander de l'accompagner, mais vous savez bien que c'est le plus grand plaisir que vous pourriez me faire. Mes parents avaient décidé de m'envoyer en Angleterre, après la guerre. Mais il se fonde à Genève une sorte d'école sociale fort intéressante et je crois bien que l'Angleterre tombera à l'eau.

Dimanche soir.

Je vous retrouve après deux jours passés chez ma grand-mère, à la campagne. J'ai été voir fêter le "Feuillu" par les tout-petits du village. Je pense que l'on célèbre aussi le printemps en France, mais cela ne peut pas être mieux que chez nous, où toutes les fillettes sont couronnées de fleurs, frisées, endimanchées, où les garçons portent d'énormes

bouquets ou des cannes enguirlandées. Ils vont de maison en maison, chantant chaque année les mêmes airs, on leur donne des sous qu'ils apportent à la villageoise qui leur offre un plantureux goûter. Cette année il y eut une petite innovation. Le village étant essentiellement protestant, le pasteur décida que le "Feuillu" assisterait au culte, et c'était pittoresque comme tout de les voir entrer avec leurs fleurs et le sonnaillage de grosses cloches de vaches que deux ou trois garçons portaient autour du cou et secouaient selon un rythme bizarre.

Je me réjouissais beaucoup d'aller entendre Jacques Rivière parler de vous⁷, mais, par un sort terriblement funeste, j'étais alitée ce jour-là. J'ai eu presque envie de lui écrire pour lui demander ses notes de conférence, mais je n'ai quand même pas osé.

À quoi travaillez-vous maintenant, mon oncle aimé. Si ce n'est pas une question indiscrette ? Préparez-vous un nouveau livre⁸ ? Figurez-vous que l'autre jour j'entre à la Librairie Georg et je demande au libraire qui est un de mes amis s'il a des livres de vous. Il m'en apporte un : L'Immoraliste⁹ avec un portrait de vous pas très vous, et comme c'est le dernier qui existe à Genève, ou à peu près, il me l'a offert pour soixante-dix francs, vous voyez ça ! Et à propos de ce pauvre Immoraliste, il faut que je vous raconte une histoire très bête. Après une leçon de littérature française, quelques élèves demandaient au professeur son opinion sur tel ou tel écrivain. Je lui demande ce qu'il pensait de vous et après m'avoir rapidement analysé L'Immoraliste, il me dit : "Vous voyez le genre..." O sancta simplicitas. J'étais très vexée quand même !

Si vous saviez ce que le jardin est beau maintenant ; les arbres fruitiers sont des boules claires, les lilas fleurissent, les glycines sentent divinement bon, les pommiers du Japon sont d'un rouge adorable. Du reste vous devez avoir tout ça, chez vous. Mais mes notions de géographie sont si vagues (c'est très déplorable) que je ne me représente pas du tout votre pays.

Rico¹⁰ vient d'ach[ev]er un Poème symphonique sur la câline, cruelle, orgueilleuse et voluptueuse Cynthia, la "docta puella" de Properce. Ça tourne à la cacophonie. C'est à grand renfort de plaques de chocolat au lait que je suis parvenue à déchiffrer avec lui la

*réduction à 4 mains (20 pages) qu'il en a faite*¹¹. J'espère avoir le temps de l'apprendre jusqu'au jour où je vous reverrai. Rico vous remercie beaucoup du passage que vous lui consacrez dans ma lettre.

Je vais vous quitter, cher vous, en vous souhaitant une très bonne nuit, car je vais me coucher. Je vous aime beaucoup et vous embrasse bien tendrement.

Votre Sara.

1. En fait, samedi 4 mai 1918.
2. Lettre du 20 avril. André Allégret en avait été pour le moins averti, lui qui, dans sa lettre à Gide du 28 avril, écrit : "Merci aussi de la lettre que tu as écrite à Sara. C'est d'autant mieux que voilà bientôt presque quinze jours que je n'ai pas pu lui écrire". Le jeune homme est alors sous les drapeaux. Cantonné à Saint-Cloud jusqu'à la mi-avril, le 5e Régiment d'Artillerie Coloniale auquel il appartient venait précisément, pendant ces quinze derniers jours, d'être déplacé à Champvans-lès-Dôle, dans le Jura.
3. La raison de ce silence est expliquée par l'intéressé dans sa lettre à Gide du 2 mai 1918. Marc s'était épris de Sara bien avant qu'André s'intéressât à elle. Mais voyant le penchant de Sara pour son frère, Marc préféra s'effacer. Par son silence, il espérait oublier un amour sans issue.
4. Voir lettre précédente.
5. Voir lettre du 20 avril.
6. Ce voyage ne se réalisera pas.
7. Voir lettre du 20 avril.
8. Gide a commencé, le 16 février 1918, la rédaction de *La Symphonie pastorale*, qu'il intitule encore à cette date : *La Jeune Aveugle*. Voir *La Symphonie pastorale*, éd. critique par Cl. Martin, Paris : Minard, Les Lettres modernes, 1970, CLV-259 p. L'ouvrage allait paraître en prépublication dans *La NRF* des 1er octobre et 1er novembre 1919 ; le volume se ferait attendre jusqu'en juillet 1920.
9. *L'Immoraliste* avait paru au Mercure de France en mai 1902. Une autre édition venait de paraître chez Crès en 1917. Dans sa récente conférence à Genève, Rivière avait précisément fait de *L'Immoraliste* "le centre naturel de son âme [celle de Gide], formé par ses pensées les plus profondes, les plus sincères". Du coup, il n'est pas impossible que l'accent mis sur ce livre en ait stimulé les ventes sur place.
10. Henri Breitenstein.
11. Bonne musicienne, Sara Breitenstein fréquenta, comme son frère, le Conservatoire de Genève, mais y étudia surtout le chant.

100

1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1

VOYAGE EN CHAMBRES

par

Pierre MASSON

Les Faux-Monnayeurs, ce roman de la dispersion, du vagabondage et des chassés-croisés, est aussi, et peut-être premièrement, un roman de l'enfermement (n'est-ce pas, Caloub ?). Pourtant, on n'y trouve ni barreaux, ni gardiens ; nous ne savons rien de la pension qui «boucle» le puîné des Profitendieu, et de toute façon, pas plus qu'aux casernes ou aux séminaires, Gide ne semble vouloir s'en prendre à l'institution scolaire ; si la maison Vedel fonctionne un peu comme une prison, on n'en voit guère les salles de classe, et elle apparaît plutôt comme un hôtel aux multiples chambres.

Or, la chambre a ceci de particulier que, même si elle constitue une résidence forcée, elle possède toujours un lien avec son occupant, sert à le caractériser, voire à représenter son univers intérieur, et donc finit par ne plus être que la projection dans l'espace d'un enfermement psychologique plus ou moins consenti.

La clôture, c'est donc en premier lieu celle où se complaisent certains «*crustacés*» tels que Mélanie Vedel, la pastoresse, ou le vieux La Pérouse, qui entretiennent leur mysticisme par le rétrécissement de leur environnement, et surtout Armand, qui recherche masochistement l'étroitesse et l'inconfort :

«*J'aime assez être mal installé ; mon père appellerait cela : le goût de la macération...*» [1159/274-5]¹.

Les chambres dans lesquelles ils s'enferment, selon un principe déjà évoqué dans *Le Prométhée mal enchaîné*, sont conçus pour contraindre

¹. Les renvois au texte des *Faux-Monnayeurs* comportent systématiquement une double référence : d'abord à l'édition Pléiade des *Romans*, ensuite à l'édition Folio des *Faux-Monnayeurs*.

leurs habitants à une élévation spirituelle. De Damoclès, enfermé dans sa «*folie circulaire*», à Icare coincé dans son labyrinthe, longue est la série des prisonniers volontaires qui s'imaginent qu'on ne peut s'échapper que «*par le haut*». Édouard, examinant la vie de Pauline, confirme ce fonctionnement :

«*La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut s'échapper qu'en hauteur.*» [1153/268].

Déjà, à propos de la pastoresse, il notait :

«*Elle prend élan sur le rétrécissement de son sol*» [1123/233]. Mais Édouard raisonne lui-même en mystique, adoptant, du moins à l'usage d'autrui, quitte à la refuser pour son propre compte, la conception pascalienne de la chambre, lieu d'introspection et de retour à Dieu. Ce que les faits nous révèlent, c'est-à-dire la matérialité des descriptions rapportées par le narrateur ou par Édouard sans qu'il songe à les interpréter, c'est qu'un tel huis-clos ne conduit qu'en enfer, le mouvement vertical ne s'effectuant finalement que de haut en bas. Cette idée de chute, lisible dans la structure générale du roman, avec le retour de Saas-Fée à Paris, se découvre également dans de menus détails comme par exemple la plaisanterie d'Armand qui, lors du mariage de Laura, déclare aux invités que pour rejoindre sa mère, enfermée dans son petit salon, il faut passer «*par la cheminée*», c'est-à-dire y descendre. Le vieil Azaïs, pour sa part, a beau demeurer dans la partie la plus élevée de sa pension, son bureau dégage une atmosphère de tombeau, et le bouquet de chrysanthèmes qui s'y fane ne dément pas cette impression. Son ami La Pérouse, avant même de transformer sa chambre en temple de la mort (il y fait voisiner un paroissien et ses deux pistolets), vivait, dans son appartement sans feu du faubourg Saint-Honoré, un enlèvement progressif ; l'appartement lui-même est à l'entresol, dans un petit renforcement de la rue ; réplique du salon de la pastoresse, sa chambre y crée la même impression d'étouffement. Édouard y éprouve la même angoisse que Michel arrivant à La Morinière, que Gérard Lacase au château d'Isabelle, que Jérôme enfermé avec Juliette dans la chambre qui, pareille à un cénotaphe, perpétue le souvenir d'Alissa. Plus d'un détail pourrait rapprocher cette scène finale de *La Porte étroite* et la visite d'Édouard à La Pérouse :

«Le soir tombait. Je ne distinguais déjà presque plus les traits de mon vieux maître ; mais soudain a jailli la lueur du réverbère voisin, qui m'a montré sa joue luisante de larmes. [...] Le calme de cette petite pièce me paraissait extraordinaire ; [...] les pans d'ombre, aux deux côtés de la fenêtre, semblaient gagner les ténèbres, autour de nous, se figer, comme par un grand froid se fige une eau tranquille» [1026-27/118 et 120].

De telles scènes sont rares dans *Les Faux-Monnayeurs*, et les indications de lumière prennent ici l'allure d'un avertissement au lecteur, invité à comprendre qu'il est en présence d'un symbole ; cette chambre n'est pas une porte ouverte sur l'infini, comme le croit La Pérouse qui annonce son intention de «partir en voyage» vers l'au-delà, mais un piège qui mène au néant, à ce vide qui est en La Pérouse et qu'il refuse d'assumer. S'il y a symbole, c'est vers l'homme qu'il est orienté, le monde ne nous révélant que la nature des regards qu'on y projette. C'est ainsi qu'il faut comprendre ce détail, qu'Édouard rapporte apparemment sans saisir sa portée :

«Je m'inquiétais d'abord d'une bizarre tache à sa tempe, comme un creux, comme un trou ; mais, à un petit mouvement qu'il a fait, la tache s'est déplacée et j'ai compris que ce n'était que l'ombre portée par un fleuron de la balustrade» [1026/118].

Est-il meilleure façon de nous dire à la fois que La Pérouse est marqué par la mort, mais que ce n'est là qu'un artifice de mise en scène, et que ce rôle qu'il ne fait que feindre, un autre le réalisera ? Le vide qui est en lui remonte peut-être à la mort de son frère, dont il cultive le souvenir comme Juliette celui d'Alissa, il est aussi et surtout la conséquence de sa démission morale, de son système de pensée qui consiste à attribuer à Dieu la responsabilité de ses propres choix.

La clôture, au lieu d'élever, abaisse, enfermant l'homme dans ce qu'il a de pire, car la privation «engendre la peste», comme disait Browning que Gide aimait citer. La chambre est ainsi l'image du renoncement et de la mauvaise foi ; toutes les chambres de la pension Azaïs détiennent un secret honteux, et particulièrement celle d'Armand,

que sa lucidité n'empêche pas d'être complice de ce système. Dans sa chambre, ancien cabinet de toilette aménagé, tout fonctionne à rebours du principe pascalien, tout ramène vers le bas, vers l'ignoble. On s'enlisait chez La Pérouse ; avec Armand, on patauge :

«C'était une petite pièce étroite, dont la fenêtre ouvrait sur une cour intérieure où donnaient également les cabinets et les cuisines de l'immeuble voisin. Un réflecteur en zinc gondolé cueillait le jour d'en haut et le rabattait tout blafard. La pièce était mal aérée ; il y régnait une pénible odeur» [1158/274].

Armand a beau ironiser sur l'impossibilité de s'élever dans une telle atmosphère, en cultivant par désespoir une scatologie ostentatoire, il demeure prisonnier d'un système idéaliste dont il ne fait qu'inverser les signes. Il déclare à Olivier :

«Tu n'as pas l'idée de ce que l'atmosphère de cette chambre m'inspire : "L'atmosphère d'un cher réduit..."»

C'est même à elle que je dois l'idée de mon dernier poème : Le Vase nocturne. [...] Hein ! quel beau titre!... Avec cet épigraphe de Baudelaire :

"Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs ?"» [1159-69/275].

En plus de la connotation funéraire qui rapproche la chambre d'Armand de celles d'Azaïs et de La Pérouse, on lit ici une sorte d'anti-baudelairisme naïf, d'élévation à l'envers, qui consiste à s'enfoncer frénétiquement, faute de pouvoir s'élever, remplaçant l'empyrée par le pot de chambre, mais exprimant la même fuite passive à l'égard du réel et de soi-même, la lucidité, qui permet d'annoncer l'échec avec ostentation, n'étant qu'une façon de rejeter sa responsabilité sur une apparence de fatalité.

On comprend mieux alors, par contraste, que la vie d'Édouard soit justement jalonnée d'habitations transitoires, comme les chambres d'hôtel, où perméables, c'est-à-dire conçues comme des lieux de passage et de communication. A Saas-Fée, son installation n'est qu'un continuuel *«trimballement»* : occupant la chambre de Laura le jour et celle de Bernard la nuit, il n'est chez lui dans aucune des deux. A Passy, *«sa chambre ouvrait sur un vaste atelier»* [1179/297], et il installe Olivier

dans une autre pièce chacun conserve ainsi sa liberté de mouvements, et sur ces chambres, qui ne reflètent rien de ces hôtes extravertis, l'auteur n'a pas de précisions descriptives à fournir :

«Édouard s'était retiré dans sa chambre; on le voyait paraître par instants à la porte de communication qui restait ouverte» [1182/302].

En fonction de cette conception de l'habitat, une classification des personnages peut alors s'établir, ou une mise en évidence de leur évolution intérieure. Si Édouard est par définition l'homme de l'ouverture, il est l'exact opposé d'Azaïs, l'homme des chambres, qui s'est donné pour mission de «caser» les humains, à la fois par intérêt et par conviction. Ayant jadis connu le régime de la pension, il est devenu, par réaction peut-être, nomade et insaisissable, presque autant qu'un autre «ancien», Strouvilhou le bien-nommé, s'il faut en croire un des possibles anagrammes de son nom (il se trouve où ?). Olivier lui-même vient juste de s'extirper de cette «boîte» quand il rencontre Édouard, ce qui contribue à les rapprocher. En revanche, Azaïs réussit à piéger La Pérouse et Boris, ce dernier ne parvenant à s'échapper, comme Icare, que dans la mort. Bernard subit un moment cette attraction, et manque de s'enliser dans la chambre de Sarah. Armand, le plus acharné à dénoncer le système cellulaire de son grand-père, n'arrive pas à s'en détacher, et finit même par se mettre à son service, révélant la facticité de sa révolte.

Par rapport à Armand, des êtres comme Bernard et Laura, réfugiés chacun dans une chambre d'hôtel, donnent l'impression d'une relative indépendance d'esprit. Mais à suivre leur parcours, on voit bien qu'ils sont l'un et l'autre à la recherche de la chambre idéale, où s'enfermer pour de bon : à peine envolé, Bernard n'a rien de plus pressé que de venir se poser dans la chambre d'Olivier, ce qui ne s'imposait nullement. De celle-ci, il passe ainsi à la chambre de la rue d'Amsterdam, puis de la rue de Beaune, chez Laura, puis à celle de Saas-Fée, qu'il partage avec Édouard, celle de la pension, qu'il partage avec Boris, avant de partager celle de Sarah. Bernard est un peu comme le coucou qui va faire son nid dans celui des autres, ou encore comme ce crustacé dont il porte ironiquement une partie du nom, le bernard-l'ermite... Il se croit épris de liberté, mais il est à la recherche d'un enracinement idéal, et rêve d'ailleurs d'être moine.

En ce sens, Olivier apparaît comme plus avancé que Bernard dans la conquête de l'indépendance et de la maturité ; libéré de la pension Azaïs, sur laquelle il porte un jugement plus critique qu'Édouard lui-même, il occupe chez ses parents une chambre à part, située un demi étage en dessous de l'appartement familial. Chez Édouard, nous avons vu qu'il conserve sa liberté, reçoit et sort à sa guise. Son retour au domicile de ses parents n'est pas envisagé.

Édouard, *« toujours en voyage »*, n'occupe donc que d'imprécis domiciles ; nous ne connaissons de son logement de Passy que deux détails symboliques : qu'il est situé au sixième étage, ce qui en fait le seul *« haut lieu »* de la troisième partie, s'affirmant au milieu de la chute quasi générale, lieu de vérité où tour à tour Olivier, Pauline, Profitendieu et Bernard viennent dévoiler leur moi profond. Qu'il ouvre sur un atelier, ce qui fait de lui, non un refuge stérile, mais l'antichambre de la création. Son affinité avec Olivier se trouve ainsi confirmée, si l'on se souvient que le poème de ce dernier *« ressemblait au Balcon »*, c'est-à-dire justement à la célébration d'un refuge ouvert, d'une chambre protectrice mais tournée vers l'ailleurs.

Le cas de Bernard est à reprendre ; s'il se révèle en définitive incapable de se passer de garde-fous matériels, sociaux et moraux, c'est sans doute par réaction contre la nature instable de son individu ignorant de ses origines paternelles. Il réagit en nationaliste ardent parce qu'il est au fond une sorte d'apatride et quand, dans sa dissertation du bachot, il réfute la citation de La Fontaine, c'est parce qu'il est lui-même très papillonnant, volant d'Olivier en Édouard et de Laura en Sarah. Son itinéraire peut alors être suivi comme une variation sur le thème de la chambre.

Une première indication nous donne le sentiment qu'il s'agit bien d'un cycle complet, c'est la manière dont Bernard s'échappe tour à tour de la chambre d'Olivier et de celle de Sarah, fuyant avec la même discrétion leur étreinte. De fait, c'est dans la première que se trame l'intrigue qui doit le mener à la dernière, mais aussi qui l'en fera repartir : ayant appris d'Olivier l'heure d'arrivée d'Édouard, il se retrouve, une

vingtaine d'heures plus tard, occupé à lire le journal de celui-ci dans une chambre d'hôtel. À partir de là, plusieurs complications se produisent :

D'abord Bernard, installé au troisième étage de son hôtel, prend connaissance d'informations qui font qu'il découvre Laura, installée au troisième étage d'un autre hôtel, comme si le journal d'Édouard était doté d'un pouvoir magique et, comme au diable de *Le Sage*, permettait à Bernard de s'introduire dans les demeures. Mais dans ce *Journal*, il vient de faire la découverte d'une autre chambre, celle où, après le mariage de Laura, se réunissent Édouard, Olivier, Sarah et Armand. Il s'y déroule une scène bizarre, d'autant plus importante qu'elle est considérée de loin : pour Olivier, qui en est acteur, ce qui se passe est sans valeur ; pour Édouard, qui y assiste en spectateur gêné, elle est fort perturbante ; et pour Bernard, qui la découvre en voyeur furtif, et par les yeux d'Édouard, elle devient l'objet d'une véritable fascination. Or il s'agit d'une scène trouble dans tous les sens du terme, en raison de l'ivresse des protagonistes, de l'équivoque de leur attitude, du malaise éprouvé par les deux spectateurs, et d'une incertitude sur l'identité de l'un des personnages. Nous sommes en effet dans l'ancienne chambre de Laura, occupée désormais par Sarah et son amie anglaise, et elle apparaît à Édouard comme une sorte de palimpseste :

«Je ne reconnus pas d'abord la chambre de Laura. On avait retapissé la pièce ; l'atmosphère était toute changée. Sarah de même me paraissait méconnaissable. Pourtant je croyais bien la connaître» [1017/108].

Sarah succède donc à Laura, mais elle revient d'Angleterre quand l'autre s'apprête à s'y rendre, ce qui les rend à la fois proches et opposées. Mais l'attention d'Édouard est surtout retenue par l'attitude d'Olivier, soumis aux jeux pervers conçus par Armand, qui s'amuse à pousser son ami dans les bras de Sarah :

«D'un geste effronté, il rapprochait et forçait de se rencontrer leurs deux fronts. [...] Sur ce lit où d'abord elle était assise, [Sarah] s'étendit tout de son long contre Olivier, de sorte que leurs deux têtes se touchèrent. Armand tout aussitôt bondit, s'empara d'un grand paravent replié au pied du lit contre la muraille et, comme un pitre, le déploya de manière à cacher le couple» [1018/109-110].

Le journal d'Édouard contient bien d'autres informations, mais cette vision est celle qui impressionne le plus vivement Bernard, comme le souligne le narrateur sous prétexte de «mettre un peu d'air entre les pages de ce journal» :

«Dans cette chambre de Sarah, sur ce lit, Bernard aurait-il reconnu son ami ? A l'immense curiosité qui précipitait sa lecture, se mêlait un trouble malaise : dégoût ou dépit. [...] Cela peut mener loin ce dépit-là» [1023/115].

Sur cette première image, expression d'un érotisme à l'état pur, va venir s'en greffer une seconde, chargée de pure affectivité, celle de Laura éplorée, telle qu'elle apparaît dans sa lettre, insérée à la fin du journal. Cette simple disposition joue ici un rôle capital : Bernard l'eût-il découverte au début de sa lecture, c'est peut-être Laura qui serait devenu le but effectif de sa quête. Placée après l'apparition de Sarah, elle ne peut que s'interposer, comme un écran provisoire qui empêche Bernard de regarder en face son vrai désir. Lisant cette lettre, il éprouve un «éblouissement», ce qui, dans la terminologie gidienne, est synonyme d'aveuglement ; parlant des Vedel, Édouard note que «l'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes» [1016/107].

Sa passion pour Laura va donc être un leurre, un angélisme d'emprunt qui occulte temporairement sa véritable nature dont le resurgissement ne surprendra que lui :

«Sans oublier du reste rien de ce qu'il avait lu d'abord, Bernard n'eut plus d'attention que pour Laura» [1032/125].

La conséquence de cette «erreur d'aiguillage» va se décomposer en deux temps, c'est-à-dire dans deux chambres occupées successivement par Bernard.

La première est celle de Laura à son hôtel de la rue de Beaune, où Bernard va procéder à une sorte de collage, rejouant avec Laura une partie de la scène qu'il a «vu» Olivier jouer avec Sarah. Un meuble d'abord signale cette analogie, c'est un fauteuil : dans la chambre de Sarah, Édouard était assis dans un fauteuil bas ; à l'hôtel, c'est «un petit fauteuil bas» que Bernard offre à Laura défaillante, et qui bascule sous elle. Dans les deux scènes, ce fauteuil sert de point focal à la description,

mais d'une manière différente ; c'est de là qu'Édouard observe les évolutions d'Olivier, c'est en fonction et à partir de lui que le narrateur, avec un brin d'ironie, organise l'atterrissage de Laura dans les bras de Bernard ; toute la longue description qu'il nous en donne, et qui contraste avec la sécheresse du reste de la mise en scène, n'est pas seulement une parodie de réalisme doublée d'une satire du roman psychologique, c'est aussi l'art de décrire de la façon la plus extérieure possible un épisode qui pourrait être extrêmement émouvant. Histoire d'un pied de fauteuil, tel est le titre qu'on pourrait lui donner, alors que pour Bernard, il s'agit de son accession au rôle de chevalier servant de Laura : il la recueille *«un genou en terre»*...

Cette distanciation ironique nous met donc en garde ; ce qui se passe ici est simple gesticulation, jeu sans valeur, car Bernard, ne faisant que répéter à son insu la mascarade mise en scène par Armand, ne parvient même pas à croire entièrement à son rôle : tout comme Sarah touchant de la tête celle d'Olivier, Laura *«se trouva assise sur le tapis entre les bras de Bernard qui s'empressait. Confus, mais amusé pourtant, il avait dû mettre genou à terre. Le visage de Laura se trouva donc tout près du sien ; il la regarda rougir.»* [1035/128-9].

Le deuxième temps va donc consister à mettre à nu ce palimpseste mental : alors que pour Édouard, la présence de Laura se devinait derrière celle de Sarah, pour Bernard, c'est le souvenir de Laura qu'il va falloir éliminer pour retrouver Sarah. S'agissant des relations avec les femmes, le premier privilégie la relation spirituelle tandis que le second révèle malgré lui son appétit charnel. Sa première nuit avec Sarah est donc la matérialisation du rêve né de sa lecture, et si Armand joue toujours le rôle du metteur en scène, refermant la porte ou tirant le paravent, Bernard cette fois ratifie entièrement ce choix en retournant les nuits suivantes auprès de Sarah. Significativement, au matin de cette initiation, *«il repousse l'image de Laura»* [1178/296].

Cela signifie sans doute que l'épisode Laura, quoi qu'en pense Bernard, n'a été qu'une impasse et une parenthèse dans sa vie, avant qu'il ne découvre sa vraie personnalité. Mais ce qui pourrait être présenté comme un accomplissement conserve ici une apparence ambiguë.

D'abord parce que ce couple au nom d'opérette, le tandem Sarah-Bernard, est né d'une lecture, et plus spécialement d'un sentiment de jalousie dont le narrateur nous avait averti qu'il pouvait «faire faire bien des sottises». Sa curiosité satisfaite, sa relation avec Olivier ayant cessé d'être conflictuelle, Bernard ne peut plus voir en Sarah un enjeu, et est donc en mesure de l'abandonner facilement. Ensuite, parce que le lieu même où est né cette liaison est un lieu double : le passage par la chambre d'Olivier fait naître un désir d'aventure qui mène à une autre chambre, d'où il faut savoir aussi s'évader. Quand Bernard, au petit matin, abandonne Sarah avec la même facilité qu'il quitta Olivier, il signifie bien que son personnage est à l'image du roman qu'il anime : à la fois enfermé dans sa mauvaise foi comme dans la clôture des lieux répétés, et dispose à l'accueil de l'inconnu. Comme une spirale qui se referme sur elle-même avant de reprendre son mouvement un peu plus haut, le voyage en chambres de Bernard, tout comme le livre qui le contient, «pourrait être continué».

TO BE OR NOT TO BE UN PERSONNAGE DES FAUX-MONNAYEURS

par

David STEEL

Auteur en quête des personnages de son livre futur, Gide révèle, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, à quel point l'élaboration des figures — «*ces petites bobines vivantes*» [JFM, 25] autour desquelles il comptait nouer l'intrigue de son «*premier*» roman — l'a préoccupé. Peu s'en fallut même que dans sa tentative de «*purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman*» [JFM, 62 ; FM, 990/75]¹ il n'imaginât un récit dépourvu de personnages, «*l'histoire non point d'un personnage, mais d'un endroit [...] d'une allée de jardin*» [FM, 937/15].

Davantage intéressé peut-être par les problèmes de métier que par la matière première qu'il préférerait de plus en plus trouver dans la vie, il concevait ses personnages moins en tant que représentations mimétiques d'êtres réels que comme des instruments romanesques au moyen desquels il pouvait brasser certaines idées. Au lecteur, ce personnage négligé par tant de romanciers, de fournir tout le travail d'interprétation ou de conclusion.

Bien qu'il ait, du moins semble-t-il, changé d'avis sur la question à un certain stade du roman, sous l'impulsion de sa relecture de Fielding [JFM, 79-80] — d'où le dernier chapitre de la II^{ème} Partie et d'autres interventions — Gide s'est astreint à dévaloriser le narrateur en faveur des personnages. D'abord tenté par le récit sans personnages, il est ensuite attiré par l'idée du récit sans narrateur, choisissant finalement de conjuguer les deux extrêmes. Aux personnages de faire comprendre,

dans la mesure du possible, à travers l'entrecroisement de leurs dialogues, les événements de l'intrigue, les idées, ainsi que leurs propres états d'âme. Il en résulte une sorte d'autarcie du récit, une subjectivité — le décalage entre la réalité et la représentation que les personnages en font — qui devient le thème essentiel du roman et qu'il incombe au lecteur de percer à jour. Interdit surtout aux personnages de se faire porte-parole.

Gide ambitionnait, en outre, d'éliminer toute description physiologique des personnages, l'estimant plus propre à gêner l'imagination du lecteur qu'à la stimuler [989/75-76]. Alors que nous bénéficions de très peu d'indices concernant les personnages de premier plan, la description la plus poussée du roman est consacrée à un cadavre tout à fait périphérique à l'intrigue [965/46]. Les détails vestimentaires, au contraire, ne manquent pas. L'habit ne fait pas le moine et les descriptions de vêtements servent souvent à suggérer une quelconque hypocrisie.

Les personnages ce sont d'abord des voix. Celles-ci s'imposent à Gide avant même qu'il n'ait imaginé les événements auxquels ils seront mêlés ou qu'il ne se soit fait une idée précise de leur silhouette ou de leur être social. Plus les voix des personnages se font entendre, moins il est nécessaire d'écouter celle du narrateur. Par voix Gide entend moins l'intonation ou l'inflexion, difficiles à reproduire dans le texte, que le discours particulier. Un personnage n'existe toutefois pas avant d'avoir reçu un nom. «*Les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés.*» [JFM, 14]. Barthes aussi partage cet avis, «*lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage.*» [S/Z, para. XXVIII]. On sait que Gide disposait, dès l'origine, d'un personnage prébaptisé : le Lafcadio des *Caves*, qu'il pensait implanter par bouturage dans son nouveau roman, comptant l'entourer de très nombreuses autres figures, toutes reliées directement ou indirectement, fût-ce par des coïncidences assez grossières, les unes aux autres, afin de créer cette impression de foisonnement qu'il admirait tant dans le roman russe et anglais. En effet il présente une très large gamme de personnages tant par leur nombre que par leur âge, leur religion, leur fortune ou leur

sexualité. Seule restriction : l'origine sociale — exclusivement limitée au haut de l'échelle. Chez Gide on peut mal se conduire mais on a des manières et on parle bien ; jusqu'aux adolescents et aux enfants qui lancent un « *il sied que* » ou un « *quotidie* ». Édouard souffre de ce que Bernard s'exprime mieux que lui.

On discerne cependant chez les personnages des *Faux-Monnayeurs* un autre éventail qui concerne leur degré de réalisme romanesque ou, pour risquer un barbarisme, leur degré de fictionnalité. La série des personnages s'étend entre ces deux pôles opposés que sont le surnaturel/fantastique et la vérité historique. D'une part Gide n'a pas hésité à introduire dans son texte, bien que de manière épisodique, la figure d'un ange. De plus il a voulu, sans le présenter directement en tant que personnage, faire circuler « *incognito à travers tout le livre* » [JFM, 35] le diable (et tout compte fait il y sera plus question de forces démoniaques que d'angélisme). D'autre part il y fait figurer le personnage très « *réel* » d'Alfred Jarry. Entre les deux intervient une suite de personnages jaillis d'une imagination plus orthodoxe, les uns peut-être plus « *inventés* » que d'autres et dont il ne sera pas notre intention ici de crocheter les tiroirs biographiques si ce n'est que pour suggérer qu'à force de voir, dans le personnage de Passavant, une version transposée de Cocteau l'on a trop négligé la figure quelque peu oubliée du comte Étienne de Beaumont. Impresario des *Soirées de Paris* il sut s'attacher, fugitivement, Marc Allégret, au début des années vingt, comme l'a rappelé Daniel Durosay².

Fort d'une familiarité avec les coulisses de la littérature française du vingtième siècle, ainsi qu'avec la secrète gestation du roman, l'on pourrait peut-être, par graduation, établir une échelle des personnages qui s'étendrait donc de l'ange — le plus inventé — à Jarry — le plus emprunté, en passant par les personnages pour lesquels il est difficile de trouver une « *clef* » jusqu'aux des Brousses-Vallette, Dhurmer-Mauclair (ou serait-ce Tzara ?), Ghéridanisol-Radiguet, Passavant-Cocteau-Beaumont, Sophroniska-Sockolnicka, La Pérouse-de la Nux, correspondances auxquelles Michaël Tilby a consacré quelques paragraphes de son excellent livre sur le roman³. En revanche le lecteur innocent, celui, bienheureux, qui n'apporterait au livre aucune de ces

connaissances-là, ne retiendrait que les trois types de personnages : fantastique, réel et les autres : ange, Jarry et mettons... Bernard. C'est sur ces trois figures, en tant que types romanesques, que je voudrais m'attarder dans la mesure où ils posent le problème curieux et probablement insoluble de la nature de notre «croyance» dans le romanesque.

Et tout d'abord pourquoi un ange ? Plus d'un critique a sourcillé devant l'ingérence inattendue de cette figure «divine» dans le cours de l'intrigue, d'autant que Bernard, à qui il apparaît, n'a pas la foi (malgré son nom de Profitendieu) à la différence de Bronja qui, elle, voit des anges, ce qui prépare le lecteur, il est vrai, pour l'apparition ultérieure de ce personnage surprenant [1071/173]. Pour faire contrepoids au diable, peut-être ; pour narguer les dadaïstes, dont toute une filière du roman constitue la satire, en faisant une embardée dans le fantastique chrétien qu'ils abhorraient ; pour faire concurrence à Dickens, cité dans le roman [1083/186], et souligner ainsi le référent au roman anglais, car Dickens n'hésite pas à présenter spectres et autres fantasmagories dans ses écrits — voir *A Christmas Carol*. Gide n'avait en fait nul besoin de recourir à l'aide divine pour faire découvrir à Bernard ce que l'ange lui révèle. Une simple promenade eût suffi. La raison d'être de l'ange résiderait-elle enfin précisément en ce qu'il n'est nullement nécessaire. Après l'acte gratuit des *Caves*, l'ange gratuit des *Faux-Monnayeurs* ? Gide a souvent dit que le monde réel demeurerait pour lui un peu fantastique et ses écrits de jeunesse, tel *Le Prométhée mal enchaîné*, en sont l'illustration. Il existe toutefois une autre explication de l'ange, dérivée de Shakespeare.

C'est dans le contexte du rôle que joue la forêt des Ardennes dans les «féeries» de Shakespeare que Gide a voulu d'abord, dans les premières pages du roman, conférer au Luxembourg une atmosphère «fantastique et surnaturel(le), qui autorise(rait) par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités» [JFM, 76]. Il est donc naturel que ce soit dans le Jardin du Luxembourg, «dans cette même partie du jardin où il était venu retrouver Olivier le soir où il cherchait asile» [1208/331], que l'ange apparaisse à Bernard vers la fin du roman. Mais il faut se référer à *Hamlet* (auquel nous aurons à revenir par la suite), dont Gide était occupé à traduire le premier acte à l'époque où il

rédiageait *Les Faux-Monnayeurs*, plutôt qu'aux comédies shakespeariennes, pour s'expliquer en grande partie la présence de l'ange. Shakespeare imagine de révéler à Hamlet l'infidélité de sa mère par le truchement du spectre. Gide, lui, préfère que son protagoniste adolescent découvre le même secret par ses propres moyens et n'hésite pas à lui faire malicieusement observer que «*Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur*» [977/60]. Si pourtant l'auteur interdit à son personnage de s'offrir ce luxe surnaturel au début du roman, il semblerait que ce n'est que pour lui en retarder l'occasion. Alors seulement que le caractère indépendant et robustement entrepreneur de Bernard est bien établi, Gide se permet de lui offrir moins une aide qu'une apparition surnaturelle. Loin d'être un *deus ex machina* l'ange illustre la nécessité de chercher une solution bien à soi. La lutte avec l'ange des *Faux-Monnayeurs* est indubitablement celle du Jacob de la *Genèse XXXII*... mais inspirée peut-être par Shakespeare.

Et puis pourquoi Alfred Jarry ? On sait que la présentation de Jarry dans le roman provient de l'intégration de deux épisodes ayant eu réellement lieu et que Gide évoque dans ses pages de souvenirs sur Christian Beck publiées en 1931 [*Feuillets d'Automne*, 128-131], ce qui, il est vrai, ne suffit nullement à expliquer ou à justifier leur transposition dans *Les Faux-Monnayeurs*. Faut-il voir, dans la manière dont Gide distingue le Jarry romanesque parmi le groupement littéraire des *Argonautes* (de même qu'il mettait le Jarry réel bien au-dessus de ceux qui l'entouraient au *Mercur de France*) un hommage tardif à un écrivain qu'il admirait, mais dont le nom ne figure qu'une seule fois dans son *Journal* et cela précisément à la mi-juillet 1922, lorsque, en pleine préparation de son roman il lit un article de Thibaudet sur l'auteur d'*Ubu*⁴ ? Il est vrai que Gide a comblé la lacune avec son article tardif, intitulé «*Le Mercure de France*» publié dans le millième numéro de cette revue le 1^{er} décembre 1946 [*Feuillets d'Automne*, 135-38], où on lit : «*On ne pouvait pousser plus loin qu'il ne fit la négation, et cela dans des écrits de forme souvent dure et durable [...]. Plus encore que son Ubu Roi, je tiens, extraits de ses très inégales Minutes de Sable Mémorial, les dialogues d'Ubu avec le professeur Achras, puis le débat suivant avec sa conscience, pour une des plus solides et remarquables*

pages de la prose française» [Feuillets d'Automne, 136]. Chez un auteur pour lequel les personnages étaient avant tout des voix distinctives, l'élocution idiosyncratique de Jarry devait exercer un attrait assez irrésistible. Au demeurant il n'est pas sûr que son parler n'ait pas influencé celui que Gide confère parfois au personnage d'Armand Vedel [1125-26/236] ni du reste la façon particulière dont Gide lui-même accentuait son discours. Il faut ajouter que le personnage de Jarry, «*Kobold, à la face plâtrée, accoutré en gugusse de cirque et jouant un personnage fantasque, construit, résolument factice*» [Feuillets d'Automne, 135] où «*tout [...] sentait l'apprêt*» [1170/287] cadre parfaitement, à outrance même, avec les autres personnages du roman qui affectionnent la parade ou le simulacre et sont tous, plus ou moins, ou à certains moments, faux-monnayeurs. Et pourtant Jarry, dont l'*Ubu* bénéficie de l'approbation, dans le roman, de Sarah et de Bernard, pour ne pas parler de celle de Passavant (et l'on sent s'exprimer à travers elle l'admiration de Gide) sera l'un de ceux qui contribuent à la nouvelle revue d'avant-garde, *le Fer à Repasser* (souvenir du fameux *ready-made* de Man Ray, intitulé *Cadeau*, fer à repasser dont le plat est garni d'une ligne de clous) qui est l'objet, dans le roman, d'une satire féroce. Hommage à Jarry donc mais hommage quelque peu vicié et teinté d'une ambiguïté toute gidienne.

Il convient pourtant de se demander à quel point il y a décalage, dans le récit, entre ce personnage «réel», apparaissant sous son véritable nom, et les autres. Il est vrai qu'on trouve dans le texte bien des noms de personnes ayant réellement existé : Louis XIV, Tacite, Montaigne, Bossuet, Bach, Balzac, Byron, Dickens, Barrès, et même deux noms de vivants, dont l'un discrètement écourté, Maurras et Paul-Ambroise (Valéry, que l'état-civil voulait Ambroise Paul Toussaint Jules), mais il s'agit là de simples références et non de figures agissantes à l'avant-plan de l'intrigue. Accorde-t-on plus de crédit, sur le niveau de l'illusion romanesque, à un personnage calqué sur une personne réelle et figurant sous son véritable nom qu'on n'en alloue à un personnage plus conforme à l'orthodoxie fictive ? Suffit-il de le glisser dans la monnaie courante des personnages pour tout de suite les démonétiser ? Le trouve-t-on au contraire moins crédible, morceau de matière brute égaré dans le

royaume de l'imaginaire ? Pour Geneviève Idt «*le personnage de Jarry, quoique fondé sur l'observation, paraît plus fantastique que l'ange*»⁵. D'une part, Jarry semblerait servir de gage à la vérisimilitude, sorte d'otage retenu pour garantir l'authenticité mimétique du récit, pour ancrer la fiction dans le réel (encore qu'il soit paradoxal que Gide se serve du personnage le plus artificiellement façonné qui fût pour servir de tel). C'est ainsi qu'il fixe un certain repère dans la chronologie historique ; Jarry meurt en 1907, repère qui sera déstabilisé ensuite par le caractère dadaïsant et résolument après-guerre du *Fer à Repasser* avec son image de la *Joconde* à moustaches calquée sur le *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp. D'autre part il semble mettre en question le *bona fide* des autres personnages, porter préjudice à leur vraisemblance. Ou le roman est-il enfin genre si «*lawless*» [1080/183], si hybride qu'il entame tout pedigree et chaque personnage, historique ou non, vivant ou mort (mais les vraies personnes vivantes sont rarissimes comme personnages du roman : le roman deviendrait autobiographie ou texte à diffamation) qui s'y trouve appelé jouit-il d'un crédit égal dans l'esprit du lecteur ? Avec Jarry, Gide confère peut-être moins une authenticité à sa fiction qu'il n'accorde à l'auteur d'*Ubu*, en le hissant sur le piédestal du romanesque, une réalité absolue.

Tout autre est le genre du personnage que représente Bernard Profitendieu, situé comme il l'est à distance égale entre le surnaturel de l'ange et la réalité de Jarry. Bernard cependant est loin d'être un personnage d'inspiration orthodoxe. Dans ce roman-laboratoire qu'est *Les Faux-Monnayeurs*, où les liens entre la réalité et la représentation que nous nous en faisons — y compris la représentation littéraire et plus spécifiquement celle du roman — sont mis en question, Bernard représente un personnage qui, au-delà du jeune homme du début du siècle dont on lit le *Bildungsroman*, absorbe en lui maints traits du «*héros*» mythologico-littéraire. En même temps qu'il est, au niveau mimétique, l'image d'un être réel, il est aussi une entité textuelle faite du rassemblement d'éléments constitutifs qui tirent leur essence de domaines variés, littéraires ou autres. Divers indices, souvent des plus fugaces, invitent à voir en lui une transparence à travers laquelle se dessinent les contours du Thésée de la mythologie grecque, de l'Enfant

Prodigue de l'Évangile, de Saint Bernard de Clairvaux et du Rastignac de Balzac. Qui plus est, Gide fait de sorte que son personnage semble fort conscient de cette antécédence. Il se compare à Thésée [977/61]. Bâtard comme lui, comme lui il quitte son foyer natal pour affronter les périls de l'inconnu, s'aventure dans le double labyrinthe du journal d'Édouard et du ménage Vedel-Azaïs, lutte pour tout monstre avec un ange, subit l'attrait d'une sœur aînée pour tomber dans les bras de la cadette qu'il abandonne avant de se ranger, enfin assagi, au sein de la famille. Bien des éléments chez Bernard — retour au foyer après une fugue initiale (mais en vainqueur non en résigné, précise Germaine Brée⁶), la préférence que son père lui porte, son antagonisme envers son frère aîné — évoquent l'Enfant Prodigue de l'Évangile et du traité que Gide écrivit en 1907. Alain Goulet a déchiffré ce que Bernard doit à son homonyme de Clairvaux dans un article exemplaire⁷. Quant à Rastignac, c'est le calembourdesque «*Maintenant, valise, à nous deux !*» [977/85] qui nous invite à ressusciter cet autre jeune ambitieux qui cherche sa voie dans la capitale. Comme Bernard avec Édouard, ayant abandonné sa famille, il trouve en Goriot un père *ersatz*, et peut-être en Vautrin un autre, ce Vautrin dont le réseau criminel de la «*Société des Dix Mille*» évoque et celui de Strouvillhou et la «*Confrérie des Hommes Forts*» de Ghéridanisol (et plus encore peut-être les «*Mille-Pattes*» des *Caves*⁸). C'est dire, en somme, que dans le protagoniste de Gide se résorbent les caractéristiques à la fois du héros païen de l'antiquité, de la figure exemplaire de l'Évangile, du héros chrétien moyen âgeux et du héros au sens où l'entendait le roman français du dix-neuvième siècle. Il ne semble manquer que Sindbad, étoile orientale du firmament de l'imagination gidienne et, qui sait, il n'est pas impossible qu'une référence jusqu'ici inexplicitée ne le révèle un jour. Ce qui est certain c'est qu'à Thésée, à l'Enfant Prodigue, à Saint Bernard et à Rastignac il faut, dès à présent, ajouter un autre personnage-référence : Hamlet.

On ne s'immerge jamais plus profondément dans les multiples sens et structures d'un texte qu'en le traduisant. Ce premier acte de *Hamlet*, sur lequel Gide travaillait, à la demande de Pitoëff, en 1922, pour abandonner bientôt la suite (et ne la reprendre, cédant alors aux instances de Jean-Louis Barrault, qu'en 1942) jette un jour inattendu sur

Les Faux-Monnayeurs. Et Bernard et Hamlet sont de jeunes étudiants entourés d'un groupe d'amis condisciples. De même que Shakespeare choisit de donner comme point de départ à sa pièce la découverte par Hamlet de l'infidélité de sa mère, qui lui est exposée par le spectre de son père, Gide fait démarrer l'action de son roman sur une découverte identique. Bien entendu il ne reprend pas ces aspects du drame de Shakespeare qui font que le roi son père a été assassiné par son frère, usurpateur et amant de la reine, et que le spectre du mort, en découvrant la vérité à son fils, réclame vengeance (encore que les deux pères travaillent, chacun de leur côté, au Palais !). Rien de spectral dans *Les Faux-Monnayeurs* si ce n'est l'image qui passe par l'esprit de Profitendieu père, lorsque la fugue de son fils ressuscite la faute de sa femme «*Et soudain ce spectre vengeur qui ressort du passé, ce cadavre que le flot ramène*» [946/25], et peut-être aussi la phrase initiale du roman, «*C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor*», qui a fait l'objet de bien moins de commentaires que la toute dernière, mais qui n'en est pas pour autant moins intéressante. Non seulement elle crée un effet de suspense immédiat mais elle implique, chez Bernard, une culture livresque, ne serait-ce qu'au niveau de la série noire et avertit le lecteur, dès les premiers mots du livre, qu'on aborde un texte qui va jouer sur bien des textes antérieurs (Bernard héros de roman policier et qui se reconnaît comme tel ?). C'est ainsi que *Les Faux-Monnayeurs* s'annoncent, dès leur première phrase, comme le roman de la culture romanesque, le roman qui aura pour principal personnage le roman, le roman du roman, en somme. Mais cette première phrase du texte : «*C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor*», prononcée par Bernard, s'éclaire d'un jour nouveau si on la met en parallèle avec la première phrase de *Hamlet*, «*Qui va là ?*» dont l'énoncé gidien semble n'être qu'une paraphrase sophistiquée, phrase liminaire de *Hamlet* qui est proférée par un personnage du nom de... Bernardo. Mais le Bernardo de Shakespeare, contrairement au personnage de Gide, ne sera qu'un comparse dans le drame. Au début des deux textes l'heure sonne, à la cloche dans *Hamlet*, à la pendule, que Bernard est en train de réparer, dans le roman. Les deux jeunes hommes attendent que leur père se manifeste. Hamlet, à la

suite de sa découverte initiale, revient «auprès des autres étudiants [...] veut crâner devant eux», c'est Gide lui-même qui le constate dans son *Journal* [736-37, 15.7.22]. Ne voit-on pas Bernard faire de même et précisément dans ce Jardin du Luxembourg que Gide voulait d'un fantastique à la Shakespeare ? «Bah !», se dit Bernard [977/60], «l'important c'était que je fusse instruit. Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet ! C'est curieux comme le point de vue diffère, suivant qu'on est le fruit du crime ou de la légitimité. Je reviendrai là-dessus quand j'aurais dîné». Bernard toutefois ne reparlera pas des différences entre lui et Hamlet, sauf pour se dire, après avoir ramassé le bulletin de consigne échappé de la main d'Édouard, «Un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier [...] "How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world" ai-je entendu dire à Hamlet» [995/83]. C'est une citation qui semble peu convenir à la vigueur et à la résolution de Bernard, mais elle souligne son ascendance shakespearienne⁹. Les indices semblent probants. Gide a bel et bien structuré certains aspects du début de son roman sur le patron de la tragédie de Shakespeare¹⁰.

Admettons cependant que, du seul point de vue psychologique, Hamlet est un modèle qui ne convient guère à Bernard et cela bien que Gide mette deux fois dans la bouche de son personnage un «Voilà le hic» [996/84, 1033/126] qu'il reproduira, vingt ans plus tard, dans sa version du célèbre discours sur le suicide «To be or not to be...» pour traduire (souvenir de Bernard ?) l'anglais «ay, there's the rub» (Acte III, Scène 1)¹¹. Les deux jeunes hommes vivent certes le trauma de l'infidélité maternelle et tous deux jouent un personnage contrefait, Bernard bien malgré lui [1091/195], mais, comme le constate Bernard lui-même, leurs points de vue diffèrent. Hamlet est légitime et fils de roi assassiné. Vérifier les dires du spectre et venger la mort de son père deviennent sa raison d'être. Cette mort est bien réelle. Restituer l'honneur paternel de manière posthume est un fardeau qu'il doit assumer au prix de sa raison et de sa vie. Bernard, lui, est illégitime et se réjouit ou feint de se réjouir de la «mort», au sens figuré du terme, d'un «faux-père» [1091/195] («La mort du père» est le titre d'un des

chapitres du *Père Goriot*). Bernard emploie son nouveau savoir comme un instrument de libération immédiate des entraves familiales. Il se déleste du poids paternel avec une certaine désinvolture. Hamlet en est lentement accablé. Après le début du roman il semblerait presque que Gide ait fait dévier le cours hamlétien de l'intrigue vers Olivier, dont le désarroi le mène à une tentative de suicide, hantise de Hamlet, et plus encore vers Boris, hanté par d'autres spectres et dont les atermoiements, les hésitations verbales et la mélancolie semblent plus apparentés à la psychologie du personnage shakespearien. Bernard, le bâtard, trouvera meilleure référence dans une autre pièce du dramaturge élisabéthain *Cymbeline*, que Gide lisait en décembre 1922 [J, 747] et dont il épingle une citation en épigraphe au sixième chapitre [975/58], prenant soin de la tronquer (comme il le fait avec bon nombre de ses citations¹², de ses mots-clefs «*some coiner with his tools / Made me a counterfeit*» — «*Quelque faux-monnayeur avec ses instruments / A fait de moi un faux*» (*Cymbeline* Acte II, Scène v, 2).

Il ne faut pas oublier non plus que *Hamlet* a, depuis toujours, servi de modèle à Gide pour la construction romanesque «*en abyme*» (J, 41, août 1893). La «*scène de la comédie*», pièce encastrée dans la pièce, permet une structure spéculaire que Gide affectionne et reprend dans son roman. Cette mise en abyme ne concerne pas que le roman d'Édouard et qui a pour titre *Les Faux-Monnayeurs*. Ainsi le meurtre de Boris, manigancé par Strouvilhou et Ghéridanisol, apogée du thème de la spoliation des êtres jeunes au profit d'ainés prédateurs, est préalablement répété, au sens théâtral du terme, dans la scène du banquet des *Argonautes*, lorsque Jarry joue à empoisonner «*le petit Bercail*» — «*parce que j'ai mis du poison dans sa tasse*» (dans *Hamlet* le roi meurt d'empoisonnement), ensuite à le «*tuder*» avec un pistolet chargé à blanc («*Quoi ! effrayé par un coup tiré à blanc ?*» dit *Hamlet*, lorsque le roi se lève en voyant la représentation du meurtre¹³).

L'ambiguïté pistolet chargé/pistolet non chargé, le consentement de la victime, par défi, à la pose du sacrifié public, ces détails du meurtre ultime reprennent au tragique les divers effets ludiques de la pantomime antérieure. La scène du banquet, comédie enchâssée dans un roman à issue tragique, réunit, entre autres, le romancier, Jarry à la face enfarinée

de fantôme et auteur d'un *Ubu Roi* calqué lui aussi en partie sur *Hamlet*, Sarah et Bernard. Curieux que le *Journal* de Gide des 14-15 juillet 1922 [p.735-36] parle longuement d'*Hamlet* joué par Sarah Bernhardt, de Jarry et de son *Ubu* ! Ajoutons qu'*Hamlet* et *Ubu* font référence commune à *Cœdipe Roi*.

C'est dire que Bernard est un personnage à facettes multiples, dont la densité «*psychologique*» se double d'une épaisseur toute littéraire. D'un côté le narrateur s'adresse à lui comme s'il représentait une vraie personne. De l'autre l'auteur, et Bernard lui-même, se plaisent à rappeler sa littéralité. Avec ce personnage-miroir l'on est en présence de Thésée, de l'Enfant Prodigue, de Bernard de Clairvaux, d'*Hamlet* et de Rastignac (et qui sait de quels autres référents encore, non déjà décodés ?). Prouesse du preux grec, retour de l'Enfant Prodigue, vigueur vertueuse du croisé chrétien, réfléchi et sensibilité du prince anglo-danois désarmé (que le romantisme français adoptera pour modèle), fougue opportuniste du jeune premier balzacien... Bernard se révèle être une sorte de personnage anthologie de la littérature occidentale, dernier avatar (mais sans doute dépassé déjà ?) de toute une lignée de protagonistes passés. Bien plus qu'au Julien Sorel de la fin du *Rouge et le Noir* il lui aurait convenu de s'écrier «*Mon roman est fini*». Ajoutons que les références, codées ou patentes, à Thésée, à Saint Bernard et à *Hamlet* se rencontrent toutes en l'espace de vingt lignes du sixième chapitre du roman, celui-là même qui est précédé de la citation de *Cymbeline*. S'y trouve également un renvoi à Fénelon. Je suis bien curieux de connaître Bernard-Télémaque.

Les multiples couches du personnage de Bernard, sans parler de sa complexité «*psychologique*», que nous n'avons pas abordée, correspondent à d'autres aspects du roman où les sens se superposent, comme ces lectures stratifiées de l'épisode où nous lisons que Bernard lit le journal d'Édouard qui décrit celui-ci en train de lire, à son tour, le carnet intime du père de Sarah [1020/111]. Approfondir et élargir les dimensions du roman, c'était là l'ambition de Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*. Avec l'ange, avec Bernard, avec Jarry, il expérimente avec le concept même de «*personnage*». Voudrait-il que le lecteur fasse crédit à chacun d'entre eux au même degré ? Leur degré de romanesque

est-il commensurable ? L'ange semble tirer le roman vers un fantastique céleste dont il n'a que faire. Jarry semble l'enraciner dans une réalité qui est simultanément mise en doute par la loufoquerie même de sa *persona*. Entre les deux, Bernard représente un personnage bien moins orthodoxe qu'il ne le semble d'abord. Du point de vue du roman «*pur*» que visait Édouard, Jarry est aussi inadmissible que l'ange. Surréalistes à leur manière, tous deux portent atteinte à l'étanchéité de l'illusion. Mais Gide croyait moins à la pureté du roman qu'à ses possibilités protéiformes, celles, entre autres, d'empiéter à la fois sur le fantasmagorique et le biographique. Il aime créer l'illusion romanesque et en même temps la miner, un peu comme qui voudrait, après avoir inculqué la foi, jouer à l'ébranler. Monnayeur (ou faux-monnayeur) c'est à dessein qu'il fait couler dans son or des alliages plus suspects. Rien de tel pour dérouter le lecteur et aussi pour l'encourager à très sérieusement jauger la valeur de ce papier imprimé qu'il tient à la main.

NOTES

1. Les renvois au texte des *Faux-Monnayeurs* comportent systématiquement une double référence : d'abord à l'édition Pléiade des *Romans*, ensuite à l'édition Folio des *Faux-Monnayeurs*.
2. Marc Allégret, *Carnets du Congo - Voyage avec Gide*, 1987, Presses du C.N.R.S., p. 17-18. Ed. D. Durosay.
3. M. Tilby, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Londres, 1981, Grand & Cutler (Critical Guides to French Texts), p. 89.
4. «*L'Affaire Ubu*», *N.R.F.*, 1er juillet 1922, p.58-72.
5. G. Idt, *André Gide. Les Faux-Monnayeurs*, Paris, 1970, Hatier (Profil d'une œuvre), p.64-65.
6. G. Brée, *André Gide l'insaisissable Protée*, Paris, 1953, Les Belles Lettres, p.9-28.
7. A. Goulet, «*Lire les Faux-Monnayeurs*», *André Gide 5*, Paris, 1975, Minard, p.9-28.
8. Michael Tilby constate que Germaine Brée compare la Pension Vadel-Azaïs à la Pension Vauquer (référence non repérée par nous). C'est également dans *Le Père Goriot* que Balzac reproduit une des citations préférées de Gide, extraits des *Bucoliques* de Virgile, «*Trahit sua quemque voluptas*».
9. Acte I, Scène 2. Gide traduit ces lignes ainsi, «*Combien me semble abject, plat, fatigant, / Improfitable tout l'ordinaire de cette vie*». La traduction que Gide a faite du premier acte de *Hamlet* a paru dans la revue *Échanges*, décembre 1929, ensuite dans une édition de luxe aux Éditions de la Tortue. Sa traduction de la pièce entière a paru d'abord à New York, chez Schirffin en 1944, ensuite dans une édition bilingue en 1945, chez le même éditeur, enfin chez Gallimard en 1946 : Shakespeare, *Hamlet, traduit par André Gide*.
 Dans le *Journal* de Gide on lit : «*J'achève de traduire, ce matin, le premier acte de Hamlet (...). Le résultat ne me satisfait pas. (...) Et si le sujet même de Hamlet est plus étrange, plus riche, plus subtil et nous touche plus présentement (qu'Antoine et Cléopâtre) je n'ai pas éprouvé, pas un instant, ces transes de ravissement qui me secouaient tout le long d'Othello. La traduction de Schwob, pour être exacte, est obscure, presque incompréhensible par endroits, informe, arithmique*

et comme irrespirable. Est-ce vraiment ce texte qu'on entendait chez Sarah Bernhardt ?» J, 14 juillet 1922. Vingt ans plus tard, ayant terminé le tout, il y écrit : «J'avais près de moi, non tant pour m'aider que pour m'encourager, les traductions de François-Victor Hugo, de Schwob, de Pourtalès et de Copeau. Cette dernière seule semble marquer quelque souci de la langue française», J, II, 130, 1er septembre 1942. Ailleurs il dit avoir préféré la traduction de F.-V. Hugo à celle de Schwob (CPD, I, 136 dans CAG 4, 1973, Gallimard).

Dans sa «lettre-préface» à sa traduction il avoue combien il avait trouvé ce travail de traduction difficile, «on n'imagine pas texte plus alambiqué, plus retors et plein d'ambiguïtés, de traquenards et de chausse-trapes», éd. Gallimard, p. 7.

¹⁰. Dans le contexte de *La Symphonie Pastorale* on retiendra que c'est vers le début de *Hamlet* (où la reine, rappelons-le, s'appelle Gertrude) que l'on trouve, dans la bouche d'Ophelia, ces paroles adressées à son frère Laertes, «Mais vous, cher frère, ne faites pas comme ce pasteur impie qui indique une route escarpée et épineuse vers le ciel, tandis que lui-même, libertin repu, et impudent, foule les primevères du sentier de la licence, sans se soucier de ses propres sermons», Acte I, Scène 3, Livre de poche, 1984, trad. F.-V. Hugo, p. 20.

¹¹. En fait Gide, dans sa traduction de *Hamlet*, a préféré une variante de la même expression et opté pour «C'est là le hic», éd. Gallimard, p. 105. Je crois me souvenir que, dans un de ses écrits ou dans une lettre, Gide s'étend sur les difficultés de la traduction de cette expression, mais n'ai pu malheureusement identifier le texte en question, Dorothy Bussy, qu'il consulta, approuva sa traduction du monologue de Hamlet, à l'exception d'un seul mot «incapable» pour «unworthy», *Corr. AG-DB*, III, 249, lettre de D.B. du 12 octobre 1942.

¹². Voir David Walker, *BAAG*, n°70, juillet 1986, p.88-90.

¹³. Acte III, Scène 2, Livre de poche, 1984, p. 79, trad. F.-V. Hugo.

L'ÉLOQUENCE DANS LES FAUX-MONNAYEURS¹

par

Raymond MAHIEU

1. L'éloquence en question

Interroger dans les *Faux-Monnayeurs* ce que désigne le mot “éloquence” — et qu'on pourrait tout aussi bien nommer aisance du discours ou euphorie énonciative — requiert, pour qu'apparaissent tous les enjeux de la démarche, que trois axes de présupposition soient établis.

Il faut d'abord prendre attentivement en compte la sorte de manifeste remarquablement concis que fournit Gide dans la dédicace de son livre à Roger Martin du Gard : annoncer, après trente-quatre années de pratique littéraire, un premier roman n'est évidemment pas une étourderie, ni non plus un geste sans conséquence. On doit au contraire y voir, aussi publique que possible, une déclaration d'adhésion à un genre, jusqu'alors refusée par Gide avec une persévérance qui mériterait d'ailleurs d'être étudiée pour elle-même. Car, s'il est à peine utile de rappeler à quel point sa première production narrative (du *Voyage d'Urien* au *Prométhée mal enchaîné*), contemporaine de la “crise du roman”², se détourne en effet des règles et conventions de ce type d'écrits, il est peut-être moins superflu de se demander pourquoi la série de récits qu'inaugure *L'Immoraliste* en 1902, et qui va jusqu'à *La Symphonie pastorale* (1919), reste, selon la terminologie de son auteur, extérieure au champ romanesque, en dépit de propriétés (progression de l'intrigue, vraisemblable, “psychologie”, pour ne citer que ces traits) qui engageraient volontiers le lecteur, et le critique, à reconnaître ici les

habitudes esthétiques du roman. Toujours est-il que, point ultime d'une courbe rentrante ou hiatus, le ralliement au roman ne peut apparaître chez Gide comme une sorte de reddition sans conditions, mettant fin à une longue dissidence. Écrire, enfin, un roman ne pourra être pour lui que donner aboutissement à un procès dialectique : retrouver, sans doute, une tradition, mais en incorporant à ce mouvement de reprise tout l'apport négatif de la longue période de refus que l'écrivain a traversée. Aval nouveau qui n'échappera pas à la problématisation.

On tiendra ensuite pour acquis que, comme toute fiction sans doute, mais à un degré très poussé, les récits gidiens véhiculent en eux un métadiscours où, sous des formes diverses, s'écrit leur propre commentaire. Cet état de choses, très apparent dans les premières oeuvres, est aussi très évident dans les *Faux-Monnayeurs*, ne serait-ce qu'en raison de la présence massive du personnage-écrivain qu'est Édouard, ou de la visibilité de certaines gloses du narrateur, par exemple dans le dernier chapitre de la deuxième partie. Mais l'évidence peut occulter. Pour mieux le comprendre, on se reportera aux récits intermédiaires (*L'Immoraliste* et les suivants), où la part de la métatextualité semble bien plus réduite : et ce sera pour constater que si, de fait, la réflexivité textuelle s'y manifeste bien peu à la manière obvie du commentaire explicite, elle s'y développe abondamment, en revanche, sur le mode figural³. Il conviendra de s'en souvenir en abordant les *Faux-Monnayeurs*, de manière à ne rien perdre de ce qui, dans ce roman, parle son écriture : non seulement en termes immédiatement identifiables, mais aussi par la médiation d'emblématisations diverses.

Revenant à ce qu'entraîne l'acceptation — fût-elle chargée d'arrière-pensées — du roman, il s'agira enfin de considérer particulièrement une des implications de ce choix : la confrontation avec l'ambition totalisatrice de la diction romanesque. On rencontre ici une des plus anciennes revendications du genre, que Diderot, en 1761 déjà, associait, dans son *Éloge de Richardson*, à son pouvoir de véridicité : "*O Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus : tu peins l'espèce humaine. [...] ; l'histoire*

n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe : tu as embrassé tous les lieux et tous les temps."⁴.

On lit dans ces lignes l'affirmation, non seulement d'une aptitude spécifique, et exclusive, du roman à dire quelque chose du réel, mais aussi de sa capacité à dire tout le réel. L'écriture romanesque parle sans doute bien du monde, et mieux même que toute autre ; mais elle le dit, de surcroît, dans toute son extension. Cette prétention proclamée par Diderot a bien sûr hanté Balzac, au moins jusqu'en 1846⁵. Elle a encore hanté Zola, dont le cycle des *Rougon-Macquart* se clôturait l'année même où était publié le *Voyage d'Urien*. Elle est, toujours, une des tentations qui s'offriront à Gide du jour où sa dédicace à Roger Martin du Gard le définira comme romancier, tant il est vrai que la volonté de se constituer en somme est consubstantielle au genre qui l'a affichée dès ses origines. À s'en tenir, au demeurant, au simple métadiscours explicite des *Faux-Monnayeurs*, la phrase d'Édouard expliquant, à propos de son livre, qu'il voudrait "*tout y faire entrer, dans ce roman*"⁶ n'autorise pas de doute sur ce point.

Reste à dire en quoi cette intention se rattache à la question de l'éloquence. Si l'on pense le roman comme unité organique cherchant "*à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie*"⁷, il semble conséquent de lui rêver une écriture qui, conformément à cet objectif, ne laisserait pas de restes, s'élaborerait comme forme sans manques. Ambition non tant quantitative que qualitative : tout dire d'un réel illimité (et hétérogène) étant par définition exclu, ce qui importe est que le discours romanesque propose, à son niveau propre, les caractères de complétude et de continuité qu'impose sa visée, que tout s'y tienne (le modèle — fantasmatique — étant ici le texte balzacien, dont on sait comment l'horreur qu'il a du vide fonde toute sa politique vérisimiliste)⁸. On en arrive par là à cette "éloquence" qui fait l'objet de nos interrogations : à laquelle, en tant que "bien-dire", il reviendrait de réaliser le programme d'une énonciation sans failles et sans défaillances.

Le conditionnel est évidemment de rigueur. Si la question de la maîtrise discursive est à coup sûr de celles que Gide romancier ne peut contourner, et que le texte des *Faux-Monnayeurs*, en effet, tout ensemble pose, au niveau métatextuel, et affronte, au niveau narratif, il est tout aussi certain que cette définition et cette prise en charge ne

peuvent s'y réaliser que dans la problématique, dans la subversion des codages acquis. Roman où se met en texte la redistribution des circulations les plus diverses — monétaires ou libidinales —, les *Faux-Monnayeurs* sont aussi le lieu d'une mise en question des flux scripturaires.

2. Emblématisation : la lecture représentée

Il ne peut échapper au lecteur le plus distrait des *Faux-Monnayeurs* que le fait littéraire y constitue une thématique importante. Encore convient-il d'affiner cette observation élémentaire, et de constater que les diverses pratiques liées à la littérature ne sont nullement mises sur un pied d'égalité par la fiction gidienne. C'est ainsi, notamment, que l'écriture, en particulier romanesque, s'y propose constamment à nombre de personnages comme un objectif essentiel, qu'on y songe comme à un projet (Bernard), qu'on l'exerce avec aisance (Passavant), ou qu'on se collette avec les problèmes qu'elle engendre (Édouard). En revanche, il faut remarquer que le texte de Gide présente dans ce champ une étrange dissymétrie entre la fonction de destinataire et celle de destinataire : ces romans, et, plus généralement, ces écrits qu'il est si important pour les acteurs de la fiction de produire, il leur semble bien moins nécessaire d'en être les récepteurs. Ce n'est pas qu'on ne lise pas dans *les Faux-Monnayeurs* ; sans doute, au contraire, y lit-on autant qu'on y écrit ; mais ce qu'on y lit, bien souvent, n'est pas ce qu'on y écrit. Et surtout, la manière dont on lit, quel que soit l'objet considéré, ne répond que bien rarement à l'intention initiatrice de l'écriture.

Si l'on procède à un classement des écrits soumis à lecture dans le roman, en les distribuant selon une taxinomie allant de la catégorie la plus conforme au modèle supposé le plus qualifié (*les Faux-Monnayeurs* eux-mêmes, d'Édouard, voire de Gide) à la plus éloignée de cette norme (formes minimales de l'inscription), on découvrira, sans doute avec surprise, que l'échelle de valeurs déterminée *a priori* à partir des caractéristiques de l'écrit ne correspond en rien à celle qui affecte la réception et, même, que la seconde se construit pour ainsi dire en sens inverse de la première.

Les textes proprement littéraires — ceux qui pourraient figurer dignement sur les rayons d'une bibliothèque — souffrent d'une grave désaffection ; le roman, plus spécialement, est ignoré, ou mal lu, sans égard, par ailleurs, à ses qualités intrinsèques. Livres mal aimés, non désirés, qu'on ne se prête ni ne se recommande, dont on n'attend rien et de l'existence desquels rien en effet ne résulte. Un cran au-dessous, le sort de ce qu'on nommera les "pré-textes", à savoir des écrits promis, à terme plus ou moins long, à une mise en circulation dans les circuits culturels, n'est guère meilleur ; et il est significatif que leur efficace soit inversement proportionnelle à leur proximité de la norme littéraire : c'est ainsi que, dans cette classe, ce sont les pages du journal d'Édouard dérobées par Bernard (texte dont la publication n'est imaginable qu'au terme d'une série d'avatars) qui sont tout à la fois, à l'insu de leur scripteur, et vraisemblablement contre son gré, lues avec le plus d'attention, comprises avec le plus de perspicacité, et capables d'agir avec le plus de vigueur sur celui qui s'en est fait, par un coup de force, le destinataire imprévu.

Un intérêt particulier doit être porté à une catégorie de productions langagières, proche de la précédente, que leur caractère ambigu (elles sont de nature verbale mais en même temps assimilables à la littérature par leur teneur ou leurs qualités formelles) fera nommer "pseudo-textes". C'est que c'est dans ce groupe que figure un des passages les plus remarquables du roman, les propos tenus par Vincent sur les animaux marins : susceptibles, en eux-mêmes, de donner matière à exégèse⁹, ils nous intéressent surtout ici en tant que doués d'un extraordinaire pouvoir, et de fascination, et de diffusion. Annoncées par Lilian Griffith, énoncées par leur "auteur", récupérées par Passavant, ces phrases qui n'appartiennent à l'ordre ni de l'écriture (elles sont orales), ni de la narration (elles décrivent un état de choses), ni de l'art (elles traitent d'écosystèmes), seront reçues comme la plus belle et la plus prenante des fictions devrait l'être : "*Quand je te disais que cela valait tous les romans*", s'exclamera Lilian Griffith après que Vincent s'est tu [1053/149]¹⁰.

En deçà (peut-être vaudrait-il mieux écrire "au delà"), le groupe des lettres — qui nous renvoie certes à l'écrit, mais nous écarte davantage, par son caractère à la fois fonctionnel et confidentiel, de la norme

esthétique — intéressera surtout par quelques règles de fonctionnement qui se vérifient avec constance. Toujours reçues et lues, toujours bien comprises, les lettres ne montrent cependant pas toujours la même efficacité. En fait, leur pouvoir opératoire se révèle lié au statut de leurs lecteurs : s'il s'agit (et c'est le cas pour approximativement un tiers de l'ensemble), non du destinataire attendu, mais d'un récepteur second et imprévu, qui de surcroît n'accède à l'écrit que par détournement, sinon par effraction, les effets de cette appropriation violente sont considérables. Il suffit pour s'en convaincre de songer au départ de Bernard, à qui la correspondance de sa mère a révélé sa bâtardise¹¹.

Au plus loin de la norme initialement définie, les "infra-textes", simples traces d'inscription, à la limite du lisible, et que rien, en principe, ne destine à une diffusion autre qu'extrêmement restreinte, apparaîtront, conformément à la logique paradoxale qu'on a vu s'imposer dans *les Faux-Monnayeurs*, comme étonnamment mobiles et agissants : d'un côté, ils échappent sans peine aux circuits limités qui leur étaient assignés, d'un autre côté, leur teneur en soi proche de l'insignifiant ne les empêche pas d'être des rouages majeurs de procès importants, et même de les déclencher. Billet de consigne emporté par le vent, signature oubliée dans le registre d'un hôtel suisse, bref "talisman" inscrit sur un bout de parchemin, phrase griffonnée sur une feuille de cahier chiffonnée¹², autant d'énoncés minimaux, dont le retentissement est maximal.

La leçon à tirer de cet examen est nette. En tant qu'il représente l'opération de lecture — c'est-à-dire, on ne saurait l'oublier, l'activité même qu'il requiert pour son propre compte —, le texte des *Faux-Monnayeurs* ne donne pour exemplaires que des procédures déviantes. Ce roman peuplé de romanciers désavoue comme modèles le roman institué et sa consommation institutionnelle et suggère, à l'inverse, par ce qu'il figure, qu'il n'est de pouvoir du scripteur sur le lecteur que dans l'inaccomplissement et le dévoiement. N'opère que ce qui, émis hors de toute référence à l'"éloquence", n'est reçu, en outre, que par celui qui n'était pas visé. Pouvoir de la parole embryonnaire et égarée...

3. La paralipse

Le roman gidien ne se borne pas à désigner, de manière figurale, les illusions que nourrissent les fantasmes de complétude et d'ajustement ; il se révèle lui-même, dans son travail, aux prises avec les apories de l'“éloquence”. C'est ce que révèle, notamment, sa pratique sournoise de cette rétention d'information que G. Genette a nommée paralipse¹³.

Pour cerner exactement en quoi il y a ici double jeu — et en quoi celui-ci est significatif —, le mieux est de partir d'une observation très simple : la constatation que la structure feuilletée du roman, gérant une série de couches diégétiques parallèles (au demeurant interconnectées), détermine inévitablement des coupures et des suspensions nombreuses dans l'énonciation narrative, opérées à chaque fois qu'il s'agit de passer d'une série événementielle à une autre. En soi, cette situation n'a rien d'extraordinaire, et le plus concentré des narrateurs n'échappe pas, qu'il écrive *La Chartreuse de Parme* ou *La Porteuse de pain*, à l'obligation d'en passer par d'incontournables “fourches diégétiques” et d'assurer les interventions de régie à quoi elles obligent¹⁴. Ce qui, en revanche, mérite davantage l'attention, c'est la manière retorse dont Gide organise le rétablissement des continuités séquentielles si fréquemment interrompues dans son récit.

En un premier temps, l'on observe que, sur telle donnée factuelle, la narration dispense une quantité d'informations fragmentaires et disjointes qui nécessitent du lecteur, pour s'investir de sens, un travail de regroupement et d'homogénéisation : par exemple, le fait de l'homosexualité de Passavant n'est jamais énoncé de manière explicite, mais signifié par une quantité d'indications dispersées, au demeurant de plus en plus nettes. Cette activité du lecteur, exigée, on le sait, par l'écrivain¹⁵, on découvre ensuite que le récit est apparemment organisé pour lui donner toute chance de succès, et qu'avec une attention et une perspicacité moyennes, il est possible de reconstituer les ensembles décomposés — ces opérations incluant le comblement rationnel d'un certain nombre de lacunes informatives. Autrement dit, les paralipses que multiplie la composition clivée du roman semblent non seulement repérables, mais aussi toujours susceptibles d'être réduites sans grands risques interprétatifs. Enfin, il s'avère que Gide, non content d'offrir à son destinataire la récompense que porte en soi sa démarche intellectuelle, le pourvoit parfois d'un supplément de gratification :

l'exemple-type est ici la confirmation en toutes lettres par le narrateur de l'identité de l'étrange naufragé recueilli par Alexandre Vedel, devant laquelle le lecteur modérément subtil, qui n'avait pu ne pas subodorer la vérité, n'est pas loin d'éprouver le sentiment d'un excès de générosité¹⁶.

Mais précisément, ces largesses sont suspectes, et un bref retour au métatextuel pourrait nous aider à mieux le saisir. Qu'on songe aux trois enquêtes judiciaires relatées dans le livre, dont les procédures ne sont évidemment pas sans analogie avec les comportements intellectuels attendus du lecteur : il est symptomatique que, si la première (sur le réseau de prostitution) aboutit à un résultat satisfaisant, la seconde (sur le trafic de fausse monnaie) échoue à identifier et saisir les coupables principaux, alors que la troisième (sur la mort de Boris) se fourvoie totalement. Semblablement, il y a sans doute lieu de soupçonner que le lecteur-enquêteur aurait tort de tableur sur son infailible clairvoyance et que, pensant dominer avec constance l'information que lui dispense le récit, il s'abuse sur la maîtrise qui lui est consentie : lui insinuant sans cesse que tout lui a été dit de ce qu'il y avait à dire, ou au moins qu'il lui a été donné licence de savoir tout ce qu'il y avait à savoir, le narrateur occulte, en fait, des béances aussi nombreuses qu'importantes.

Ce jeu de dissimulation peut se repérer dans le champ des systèmes d'action, et particulièrement à la fin du livre. Fidèle aux usages, le roman, sur le point de se clôturer, signale ce que l'on suppose être son aboutissement par un certain nombre de marques conclusives fortement codées : on relèvera entre autres, dans le dernier chapitre, le compte rendu de l'enquête par laquelle se ferme le dossier de Boris ; et, plus nettement indiciel encore, le tour d'horizon que fournit dans les pages ultimes le journal d'Édouard, véritable épilogue culminant sur une sommation euphorisante, le tableau topique d'une réunion de famille. Seulement, l'effet de récapitulation ainsi obtenu a tout du leurre, et au recensement apparemment exhaustif échappent bien des noms. Qu'est-il advenu, par exemple, de Laura, de qui le système d'ensemble du roman faisait un actant majeur, ne serait-ce qu'en sa qualité d'objet de désirs multiples ? Quel est le sort réservé aux héros éponymes du livre, ces faux-monnayeurs que sont, à des titres divers, Strouvilhou, Ghéridanisol ou Passavant ? Force est de constater que l'amnistie dont ils bénéficient se double d'une étrange amnésie... Dans ces surprenantes omissions se

découvre une pratique insidieuse de la paralipse, aux conséquences importantes. Non seulement des blocs entiers d'information sont soustraits au lecteur, mais, surtout, l'occultation de leur soustraction dérègle la perception qu'a celui-ci des valeurs définies par la médiation du code événementiel. La désintégration partielle et clandestine de l'appareil proprement narratif entraîne ainsi, en cela même qu'elle peut échapper à la conscience, non pas une dissolution, mais un brouillage des structures axiologiques du texte. Infiltrant captieusement du vide dans une énonciation qui simule la saturation, la paralipse subvertit toute assurance acquise et relance indéfiniment la quête du sens.

À une autre échelle, et sur un mode plus complexe, on retrouvera cette politique d'omissions inavouées dans le dispositif des références spatio-temporelles du roman. Sur le plan géographique, il est vrai, comme le note A. Goulet, que par comparaison avec des récits comme *Isabelle* ou *La Symphonie pastorale*, *les Faux-Monnayeurs* proposent au lecteur "un monde qui s'ouvre", par la mention d'espaces jusqu'alors ignorés par l'écrivain, comme l'Angleterre ou l'Europe de l'Est¹⁷. Encore convient-il de constater que ces convocations restent surtout des évocations, et que, en fonction du centrement de l'action sur Paris (et la Suisse de Saas-Fée), ces terres nouvelles ne paraissent s'incorporer à l'imaginaire spatial du texte que comme horizons. À s'en tenir à la lettre de l'énoncé, Russie, Pologne ou Grande-Bretagne sont seulement des zones où l'on se perd ou d'où l'on s'échappe pour regagner un foyer inamovible, si bien que l'élargissement des perspectives ne semble compromettre en rien une organisation centripète. Parallèlement, on sait de reste que, en matière historique, tous les indices strictement factuels fournis par le récit (ne serait-ce que la présence dans une scène d'Alfred Jarry, mort en 1907) renvoient aux années qui précèdent la première guerre mondiale. Les points de repère dont nul roman ne peut se dispenser sont donc bien en place... Et cependant, cette configuration, pour stable qu'elle paraisse, est minée par une sorte de réseau de références parallèle, où un tissu de signes de nature diverse fait émerger, d'une part un autre planisphère où des continents comme l'Amérique ou l'Afrique sont saisis dans des interactions nouvelles¹⁸, d'autre part un certain nombre d'événements politiques ou économiques postérieurs à la Grande Guerre, dont le plus marquant est à coup sûr la dévaluation

monétaire. D'un système à l'autre, nulle articulation n'est proposée par le texte ; nul énoncé ne rend compte de cet écartèlement mal concevable rationnellement. La paralipse, ici, est donc moins rétention d'information proprement dite que refus de combler par le discours un creux pourtant inconciliable avec les exigences du vraisemblable.

La faille qui traverse ainsi de bout en bout le roman, lézardant un espace-temps supposé *a priori* homogène, n'est évidemment pas sans signification. D'abord en ce que correspondant, dans l'ordre référentiel, à des mutations capitales (remaniement de la carte du monde, révolution soviétique...), elle ne leur donne de statut que celui, provocateur, de l'absence. Ensuite, et surtout, parce qu'elle aménage au coeur même du texte une vacuité répondant à la dérive généralisée de sociétés abandonnées aux jeux de l'échange universel — au règne, si l'on préfère, de la fausse monnaie. Une nouvelle fois, c'est la désignation de la valeur qui se trouve compromise par un non-dire, en tant que lui est refusé ce point d'appui conceptuel qu'aurait été une perception non éclatée du réel comme combinatoire de lieux et de devenir. Une nouvelle fois, un silence inavoué déloge le lecteur de ses certitudes.

4. La parole des personnages

Le rapport que, en régime de mimesis, le discours narratif entretient avec un certain nombre de normes — dont celles que nous avons subsumées sous le nom d'éloquence — se retrouve évidemment à l'échelon du discours des personnages. Ici comme là peut se poser la question de la possibilité (et de la nécessité) du bien-dire, ou, en d'autres mots, des propriétés de plénitude et de continuité congruentes à une situation donnée d'énonciation.

Comme le révèle l'appareil métatextuel des *Faux-Monnayeurs*, le problème des dialogues est de ceux qu'a abordés Gide sur le plan théorique, de manière d'ailleurs ambiguë : se déclarant encombré, d'un côté, par des clichés de la parole commune ressentis comme superfétatoires, se montrant sensible, d'un autre côté, aux effets vérisimilistes produits par les énoncés autonomes des personnages¹⁹. Sur le plan pratique, un examen même superficiel du roman montre que toutes les réserves formulées par l'écrivain ne l'ont nullement dissuadé

d'attribuer au discours rapporté une proportion très importante du texte, tout à fait comparable à celle que l'on relève par exemple chez Balzac ou chez le Flaubert de *Madame Bovary*. Cette apparente soumission aux modèles canoniques ne se limite pas, au demeurant, aux aspects quantitatifs. Qualitativement, les nombreux dialogues des *Faux-Monnayeurs* paraissent satisfaire en tout point aux exigences d'indicialité (par exemple, marquage de l'émetteur par usage de sociolectes) et de fonctionnalité (efficacité informative ou performative) que pose la tradition générique. Davantage encore, ils se révèlent, au moins à première vue, singulièrement proches du type d'énonciation éloquente défini pour les besoins de notre réflexion : on trouve ici, à profusion, de l'assertion pleine (celui qui parle dit quelque chose) et de la continuité thématique, voire argumentative (on "suit" son sujet, on "progressé" dans son propos). Maîtrise langagière si généralisée qu'elle permet d'indexer comme pittoresquement déviant le personnage qui n'en dispose pas, la pastoresse Vedel à qui il "*arrive assez souvent de ne pas achever ses phrases*" [1123/233].

C'est au prix d'un passage à la limite que cet état de choses dérangeant — en ce qu'il paraît incompatible avec notre hypothèse d'ensemble — découvrira sa signification véritable. À supposer que les propriétés recensées définissent bien une norme, il s'avère en effet que la figure qui en fournit les réalisations les plus accomplies est Robert de Passavant. Personne qui gère avec autant d'aisance les flux discursifs, personne qui excelle au même degré à conduire un entretien, à diriger des échanges verbaux selon la logique de leur finalité... Mais personne non plus, il faut l'ajouter aussitôt, chez qui l'opérativité du discours s'exerce plus à vide, se dissout davantage dans l'indifférenciation profonde de ce dont il traite. L'univers de Passavant, faux-monnayeur exemplaire, se caractérise tout entier comme un monde où tout s'échange (amants, collaborateurs, idées, oeuvres), où les biens matériels et symboliques sont pris dans un mouvement illimité de conversion, sous le signe d'une équivalence généralisée : en un mot, où toute affirmation d'une valeur est devenue impossible²⁰. Dès lors, la domination formelle de la parole apparaîtra comme coextensive à sa dangereuse insignifiance, le bien-dire se confondra, littéralement, avec un "dire n'importe quoi".

Et ce cas extrême n'est pas unique, il s'en faut. D'abord parce que, contaminés ou attirés par une communauté de nature, les interlocuteurs de Passavant sont à leur tour emportés dans la même débâcle du sens : tel Strouvilhou, qui ira même, lors de la rencontre qu'il a avec le comte, jusqu'à faire de l'insignifiance du langage le thème de la conversation²¹ ; tel Armand Vedel, dont les douloureuses contradictions se résoudront dans le refus de toute affirmation, et qui s'abandonnera, devenu rédacteur en chef du *Fer à repasser*, aux ivresses d'un nivellement de toutes valeurs²²... Mais c'est bien au delà de cette sphère que se constate une déperdition du sens. Et on ne songera pas seulement à la "folie" de Boris, dont les délires verbaux illustrent à merveille, dans la complète réversibilité des signifiants, la déroute du signe²³. Au vrai, une fois que le soupçon s'est insinué, c'est la plupart des discours fictifs qui, de proche en proche, vont devenir suspects à proportion même de leur trop évidente fluidité. Dans l'ordre langagier comme dans l'ordre financier, la mauvaise monnaie chasse la bonne²⁴, et, tendanciellement au moins, la menace de dévaluation se fait générale — n'épargnant aucun des locuteurs du roman du moment où il cède à la tentation d'une parole qui n'engendre l'euphorie que d'avoir renoncé à viser la signification.

Bernard l'avait perçu qui, dans son entretien amoureux avec Laura, enrageait de sentir un langage démonétisé venir irrésistiblement imposer à un "*sentiment sincère*" l'aisance dégradante de ses routines [1091/195]. Et c'est à propos de Bernard, précisément, que le narrateur dénoncera comme dangereuse une parole trop facile : "*Je me défie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. [...] Un peu d'invention le forcerait à bégayer*" [1110/217]. Renversement radical, par où se désigne une possible reconquête du sens en perdition. Si les voies confortables du plein et du continu égarent et pervertissent, c'est à distance d'elles, loin de toute balise et de tout repère, qu'il s'agira de cheminer, dans une sorte de désert où la progression ne pourra être qu'hésitante, hasardeuse, à tout moment interrompue.

Les exemples de cette contre-éloquence exploratrice ne manquent pas, coïncidant toujours, on le verra d'entrée, avec l'affrontement d'une question majeure. Dès le deuxième chapitre, la souffrance d'Albéric Profitendieu, atteint au plus intense de son amour par le départ de son fils, ne se manifeste, verbalement, que par des énoncés disjoints.

plusieurs fois suspendus, ne se dirigeant qu'à tâtons vers leurs destinataires. Un peu plus loin, lors de la rencontre à la gare d'Édouard et d'Olivier — où se joue la fusion rêvée de deux désirs —, on retrouvera la même difficulté du discours à se faire entendre en clair : dysphorie communicative où des énonciateurs ne sort rien “*que de sec, de contraint*” [993/80]. À Saas-Fée, dans le débat sur le roman où Édouard engage la substance de sa vie intellectuelle, c'est au tour de ce dernier de lutter avec une aphasie du même type ; face à l'attente de ses contradicteurs, l'écrivain ne sent venir en lui que des mots hors de propos — “*change*”, “*dévalorisation*”, “*inflation*” [1085/189] —, dont il sait bien qu'il est exclu de les lancer dans les circuits des échanges discursifs ; d'où des moments de mutisme pesant. D'autres passages encore pourraient être signalés, où la parole aux prises avec l'essentiel ne s'enfante que dans la souffrance²⁵. Mais, parmi ces situations de disfonctionnement créateur, il en est une qui mérite une mention particulière, dans la mesure où la déviance, ici, réside plus dans le détachement complet des règles de la circulation langagière que dans la difficulté du discours à s'organiser. Quand Vincent, dans une scène déjà rencontrée plus haut, expose ses connaissances sur les biotopes marins, il est en effet impossible de taxer de maladresse une suite de phrases qui, tout au contraire, s'enchaînent, amples et rythmées, avec un bonheur dont on ne trouve pas d'équivalent dans *les Faux-Monnayeurs* ; et s'il est permis, pour une fois, d'user du terme d'éloquence en l'affectant de connotations valorisantes, c'est bien ici qu'il y a lieu de le faire. Seulement, cette parole se développe dans un espace qui n'est pas celui de ses destinataires, qui, extérieur à la “vérité psychologique”, n'appartient en quelque sorte à personne ; saisi par on ne sait quel transport, “*comme transfiguré*”, “*extraordinairement grave*”, Vincent parle “*comme s'il se parlait à lui-même*” [1053/149], et ce qu'il énonce n'attend ni réplique ni enchaînement — oracle auquel ne fait suite que le silence.

Par là, le discours le plus abouti du livre s'assimile aux plus hésitants. Tous, au rebours du bien-dire vulgaire, qui ne se détache pas du fond d'une vaine parolierie, se profilent d'une manière ou d'une autre sur le silence qui les cerne et souvent les envahit. Tous restent (et même celui de Vincent) en deçà de la complétude, laissant infiniment à dire.

Aucune, par ailleurs, de ces paroles difficilement venues au jour qui se conforme aux règles d'une quelconque police conversationnelle ; aucune qui ne s'évade des itinéraires prévisibles, n'accueille de l'*autre* à l'origine incertaine, dépossédant de la sorte le locuteur de toute maîtrise sur son dire. Précarité nécessaire : il ne faut pas moins aux parleurs du récit que cette économie du manque et de la brisure pour commencer à reconstituer les valeurs dissoutes dans l'indifférenciation de l'échange.

5. Malgré l'éloquence

De ceux que le roman amène à "bégayer" au romancier à l'oeuvre, il n'y a pas solution de continuité. Même si celui-ci, au niveau discursif qui est le sien, ne semble pas en butte aux résistances spécifiques que rencontrent ceux-là, il reste que son travail de représentation, en problématisant la couche même de la fiction où le "qui va de soi" paraît prévaloir, met en pleine lumière la nécessaire lutte du vouloir-dire contre le déjà-dit. Faut-il ajouter que c'est l'exigence du même affrontement que thématise la figuration des relations entre scription et lecture, et à laquelle répondait le jeu subversif de la paralipse ? Puisque la voie des continuités préétablies, des adéquations toutes faites se démontre, de tant de façons, celle de la perte du sens, la valeur sera à chercher dans un ailleurs dont les coordonnées ne sont inscrites nulle part. "Avez-vous remarqué", dit La Pérouse à Édouard à la fin du livre, "que, dans ce monde, Dieu se tait toujours ? Il n'y a que le diable qui parle." [1247/377] Que reste-t-il à l'écrivain, sinon de s'installer dans un espace qui ne soit ni celui du silence (abstention radicale où il ne faudrait voir que simple inversion d'une adhésion impossible) ni celui de la diabolique saturation discursive. Lukacs écrivait que, "par rapport à la vie, l'art est toujours un «malgré tout»"²⁶. Ainsi de la parole romanesque, qui ne se fera éloquente que malgré l'éloquence.

NOTES

¹ Issue d'une réflexion menée depuis longtemps sur *Les Faux-Monnayeurs*, cette étude incorpore, dans une perspective d'ensemble, l'essentiel du propos de plusieurs articles parus depuis 1985 : "Lecteur imaginé, imaginaire de la lecture", *André Gide 8, R.L.M.*, 1987, p.133-148 (pour le point 2) ; "Les Faux-Monnayeurs, un dossier à rouvrir", *BAAG*, n°68, octobre 1985, p.34-46 (pour le

- point 3) ; "Réticences et ruptures : de la parole dans le récit gidien", *BAAG*, n°76, octobre 1987, p.37-47 (pour le point 4). Le lecteur en quête d'argumentations plus détaillées pourra s'y reporter.
2. Cf. l'indispensable ouvrage de M. RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
 3. Les recherches en la matière ont été marquées, dès 1972, par l'important article d'A. GOULET, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de *La Symphonie pastorale*", *André Gide* 3, *R.L.M.*, 1972, p.27-55. Voir aussi, dans le même domaine, MAHIEU (R.), "La *Symphonie pastorale* et la lutte des tropes", *BAAG*, n°78-79, avril-juillet 1988, p.58-70.
 4. DIDEROT (D.), *Éloge de Richardson*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957, p.1097-1098.
 5. Par souci de précision, il faut signaler ici que Balzac, au moment même où s'achevait la publication de la *Comédie humaine*, semble avoir été en butte à des doutes quant à la validité — ou la viabilité ? — de son projet d'ensemble.
 6. *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans, Récits et Soties. Oeuvres tyriques*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p.1081/184.
 7. LUKACS (G.), *La Théorie du Roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gonthier, 1970, p.54.
 8. Cf. GENETTE (G.), *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p.79 sq.
 9. Je renvoie ici à mon article, "Présence d'une absence, ou les *Faux-Monnayeurs* et l'Histoire", *André Gide* 7, *R.L.M.*, 1984, p.47-67.
 10. Les renvois au texte des *Faux-Monnayeurs* comportent systématiquement une double référence : d'abord à l'édition Pléiade des *Romans*, ensuite à l'édition Folio des *Faux-Monnayeurs*.
 11. Autres cas intéressants : la découverte de Laura par Bernard à travers la lettre adressée par celle-ci à Édouard (I,8 et 14) ; la douleur infligée par Mme de La Pérouse à son mari quand elle subtilise et détruit les lettres de son frère (III,3) ; le chantage mis à la portée de Georges Molinier après qu'il a découvert la correspondance amoureuse de son père (III,5).
 12. Voir, respectivement, p.992/79 et 995/82 ; 1088/191, 1100/205 et 1207/330 ; 1097-1098/202-203 ; 1243/373 et 1245/375.
 13. Voir GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.93-94 et 211-212.
 14. La formule "intervention de régie" est empruntée à G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954 (rééd. 1973).
 15. Voir le *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1980, p.85 : "Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres."
 16. La lettre d'Alexandre, reproduite p.1233-1234/361-2, est suivie immédiatement de la clef offerte par le narrateur (p.1234/364).
 17. GOULET (A.), *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*, Paris, Publications de l'Association des amis d'André Gide, 1986, p.169.
 18. Voir mon article, "Présences d'une absente (...)", *loc.cit.*, et GOULET (A.), *op.cit.*, p.173 sq.
 19. Voir pour les réticences, *Journal des faux-monnayeurs, op.cit.*, p.57, et *Les Faux-Monnayeurs*, p.990/75-76 : il faut noter que, dans ce dernier passage, c'est Édouard qui s'exprime, et s'en prend plus particulièrement aux "dialogues rapportés". Pour les notations positives, voir *Journal des faux-monnayeurs*, p.68 et 73.
 20. On retrouve ici les analyses de J. BAUDRILLARD, par exemple dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, Bibl. des Sciences humaines, 1976 (voir p.21).
 21. Voir la p.1198/319, où Strouvilhou se propose de "démonétiser (...) ces billets à ordre : les mots".
 22. Ici, autre terme, et même programme : "discréditer" (p.1230).
 23. Voir pp.1071-1072/172-174.
 24. C'est Strouvilhou qui le rappelle (p.1198/319).
 25. Qu'on songe par exemple au passage où, baissant un instant son masque de cynique, et exprimant, pour une fois, sa détresse, Armand Vedel est abandonné par sa faconde habituelle et pris d'un trouble imprévu, qui se trahit entre autres par un lapsus (p.1163/279).
 26. *La Théorie du Roman, op.cit.*, p.66.

**LES FAUX-MONNAYEURS
OU GIDE ET L'ART DE CONFÉRER**

par

Michael TILBY

Au premier abord, c'est l'acte d'écrire qui prédomine dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'unique «roman» de Gide foisonne de textes écrits plus ou moins formels, qui tous nous invitent à nous interroger sur les propriétés de l'écriture. Des allusions à la littérature sont censées retenir notre attention à maintes reprises. On ne s'étonnera donc guère que le seul personnage emprunté tel quel au monde non-fictif soit un littérateur contemporain : Alfred Jarry, tandis que le célèbre procédé de la mise-en-abyme ramène tout à la question de l'écriture et de la composition romanesque. Mais à y regarder de plus près, *Les Faux-Monnayeurs* est un texte qui en même temps abonde en conversations. À l'intérieur même des nombreux extraits de textes écrits, des conversations percent fréquemment. Les divers auteurs de ces textes écrits (journal intime, lettres personnelles, etc) ne perdent jamais l'occasion de rapporter directement un dialogue, ou de citer un bon mot saisi au hasard. Que cette prédilection pour la conversation sur la description ou l'analyse dérive du dessein conscient de l'auteur ressort pleinement de plusieurs déclarations que Gide crut bon d'incorporer dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*. Quant à la critique, rappelons que Jean Hytier fit allusion, il y a cinquante ans, à l'emploi extensif du procédé du dialogue dans notre texte. Mais c'est à M. David Keypour que revient le mérite d'avoir

consacré à la question l'analyse importante qui jusque-là faisait défaut.¹ Malgré la précision et la finesse de son argument, lesquelles font de son étude l'une des plus stimulantes contributions à la compréhension de cet aspect du roman gidien, Keypour ne prétend pas épuiser son sujet, et les pages qui suivent se proposent comme modeste complément aux siennes.

Dans un roman où il ne se passe pas grand'chose, où le suicide de Boris se donne comme événement guère moins «*extra-territorial*» que le sort de Vincent ou d'Alexandre, la conversation s'arroge aisément un rôle privilégié. *Les Faux-Monnayeurs* naît, pour ainsi dire, sous le signe de la conversation : les paroles de Bernard par lesquelles le roman s'ouvre sont responsables du fait que la première réaction du lecteur est précisément de tendre l'oreille. Par la suite, le Luxembourg devient un vaste parloir où on cause «*art, philosophie, sports, politique, littérature*». Et si la célèbre phrase par laquelle se termine ce roman qui «*pourrait être continué*» fait partie du journal écrit d'Édouard, le caractère spontané de son texte a pour effet de nous donner l'illusion d'entendre parler le personnage plutôt que de l'envisager stylo à la main. Il convient également d'insister sur le fait que la majorité des personnages de ce roman à conversations sont des professionnels de la parole : magistrats, avocats, prédicateurs, professeurs, hommes politiques, orateurs, conférenciers («*Quel conférencier vous feriez !*», s'exclame Passavant à Vincent [1054/150]), candidats au baccalauréat (même s'il s'agit plus précisément de l'écrit que de l'oral). Et si certains parmi ces praticiens de la rhétorique s'adonnent en même temps à l'acte d'écrire, il est frappant de voir à quel point les littérateurs ici présents sont en premier lieu des orateurs qui ne demandent pas mieux que déclamer leurs vers, découvrir à autrui leurs projets. Retenons le cas, à titre d'exemple moins familier que d'autres, d'Armand Vedel, dont la

1. Voir N. David Keypour, *André Gide, Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal) : Presses de l'Université de Montréal/Paris : Didier Érudition, 1980) surtout les p.69-88.

«*vocation poétique*» se traduit d'abord oralement par un goût sans doute immodéré pour les effets d'allitération.

Il est évident que dans *Les Faux-Monnayeurs* le phénomène de la conversation est intimement lié à la question de l'authenticité romanesque. Rappporter fidèlement les propos d'un personnage supprime la nécessité du biais d'un intermédiaire. C'est là un procédé auquel Édouard est particulièrement sensible, d'autant plus qu'il croit souffrir d'un manque d'imagination. Son carnet de romancier lui permet de noter aussitôt que possible les paroles précises par lesquelles un personnage s'exprime. Voilà la raison pour laquelle il fait passer à Bernard une espèce de test, le félicitant lorsque celui-ci constate que sur dix phrases prononcées par les pensionnaires, quatre commencent par : «*je parie que tu ne...*» et six par : «*Moi, je...*» [1140/252]. Mais Édouard est non moins conscient des difficultés qui découlent de toute esthétique fondée sur un précepte d'authenticité. S'étant précipité sur de quoi écrire, il commente ainsi une conversation qu'il vient de transcrire : «*Je transcris tout cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse du ton d'un dialogue*» [1013/104]. Ailleurs il s'abstient de nous donner les propres paroles de Georges, lesquelles, prétend-il, «*perdraient leur caractère, dépouillés de l'extraordinaire accent faubourien qu'il y mettait [...]*» [1000/89]. Mais on s'étonnerait à juste titre de trouver dans *Les Faux-Monnayeurs* le simple ressassement de quelque thème que ce soit. Or, malgré l'importance qu'Édouard semble accorder à la documentation orale, hanté par la chimère du «*roman pur*», il paraît chérir la notion que «*le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire*» [990/75]. C'est toujours dans ce sens qu'il avoue l'admiration sans égal qu'il éprouve pour la discussion racinienne entre Mithridate et ses fils. Il reconnaît, comme tout le monde, que «*jamais un père et des fils n'ont pu parlé de la sorte*» [1081/184], mais il n'hésite pas y voir un dialogue où «*tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître*» [1081-184]. D'ici la réalisation du «*roman pur*», toute tentative de la part de Gide et de son romancier fictif cherchera à opérer une réconciliation d'impératifs contradictoires.

Que Gide dans de nombreuses conversations qui jonchent son roman évite de tomber dans un réalisme banal ou dans une stylisation excessive, est évident à partir d'une comparaison entre son texte à lui (que ce soit la narration proprement dite ou bien le journal d'Édouard) et l'extrait des *Faux-Monnayeurs* que l'auteur donne à lire au petit Georges. C'est manifestement de cette mosaïque de conversations, toutes pertinentes d'ailleurs, que naît la remarquable fraîcheur des *Faux-Monnayeurs* et cette impression, quelque peu paradoxale, d'une spontanéité intarissable. C'est de même ainsi que le caractère varié des personnages s'annonce derechef au lecteur. Campés en face de nous ils communiquent, directement à travers leurs paroles, leur individualité incontestable. C'est un procédé cher à Gide, lequel nous donne l'illusion de nous former une idée du personnage selon ses propres goûts et préjugés. À plusieurs reprises c'est un procédé qui fait penser également au théâtre, ce qui ne saurait guère nous étonner, étant donné les nombreux signes qui témoignent de l'intérêt que Gide portait à l'activité théâtrale à cette époque. Retenons aussi que cela est une perspective encouragée explicitement par Édouard lorsqu'il lui arrive de confier à son carnet ses quelques observations concernant le «roman pur» qui est son idéal [990-76].

Les paroles d'ouverture prononcées par Bernard se veulent théâtrales. Quant au décor constitué par l'appartement des Profitendieu, cela doit peu aux décors balzaciens et tout à la scène stéréotypée du roman bourgeois du Second Empire. Ce n'est pas pour rien que Gide met dans la bouche d'Oscar Molinier la citation (dûment attribuée par le digne magistrat !) d'une expression d'Émile Augier [1118/227]. Il est tentant aussi de voir derrière la simple expression "*la puce à l'oreille*", proférée par Molinier au cours de la même conversation [1118/225], une allusion, à fins satiriques, à la pièce de Feydeau, dont la première représentation avait vu le jour la même année (1909) que le suicide du lycéen de Clermont-Ferrand qui avait fourni à Gide un de ses points de départ anecdotiques. Il n'est pas besoin après les fines analyses de Keypour de faire ressortir combien les monologues de certains

personnages- "*penseurs*" relèvent du modèle théâtral ni même d'insister sur l'importance du rapprochement que fait Bernard entre lui-même et le personnage d'Hamlet. Ajoutons cependant que les propos des personnages sont assez souvent accompagnés de courtes phrases descriptives lesquelles sont calquées sur le modèle de l'indication scénique typique («*tout cela dit sans précipitation*»), «*tout cela un peu exagéré, un peu gros*»). Dans l'agencement des actions (on pense tout de suite au suicide de Boris) et la disposition des personnages les uns vis-à-vis des autres, le théâtre est rarement loin. Nous apprenons, par exemple, que c'est au théâtre que Vincent et Olivier avaient fait la connaissance de Passavant. Lorsqu'Édouard rend visite à La Pérouse, il note que «*la lueur du réverbère [...] nous éclairait fantastiquement de bas en haut à la manière d'une rampe de théâtre*» [1026/120]. Et lors d'une visite ultérieure, il est justement question de l'assistance du vieux professeur de piano à une représentation d'*Hernani* [1063/161-2]. En représentant le vol pratiqué par Georges, Édouard rapproche celui-ci d'«*un acteur qui a peur de ne pas se faire entendre*» et lui attribue «*une moue de théâtre*» [999/88]. Plus important encore : le thème primordial de la sincérité dicte la façon dont certains personnages, protagonistes ou figurants, jouent manifestement un rôle, en adoptant précisément la manière de s'exprimer associée à ce rôle. Qu'on pense au «*fidèle serviteur*» Antoine à cet égard, non moins qu'à Bernard en fils prodigue ou à celui-ci se découvrant à Laura. N'oublions pas non plus les nombreuses entrées et sorties qui, elles aussi, font preuve de la place occupée dans la rédaction de ce texte par des modèles empruntés au théâtre.

Toujours est-il que pour les personnages des *Faux-Monnayeurs* parler n'est pas une mince affaire. On aurait tort de voir dans cette préférence accordée à leurs propres paroles un simple moyen pour Gide d'assurer le caractère vivant de ses créatures. La signification de sa composition est constamment à rechercher dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec l'acte de parler. On nous fournit maintes précisions en ce qui concerne la réaction de l'individu envers ce qu'il vient d'exprimer ainsi qu'à propos de celle de son auditeur. Considérées séparément, ces précisions peuvent bien nous paraître

insignifiantes. Mais à force de répétition, elles assument, comme quantité d'autres détails dans ce texte apparemment peu remarquables, une ampleur thématique qui est loin d'être négligeable. En effet, ce ne serait pas trop dire que «*l'art de conférer*» est un des sujets qui préoccupent le plus notre auteur.

Avant de relever les raisons pour lesquelles l'acte de parler retient tellement l'attention de notre auteur, il convient de noter que les conversations dans *Les Faux-Monnayeurs* se situent dans un système qui comporte des auditeurs patients plutôt que de véritables interlocuteurs, même si ces auditeurs ne restent pas pour autant totalement muets ; les conversations dominées par un seul personnage sont tout aussi fréquentes sinon plus nombreuses que celles qui méritent d'être qualifiées d'authentiques dialogues. Nous avons affaire ici à un roman dont bien des personnages sont poussés par le besoin de raconter, interpellé, confesser, rompre le silence, faire part à autrui de ce qui les tracasse ou rend leur vie insupportable. Autrement dit, le rôle d'autrui dans *Les Faux-Monnayeurs* est en premier lieu celui d'un auditeur. Et la conclusion à laquelle le romancier nous incline se dégage nettement de la vaste gamme d'auditeurs qu'il expose tout le long de son texte : rares sont ceux qui savent bien écouter. C'est un don qui fait particulièrement défaut à Passavant, à qui Lady Griffith réplique : «*Vous ne ferez jamais un bon romancier [...] parce que vous ne savez pas écouter*» [968/50-1]. À côté des nombreux professionnels de la parole, figure une auditrice professionnelle, Sophroniska, qui, selon l'optique ironisante de Gide, n'attend que l'aveu de Boris pour le prononcer guéri. Le besoin d'écouter se prolonge même au-delà des personnages eux-mêmes. Nous avons déjà eu l'occasion de constater que le narrateur, en parlant de ses créatures, nous invite à écouter plutôt qu'à observer ou à regarder, phénomène que souligne une remarque aussi peu remarquable à première vue que : «*Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard*» [1145/259]. Mais de tous les auditeurs, c'est Édouard qui mérite particulièrement de retenir notre attention. À la différence de Passavant, Édouard ne fait qu'écouter. On le sollicite de tous côtés. Il attire les confessions. Et c'est plus d'une fois malgré lui (même si dans d'autres cas il en sort ému et prêt à reconnaître que l'être qui se

découvre lui accorde un privilège). La Pérouse lui déclare : «*Je veux tout vous dire [...]. Ce que je vais vous raconter, je ne puis le dire à personne*» [1028/121]. Pauline lui apprend que son mari l'a couvert d'éloges, d'où elle conclut que lui, Édouard avait dû «*surtout l'écouter*» [1157/272].

Cependant, l'existence de qui sait écouter ne délivre pas le locuteur de la nature problématique du langage. Le quasi-totalité des dialogues montrent combien difficile est le maniement de la parole. De nombreux bouts de conversation pris dans le roman même lui auraient pu servir d'exergue. Certains parmi les personnages (et des plus sympathiques) sont pleinement conscients de la difficulté de s'exprimer à leur gré. Leurs propres paroles les laissent profondément déçus. L'ironie est d'autant plus cruelle que ces mêmes personnages ont souvent des dons indéniables lorsqu'il est question d'écriture. «*Ah ! qu'il est difficile, le moindre mot*», soupire Édouard, «*quand il entraîne l'assentiment complet de tout l'être*» [1058/155]. Les discours ont beau être composés d'avance, il existe toujours un décalage entre l'effet voulu et l'effet qui se produit. Il arrive qu'un personnage s'en rende compte d'avance, tel Édouard qui constate que «*le discours que j'avais préparé [pour l'entretien avec Georges] ne me parut soudain plus de mise*» [1221/347]. C'est surtout sur le coup de l'émotion que la parole se dévoie. Voilà ce qui arrive à Charles Profitendieu en présence de son père : «*Il voulait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion, mais, qui le croirait d'un avocat : il est on ne peut plus maladroit à s'exprimer, ou peut-être devient-il maladroit précisément lorsque ses sentiments sont sincères*» [949/29]. Le locuteur se transforme pour ainsi dire en auditeur de ses propres paroles et ce transfert inattendu des rôles engendre des craintes à propos de la réception éventuelle du «*message*» : «*Aussitôt exprimés, ceux-ci lui paraissaient moins sincères*» [1143/256] ; «*Il put croire qu'Olivier voyait de la présomption dans cette phrase*» [992/78], lisons-nous à propos de Bernard et d'Édouard. Résultat ironique d'avoir par trop voulu être fidèle à ses sentiments. Il en naît facilement un sens du ridicule. À Saas-Fée, Édouard se croit coupable (en partie sans doute à cause de l'intimidation provoquée par la

remarque de Sophroniska sur la représentation romanesque des intellectuels) de n'avoir débité que «des âneries» [1087/190].

Il arrive souvent aux personnages sensibles de se reprocher leurs paroles. Aussi le narrateur nous apprend-il : «Édouard n'eut pas plutôt proféré ces paroles qu'il en sentit l'inconvenance et l'outrance et l'absurdité ; du moins, ces paroles lui parurent-elles inconvenantes et absurdes ; ou du moins, craignait-il qu'elles n'apparussent telles au jugement de Bernard» [1079/182]. Cette multiplication d'hypothèses est caractéristique des *Faux-Monnayeurs* pris dans leur ensemble : aucune explication ne suffit à elle seule à rendre compte d'une situation. Le désaveu de paroles embarrassantes est un phénomène analogue aux sentiments éprouvés par Édouard en relisant ce qu'il avait noté dans son journal («de tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai» [1023/114] ; «Ah ! phrase absurde, que j'écris malgré moi» [1031/1241]). C'est cette même déception à propos de tout énoncé linguistique qui dicte, de manière entièrement conséquente, la forme des *Faux-Monnayeurs*. Mais elle fait d'abord partie d'une thématique poursuivie de plusieurs points de vue. Il y a, par exemple, le sentiment qu'a Bernard que la langue ne nous offre qu'un énorme dictionnaire de citations : «Ah ! dit-il à Laura, si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère» [1091/195].

Nous entrons ainsi de plain-pied dans la sphère occupée par le thème de la sincérité. Ces mêmes personnages sont non moins sensibles à tout ce qui sonne faux dans le langage d'autrui : «Un je ne sais quoi dans le ton d'Olivier, avertit Bernard que cette phrase n'était pas de lui» [1142/255] ; «On eût dit que ces syllabes avaient perdu pour lui toute signification» [1028/120]. Le lecteur, s'il veut entrer en contact avec le sens profond de l'œuvre doit se soumettre à ce besoin de développer pareil raffinement de l'ouïe. Car ni le narrateur gidien ni Édouard ne croira pas toujours nécessaire de souligner chaque fois que les paroles d'autrui appellent notre méfiance. Nous sommes tenus d'écouter. *Les Faux-Monnayeurs* nous révèlent un Gide se rangeant du

côté de Sophroniska lorsqu'elle proclame, en vraie freudienne : « *les mots nous trahissent* » [1075/177].

La supériorité de Bernard sur les autres adolescents réside principalement en son auto-critique en tant qu'usager de la parole. L'identité de groupe des adolescents tient à ce qu'ils ont recours à la parole pour suppléer à ce qui leur fait défaut dans l'idée qu'ils s'imaginent que les autres se font d'eux. D'où leur besoin d'exagérer. Une phrase aurait donc été formulée pour répondre à l'envie qu'a le locuteur d'« *épater son ami* » [1144/257]. On nous rassure (était-ce nécessaire ?) en soulignant que le ton adopté par certains adolescents répondait simplement au besoin de « *se donner des airs* » [1139/251] et qu'ils étaient moins dépravés qu'ils en avaient l'air. Le mot-clef ici est le verbe « *affecter* » qui vient spontanément sous la plume du narrateur ou celle d'Édouard à plusieurs reprises. (Qu'il suffise de renvoyer aux propos échangés par les membres de la Confrérie des Hommes Forts lorsqu'il s'agit de passer pour la première fois la fausse pièce de monnaie [1146/259-60]). Mais affecter un ton pour remédier à une insuffisance n'est pas le monopole des adolescents du roman. Le même vocabulaire est employé, et avec beaucoup moins d'indulgence, à propos des bons bourgeois, pères de famille. Et il ne serait pas hors de propos de conclure que le comportement linguistique des pères est en partie responsable de la difficulté qu'ont les adolescents à « *rendre un son probe, pur, authentique* », dans la mesure où ces derniers sont privés d'un modèle comme il faut. Charles, fils aîné des Profitendieu, n'est plus, à strictement parler, un adolescent, mais la scène intime entre lui et son père après le départ de Bernard est néanmoins instructive à cet égard. C'est « *sentencieusement* » que Charles commence sa phrase : « *Dieu chasse l'intrus pour...* » [950/30]. Profitendieu lui ordonne de se taire, ce qui met fin à la conversation. Mais en adoptant ce ton « *sentencieux* », Charles ne fait qu'imiter son père qui, en cherchant à consoler sa femme, avait sorti tout à l'heure une sentence du même genre : « *Dieu nous montre à présent que c'était une erreur, de prétendre...* » [949/28]. On ne se méprendra pas sur l'angle pessimiste

sous lequel l'influence familiale est ici, comme ailleurs dans le roman, envisagée.

Ces dignes représentants du monde ne se rendent pas compte du besoin d'interroger à chaque instant l'usage qu'ils font de la langue. Le pasteur Vedel se cache derrière les citations qu'il emprunte à l'Évangile, tout comme, apparemment, il croit bon de substituer le verbe «*fumer*» pour celui qui désignerait une toute autre activité. Son cas est flagrant et Gide le pourvoit d'enfants qui voient clair. C'est surtout Armand qui ironise sur son compte : «*Il est très épatant mon papa. Il sait par cœur un tas de phrases consolatrices pour les principaux événements de la vie. C'est beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer*» [1159/275]. Il faudrait sans doute faire la part de l'exagération et du cynisme dans ses propos, mais on ne saurait en nier le bien-fondé quant à l'essentiel.

Les variations auxquelles ce thème de «*l'art de conférer*» est soumis par l'auteur des *Faux-Monnayeurs* sont nombreuses. À l'opposé de ceux qui restent plus ou moins sourds à l'insuffisance de leurs paroles, nous rencontrons des êtres qui, ayant constaté la nature problématique de tout langage, opèrent tout simplement un refus de la parole. C'est Boris, évidemment, qui fournit l'exemple le plus développé de ce phénomène. Celui-ci, à la consternation de Bronja, persiste à dire des choses qui manifestement ne sont pas vraies. Et qui plus est il cherche une sécurité factice derrière un langage inventé. Dans son cas, aussi bien que dans celui d'Armand, il s'agit moins de tourner le dos à la langue maternelle que de prononcer un refus du Père. Nous avons vu que pour Armand le pasteur Vedel se définit en termes qui mettent en relief son statut d'usager de la parole. Quant à Boris, sa magie, dont l'aspect extérieur du moins consiste en la formule mystérieuse de son talisman, est responsable, à ses yeux, de la «mort» de son père ; il se prend donc pour coupable, indigne de partager le monde avec ceux qu'il considère ses juges. En outre la vocation du père d'Armand nous invite à associer ce refus du père géniteur à un refus de Dieu le père. C'est un autre personnage, La Pérouse, grand-père et en quelque sorte «double-

père» en raison de son sobriquet «*Père Lepère*», qui fournit le lien entre paternité et langage en invitant Édouard à se rappeler le début de l'Évangile selon Saint-Jean : «*Au commencement était la parole*» [1247/377]. Il ajoute : «*J'ai souvent pensé que la Parole de Dieu, c'était la création toute entière. Mais le diable s'en est emparé*» [1247/377]. On constate que Strouvilhou, représentant du Malin, cherche effectivement à démonétiser les mots. Tout mène à la conclusion que Gide aurait créé un monde où le Père Éternel et les pères de famille ont perdu toute cette autorité investie dès l'origine dans la Parole.

Dans cet univers romanesque où tout se tient, ce refus du patrimoine linguistique, phénomène aussi ambigu que tout autre référent psychanalytique, s'insurge de nouveau au banquet des Argonautes, où le parler d'Alfred Jarry se fait remarquer par ses usages bouffons. Partout dans le roman nous retrouvons une déclaration implicite contre la culture d'avant-garde, contrebalancée par de fréquentes allusions à la littérature du siècle classique riche de toutes les interprétations. La position adoptée par l'avant-garde constituerait pour Gide une réaction simpliste, une simple évasion, alors que la solution serait à chercher dans le compromis, dans l'acceptation de la nature imparfaite de la parole.

Il n'en reste pas moins vrai que le sens le plus aigu qu'a Bernard de la réalité est provoqué non pas par des paroles, mais précisément par le cri que laisse échapper Laura lorsqu'il dévoile son identité à lui, en mettant l'accent sur ses rapports avec la famille Molinier.

Mais ce qui bouleversa par-dessus tout Bernard, ce fut le gémissement qu'elle poussa, une sorte de plainte à peine humaine, semblable plutôt à celle d'un gibier blessé (et soudain le chasseur prend honte en se sentant bourreau), cri si bizarre, si différent de tout ce que Bernard pouvait attendre, qu'il frissonna. Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu [1034/127-8].

Serait-ce un lointain souvenir du passage dans lequel le narrateur initial du *Dominique* de Fromentin, livre pour lequel Gide avait la

prédilection qu'on sait, raconte sa rencontre avec le personnage central ? Quoiqu'il en soit, ce cri de douleur trouvera son écho dans la «*sorte de râle rauque*» qui sortira des lèvres de La Pérouse dans l'instant qui précède le coup de revolver qui donnera la mort à son petit-fils. Ce râle ne sera accompagné d'aucune parole : «*il resta figé, paralytique, secoué d'un grand tremblement*» [1244/374].

On comprend aisément la tentation que représente le mysticisme dans un univers où la parole est une source constante de déboires et de déceptions. Le mysticisme occupe en effet un rôle spécial dans le système de pensée qui se dégage des *Faux-Monnayeurs*, dans la mesure où il reste une des préoccupations qui font constamment surface dans les descriptions brossées par Édouard de certains personnages féminins ainsi que de lui-même. Ce qui frappe, dans la perspective présente, c'est que la définition qu'il donne du mysticisme de Madame Vedel se fait précisément en termes linguistiques (ce qui fait ressortir d'autant plus fortement la dissemblance qu'elle présente d'avec son mari) : «*Sa conversation n'est pas sans charme. Il lui arrive assez souvent de ne pas achever ses phrases, ce qui donne à sa pensée une sorte de flou poétique. Elle fait de l'infini avec l'imprécis et l'inachevé*» [1123/233]. À de tels moments, c'est l'aspect positif du mysticisme qui l'emporte ; on semble goûter sa supériorité sur la réalité terrestrement sordide, mais en fait le mysticisme connaît une présentation fort ambiguë. Car il peut être conçu également comme simple évasion. Dans le cas de Boris (et celui de Bronja qui le suit en ceci), un mysticisme puéril représente un refus radical du monde qui mènera tout naturellement à une mort prématurée. Dans celui de Pauline, femme privilégiée par-dessus toutes les autres du roman quant à l'approbation de son frère et de celle, présumée, de l'auteur, Édouard voit dans le mysticisme la conclusion attendue de la situation dont elle est prisonnière. Aussi s'étonne-t-il de ce qu'elle ne l'ait pas encore embrassé : «*La forêt façonne l'arbre. [...] La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut s'échapper qu'en hauteur. Je ne comprends pas comment Pauline fait pour ne pas pousser de branche mystique, ni quelles compressions de plus elle attend*» [1153/268]. Rien de

surprenant alors à ce qu'Édouard se montre irrité contre Sophroniska (et contre lui-même) en raison de l'observation de cette dernière qu'il n'avait rien d'un mystique. Mais au sommet de l'entretien en question il n'avait pas hésité à lui donner raison :

« — *Vous n'avez pas l'air de croire à la vertu des convictions... je veux dire à leur force agissante,*

— *En effet, ai-je dit en riant, je ne suis pas mystique.*

— *Eh bien, moi, s'est-elle écriée, dans un élan admirable, je crois de toute mon âme que, sans mysticisme, il ne se fait ici-bas rien de grand, rien de beau.»* [1088/191].

C'est en rédigeant son journal qu'il regimbe contre cet acquiescement facile :

Comment ai-je pu acquiescer lorsque Sophroniska m'a dit que je n'avais rien d'un mystique ? je suis tout prêt à reconnaître avec elle que, sans mysticisme, l'homme ne peut réussir rien de grand [1097/201].

Cela nous fera sans doute penser à son émouvant entretien avec La Pérouse et à sa déclaration :

J'ai souvent éprouvé qu'en un instant aussi solennel, toute émotion humaine peut, en moi, faire place à une transe quasi mystique, une sorte d'enthousiasme, par quoi mon être se sent magnifié ; ou plus exactement, libéré de ses attaches égoïstes, comme dépossédé de lui-même et dépersonnalisé [1062/161].

Cependant son incertitude persiste et il est amené à se demander tout de suite après : «*Mais n'est-ce pas précisément mon mysticisme qui incrimine Laura, lorsque je lui parle de mon livre ?... Abandonnons-leur ce débat*» [1097/201-2]. Il finit par boucler le cercle en donnant raison à la doctoresse tout en lui prêtant son propre état d'esprit confus : «*Comme toutes les femmes, elle est pleine de contradictions. Mais elle avait raison : je ne suis décidément pas un mystique*» [1101/206] ; Aucune conclusion n'est tirée : il semblerait que nous fassions face de nouveau au besoin gidien de réconcilier deux tendances manifestement contradictoires.

Il reste à mettre en relief une dernière catégorie de personnages, lesquels nous révéleront l'autre face de cette parole problématique et ironique. Il s'agit des «*beaux parleurs*» dont Passavant est incontestablement le représentant le plus éminent. Son flot de paroles risque rarement de tarir. Il sait employer son rang, sa richesse pour imposer à autrui un certain respect qui prend la forme de lui abandonner le beau rôle. Mais peu nombreux sont ceux qui s'y méprennent : sa faconde est visiblement le signe d'un caractère répréhensible, son manque de sincérité perce malgré lui. Comparaison révélatrice : tandis qu'Édouard reste déçu après sa première conversation avec Olivier, Passavant, lui, fait preuve de sa suffisance en se déclarant très content de la sienne. Lady Griffith ne se permet pas d'illusions à son égard. En cherchant à renseigner Vincent à son sujet, elle établit un lien précis entre l'usage qu'il fait de la parole et sa moralité : «*Pour faire un mot, il consent à se vieillir*» [1050/146]. (Il ne nous échappera pas que pour le dénoncer elle a recours elle-même à un mot !). Elle avertit le romancier mondain des dangers de l'esprit parisien : — «*Faites attention, Robert : il n'y a rien qui fane plus vite*» [1050/146] — mais la réplique que lui fait celui-ci : «*les mots ne se fanent que quand on les imprime*» [1050/146], appuie la conclusion déjà évidente que c'est uniformément d'un point de vue de moraliste que Gide recense les nombreux usagers de la parole qui font la population de son roman.

Cette méfiance à l'égard de l'éloquence et des jeux d'esprit est à la base d'un aspect paradoxal de la narration, à savoir l'abandon de toute conversation dès qu'elle fonctionne bien et à la satisfaction des participants. Ainsi le narrateur gidien n'hésite pas à couper court à la conversation entre Passavant, Vincent, et Lady Griffith précitée, en disant : «*comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici*» [1050/146]. Un échantillon suffit. Il est évident que ce sont les conversations où le langage fait problème qui constituent un champ d'observation plus riche, et pour le romancier et pour le lecteur.

L'accusation que lance Lady Griffith à propos de l'incapacité de Passavant d'écouter n'est guère susceptible de provoquer la contradiction. Pourtant elle n'est pas tout-à-fait exacte. Il existe des moments où le comte écoute attentivement ayant flairé la possibilité d'en tirer profit pour lui-même. C'est Olivier qui fait part à Bernard du talent qu'a Passavant de créer sa vie, à l'instar de ses romans, de toutes pièces : *«Il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est-à-dire qu'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»* [1105/211]. Un réquisitoire pourrait se formuler dans les mêmes termes précisément que cette approbation mal fondée. Donc si le langage ne fait pas problème pour Passavant c'est parce que les mots dont il se sert ne sont jamais de lui. Sur le plan général il emploie des formules, des expressions qui ne se portent pas garants des sentiments qu'elles désignent. Mais il s'agit en même temps de sa promptitude à faire sien ce qu'il entend de spécifique chez autrui. S'il est prêt à suivre Lady Griffith en écoutant la *«conférence»* de Vincent, c'est afin de pouvoir, par la suite, sortir, comme si c'était de lui, l'espèce de parabole concernant les *euryhalins* et les *sténohalins*. Nous avons donc affaire ici à *«Passavant-pas savant»* plutôt qu'à *«Passavant-passe avant»*.

Cet art de la vie fondé sur le plagiat n'est autre qu'une version négative d'un phénomène qui constitue une des préoccupations majeures du roman. Nous avons vu que pour Édouard et Bernard le fait que la langue ressemble à un dictionnaire de citations est une source de gêne constante. Mais Gide nous rappelle, discrètement il est vrai, que la notion de tradition qui fait la force de notre culture littéraire doit beaucoup aux emprunts faits aux anciens par les modernes. N'est-ce pas là la raison pour laquelle il insère sans commentaire une maxime que Montaigne a prise dans Tacite [1076/7/179] ? Pour ne rien dire de l'abondance d'allusions et de citations qui parsèment le roman que nous lisons. Lorsqu'Olivier reprend une idée qu'il tient de Passavant, qui lui-même l'avait *«cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise [Valéry]»* [1142/255], nous nous heurtons de nouveau à la distinction capitale entre les pièces de monnaie fausses et les pièces vraies. Un rapide coup d'œil risque toujours de mener à une conclusion trompeuse.

Il est certain que Passavant incarne, plus que tout autre personnage des *Faux-Monnayeurs*, la méfiance de l'auteur implicite à l'égard des beaux-parleurs. Mais il est loin de servir d'unique illustration d'un tel préjugé. L'éloquence, heureusement à court terme, d'Olivier au banquet des Argonautes représente, à ne pas s'y méprendre, l'influence néfaste de Passavant : *«Il était tout heureux de s'exprimer aussi facilement, se souvenant d'un temps où son trouble en présence d'Édouard le rendait muet. Il devait cette aisance, hélas ! à la banalité de ses propos, et aux libations. Édouard s'en rendait compte tristement»* [1171/289]. De manière plus sinistre, Gide établit un lien étroit entre le beau-parleur et l'extrême droite, genre Action Française. La réunion des Camelots du Roy à laquelle assiste Bernard mobilise une succession d'orateurs et un peloton de jeunes gens dont le rôle est de distribuer des bulletins d'adhésion. Le programme de l'organisation n'est que trop susceptible de plaire aux jeunes gens du milieu de Bernard. Sous la tutelle de l'ange, celui-ci semble hésiter. Pourtant l'ange lui fournit les moyens de voir que ce patriotisme factice ne rassemble que ceux qui doutent d'eux-mêmes. Le beau langage des orateurs exerce un attrait puissant mais superficiel et ainsi s'oppose au développement sain de l'individu et de la société, lequel nécessite une exploitation de la parole bien moins totalitaire.

Reste le cas de Lady Griffith, exemple frappant de la complexité du traitement gidien du thème de la parole. On aurait tort de voir en elle un simple Passavant du beau sexe. Rangée à côté de lui, Lady Lilian fait preuve d'une capacité d'écouter qui, dictée par l'amour, serait à première vue, bien moins redevable à l'égoïsme que n'est celle de son ami. Le ton ironique sur lequel Passavant prétend lui reconnaître les dons d'un romancier n'est pas forcément un travestissement de la vérité : en tant que polyglotte, ses dons feraient d'elle un Protée bien plus évident qu'Édouard. (Il serait permis de voir en elle peut-être un parent lointain de Lafcadio). Ce n'est que plus tard que ses actions et ses paroles viennent à l'appui de la méfiance que nous croyons devoir éprouver à son égard dès qu'elle entre en scène. Instructif, donc, le

chapitre où le narrateur gidien passe en revue bon nombre de ses personnages, dont Lady Griffith, personnage sur lequel il avoue s'être trompé dans les premiers temps. À travers cette femme sans âme que le narrateur espère ne plus revoir d'ici longtemps désormais, Gide amène le lecteur à constater que la parole d'autrui ne se laisse pas percer tout aussi facilement que certains autres exemples pris dans son roman auraient pu nous le faire croire.

Il est donc bien évident que *Les Faux-Monnayeurs* fait le procès de ceux qui semblent ignorer la nature problématique du langage et, à plus forte raison, de ceux qui en profitent pour arriver d'une manière cynique à leurs fins. Ici, comme pour tout autre thème qui structure cette composition remarquablement dense, Gide nous offre toute une gamme d'illustrations laquelle revendique de la part du lecteur un acte de comparaison consciencieuse. *Les Faux-Monnayeurs* reste un livre critique. Son auteur se contente principalement de nous faire un tour guidé du «*carrefour de problèmes*» qui le préoccupe. Offrir des solutions prescriptives, on le sait, ne fait pas partie de son dessein. Il lui suffit essentiellement de nous faire valoriser avec lui toute instance où l'individu reconnaît être aux prises avec la parole. Et pourtant, un héros sur le plan linguistique ne fait pas totalement défaut. Nous avons déjà relevé la supériorité de Bernard sur les autres adolescents dans ce domaine. On pourrait aller plus loin dans ce sens. Il arrive à Édouard de reconnaître la justesse de quelques-uns des propos de Bernard au point qu'il se sent par conséquent «*humilié*» par lui [1108/214]. Ses capacités linguistiques s'étendent au domaine de l'écriture. Il réussit, avec sa dissertation, à impressionner et les examinateurs (nonobstant sa crainte de se faire recaler en adoptant une position tranchante) et, malgré lui, Olivier, qui pour sa part n'avait pu «*résister au désir de briller*» devant son camarade, en étalant ses propres idées (ou plutôt celles de Passavant) à propos de ces vers de La Fontaine [1142/255]. Lorsqu'il expose à Olivier sa nouvelle philosophie de l'amour, l'«*extraordinaire rayonnement*» qui émane de tout son être ne manque pas d'avoir son effet sur son ami : «*comme il s'exprimait bien ! Olivier le contemplait dans une sorte d'extase*» [1151-2/265-6]. Il n'échappe pas pour autant à

l'ironie gidienne : en s'entendant parler de «*la France*» il doute de sa propre sincérité ; ses idées sur l'amour prêteront à sourire. Mais dans un univers où les adultes, et surtout les pères de famille, ont manqué désastreusement à leur devoir de servir de modèle aux jeunes, Gide fait de Bernard non seulement un être de prédilection mais aussi, de certains points de vue au moins, un modèle que les autres personnages feraient bien de suivre. Voici une nouvelle preuve, s'il en fallait, de la subtilité de notre auteur qui n'hésite pas à ériger en modèle un être qui, lui-même, reste visiblement en formation.

NOTE SUR LES FAUX-MONNAYEURS ET NIETZSCHE

par

Daniel MOUTOTE

Gide a repris deux fois, et deux fois seulement, comme titre un terme du vocabulaire de Nietzsche : pour *L'Immoraliste* et pour *Les Faux-Monnayeurs*. Il a adopté «*L'Immoraliste*» pour son premier récit, au début du siècle en le tirant de *La Volonté de Puissance. Essai sur la Transmutation des valeurs*, un des derniers livres de Nietzsche, inachevé, dont la troisième partie porte ce titre, qu'il put lire dans la traduction du *Crépuscule des idoles*, par Henri Albert, parue au Mercure de France en 1899 [rééd. 1952]. Il a pu lire dans le même livre composite *Le cas Wagner*, où Schopenhauer est traité de «*vieux faux-monnayeur pessimiste*» (*Ibid.*, p. 34). De même «*le faux-monnayage*» (p. 41,45). À nouveau on peut lire ce «*faux-monnayeur*», appliqué à St. Paul, dans *L'Antéchrist* (*Ibid.*, p. 240). Le pluriel n'apparaît que dans *Ecce Homo*, traduction d'Alexandre Vialatte, Gallimard, 1942, p. 155, où il est appliqué aux philosophes allemands traités sans tendresse de «*faux-monnayeurs inconscients*». Mais il est douteux que Gide ait eu besoin de cette référence. En 1913, dans la page de garde des *Caves du Vatican*, il annonce «*Le Faux-monnayeur*» en projet. Le pluriel sera le résultat de la création de Gide. Cette importante référence à Nietzsche ne semble pas avoir été signalée. En tout cas, elle mérite un commentaire et c'est ce qui motive la présente note.

Successivement donc : le fait de l'allégeance à la pensée de Nietzsche, la méthode critique correspondante, enfin l'interprétation artistique par Gide de la transmutation des valeurs de Nietzsche.

*

I. L'engagement du roman gidien dans la recherche nietzschéenne de la transmutation des valeurs.

On sait que la recherche artistique principale de Gide jusqu'en 1925 a été la réalisation du «roman». C'est comme roman qu'il a entrepris ses œuvres, en les disqualifiant chaque fois après coup en récits, traités, soties, avant d'en conserver la qualification aux seuls *Faux-Monnayeurs*, «mon premier roman», dira-t-il dans la dédicace à Roger Martin du Gard. Œuvre à plusieurs personnages, œuvre décentrée par rapport à son auteur... Mais le roman de Gide se vit d'abord comme une expérience et une aventure de son auteur. On voyait bien que les romans, devenus récits ou soties, d'avant-guerre, se consacraient tous à la critique des valeurs : critique du refus de la morale dans *L'Immoraliste*, critique du renoncement chrétien dans *La Porte étroite*, etc., mais on voyait mal le lien qui reliait cette production d'avant-guerre aux *Faux-Monnayeurs* où les amours heureuses d'Edouard et d'Olivier, par exemple, n'ont plus rien d'une critique des valeurs. De même on comprenait difficilement la juxtaposition de la vieillesse, associée au protestantisme, et de la jeunesse dans *Les Faux-Monnayeurs*. N'y avait-il pas là une disparate ?

Il n'en est plus de même quand on considère les deux titres d'origine nietzschéenne, *L'Immoraliste* et *Les Faux-Monnayeurs*, qui ouvrent et closent la période de recherche sur le roman. Car cette accolade étendue sur vingt-cinq ans signifie que l'aventure esthétique que Gide instaure par sa production romanesque de 1900 à 1925 est en vérité un engagement dans la plus grandiose et la plus tragique aventure spirituelle des temps modernes : la transmutation des valeurs de Nietzsche. Gide n'en a jamais fait état, sans doute afin de laisser prévaloir dans ces œuvres le caractère ludique qui les caractérise. Mais il est bon de sauver la gravité de cette production, en soulignant la tragique inspiration nietzschéenne qui lui donne sa densité et sa grandeur secrète.

Le roman gidien, et nous comprenons sous ce terme récits, traités et soties qui aboutissent aux *Faux-Monnayeurs*, est secrètement inféodé à la transmutation des valeurs, comme l'indiquent assez les deux titres qui sont titres d'allégeance. Il participe du tragique dionysiaque. Mais non

sans réticences. D'abord Gide ne tient pas à donner à penser qu'il part d'une idéologie étrangère : on sait qu'il crée quand il possède «l'idée» et «l'imagination» de son projet, mais il s'agit alors de l'idée et de l'imagination qu'il s'en fait. Autrement dit Gide ne compose pas avant l'idée et la vue nette de son projet. Son idée n'est jamais l'idée d'un autre. Même dans ce cas précis où il se réfère à une conception de Nietzsche, celle du tragique dionysien de la vie analysé dans *La Naissance de la Tragédie*, Gide ne se réfère jamais à l'œuvre d'un auteur, mais à son esprit, à sa source. Le roman gidien ne s'inscrit pas tant dans la mouvance directe de l'œuvre de Nietzsche que dans le tragique de la pensée et de la sensibilité occidentales, celui qui est lié au temps et qui constitue le destin de l'être humain.

En tant qu'œuvre de critique morale, *Les Faux-Monnayeurs* sont le roman tragique des esprits religieux, écrasés sous une métaphysique qu'ils ne peuvent comprendre; des pédagogues, ou plutôt du personnel de surveillance d'une pension (car Gide évite systématiquement toute allusion à l'enseignement intellectuel de la pension Vedel-Azaïs, vague avatar artistique de l'excellente Ecole Alsacienne), personnel mal payé ou même trop vieux et malade, et insuffisant pour la tâche de discipline qui lui est confiée; tragique destin d'enfants, parfois doués, qui ne peuvent que mal tourner sous de tels maîtres; tragique d'adolescents prometteurs, comme Bernard, qui se découvre trahi par sa famille; tragique de l'enfant solitaire trahi par les autres enfants; tragique des amours d'Edouard et d'Olivier, qui ne peuvent se dire, qui ne peuvent se vivre, qui exposent, lorsqu'elles sont déçues, aux erreurs d'orientation, ou, quand elles s'accomplissent, à la tentation de s'éterniser dans le suicide par excès de joie... Quand on les lit en profondeur, *Les Faux-Monnayeurs* sont le livre du tragique destin de l'homme, que Nietzsche a nommé l'élan dionysiaque.

Nietzsche n'est en l'occurrence que l'intermédiaire qui a réactualisé un vieux problème : celui de la musique, dont est issue la tragédie grecque, puis le drame wagnérien, comme l'expose *La Naissance de la Tragédie de l'esprit de la Musique*. Mais il faut étendre ces vues au roman moderne, comme vient de le montrer une thèse brillante de l'Université Paul Valéry : «*La Tentation du tragique dans le roman de*

Julien Gracq», par Elisabeth Padrosa (1990). De là on passe au tragique du «*Nouveau Roman*» d'un Beckett, d'un Butor, d'un Robbe-Grillet, d'une Nathalie Sarraute.... Le roman, comme l'art, pour reprendre un mot célèbre de Malraux, est un anti-destin.

Nietzsche a reconnu l'origine musicale du phénomène. Gide l'a encore accompagné dans ces vues, lui a qui a toujours cherché à favoriser sa création par la pratique simultanée du piano, et cela bien avant d'avoir rien lu des œuvres de Nietzsche, depuis la composition de son «*premier chef-d'œuvre*», *Les Cahiers d'André Walter*. Ce recours s'explique parce que la musique est un art du temps, capable à ce titre d'introduire la sensibilité créatrice dans le ton du tragique.

C'est là tout l'apport de Nietzsche à Gide. C'est un apport fondamental, que Gide s'est employé à accueillir et développer dans ses propres recherches esthétiques.

*

II. L'esthétique de la réserve, une méthode de dépassement.

Gide a toujours contesté les influences de tel ou tel écrivain sur son œuvre. La seule influence qu'il admette est celle de Goethe. Et encore ! Il la dépasse en direction des Grecs, ses véritables émancipateurs en matière religieuse. Encore s'agit-il d'une influence sur sa pensée et non sur son œuvre.

Une réflexion tardive du *Journal* précise l'attitude de Gide à ce propos :

«Ce n'est pas peur de me tromper, c'est besoin de sympathie qui me fait rechercher avec une inquiétude passionnée l'appel ou le rappel de ma propre pensée; qui me fit, dans mon article sur l'Allemagne, étayer mon opinion par des citations de Thibaudet et de Curtius; [...]. Ce qui a été dit par d'autres, il est inutile d'y revenir. — Rien d'absurde comme cette dénonciation d'influence [...]. — Que de choses, au contraire, je n'ai pas dites, parce que je les découvrais ensuite chez autrui !

L'influence de Nietzsche sur moi ?... J'écrivais L'Immoraliste lorsque je l'ai découvert. Qui dira combien il m'a gêné... ? combien mon livre s'est appauvri de tout ce qu'il me déplaisait de redire.» (Journal 1889-1939, p. 739, 4 août 1922).

Cette réflexion de 1922 se situe en pleine période de composition des *Faux-Monnayeurs*. Elle est le pendant de la célèbre conférence «*De l'influence en littérature*», du 29 mars 1900 à Bruxelles. C'est-à-dire que la réflexion critique sur les influences et la réflexion esthétique sur le roman s'inscrivent dans le même temps de la vie de Gide. Mais entre le début et la fin, la différence est grande. On passe de l'apologie des influences à une réflexion sur leur signification et leur bon usage. Ce qui est défini désormais pourrait s'appeler l'influence par réserve et l'influence par dépassement. Le rappel de la pensée d'un autre est besoin de sympathie, nullement signe de disette. Mais mieux encore : la pensée d'un prédécesseur, bien loin d'être un précédent affligeant pour l'écrivain, lui est salutaire, en ce sens qu'elle le libère d'une pensée déjà formulée, et qu'elle le contraint à un effort supplémentaire d'invention originale. L'œuvre de Nietzsche n'a pas découragé l'auteur de *L'Immoraliste* : elle l'a libéré de ce que Nietzsche avait dit sur le refus des morales, et l'a contraint à développer son roman dans une direction inédite et personnelle : celle de la critique du refus immoraliste des morales (car Michel finit par détruire et aliéner sa vie). En un sens, *L'Immoraliste* de Gide est une critique de la transmutation des valeurs uniquement négative, comme elle semble être restée chez Nietzsche. En adoptant le titre de «*L'Immoraliste*», Gide n'était à vrai dire pas beaucoup gêné par le précédent nietzschéen, car, comme on sait, *L'Immoraliste* est le titre de la troisième partie non rédigée de *La Volonté de puissance*, interrompue par l'accident de Milan en janvier 1889. Mais cette dernière œuvre, en sa première partie, *L'Antéchrist* purgeait en somme l'œuvre de Gide de tout l'aspect religieux, qui, étant l'archétype de la morale, constitue la base théorique du livre. Celui-ci en est de la sorte allégé comme d'une philosophie étrangère à la nature du roman. Le récit de Gide s'est alors développé dans le sens de l'expérience immoraliste vécue par Michel dans le sillage de Ménélaque. C'est ce dont la réflexion de 1922 fait à peu près la théorie. Le titre

repris de Nietzsche est une marque de sympathie à l'adresse de la brillante pensée de Nietzsche, nullement la preuve d'un quelconque emprunt à cette pensée. Comme il le dit dans sa conférence, Nietzsche est pour lui une sorte de «parenté retrouvée» : tous deux se retrouvent dans une commune origine protestante. Gide reçoit de Nietzsche *L'Immoraliste* comme un flambeau qu'il se doit de porter plus loin dans le relais de la Pensée et de l'Art. Il en sera de même pour *Les Faux-Monnayeurs*.

Gide ne reprendra dans son roman aucun des arguments philosophiques de Nietzsche dans les références que nous avons citées plus haut. Il orientera une fois de plus son aventure de recherche en direction de la vie et de l'expérience de «sincérité renversée» qu'il s'en est donnée auprès de Marc et des enfants qu'il a fréquentés à Bruxelles en juin 1921.

Cette influence par réserve prend place dans l'esthétique qui s'exprime dans le Classicisme gidien, art de la réserve et de la litote. Cette réserve se manifesterà dans les amours d'Édouard et d'Olivier, pour lesquelles est repris le vers que prononce Dorine dans *Tartuffe* :

«Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez.» (*Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 66).

Mais l'influence par réserve conduit à supprimer de l'œuvre ce que l'influenceur a déjà dit. Gide supprime donc des *Faux-Monnayeurs* ce que Nietzsche a déjà dit des philosophes et du faux-monnayage intellectuel, ce qu'il dit de Saint-Paul, de la Bible et de tout ce qui constitue le fondement philosophique de la falsification des valeurs. Mais il ne se limite pas à décrire des faux-monnayeurs qui dévalorisent la vie morale : il en invente qui la revalorisent. Il accomplit la «transmutation des valeurs» que Nietzsche, interrompu en plein élan par sa mort spirituelle, ne put mener à bien après en avoir dressé le plan. *Les Faux-Monnayeurs* sont en un sens l'accomplissement, dans une autre visée esthétique, de l'œuvre interrompue de Nietzsche. Tel est le vrai sens de la reprise du titre nietzschéen dans *Les Faux-Monnayeurs*. Reste à analyser comment Gide a réalisé sa mission.

III. La transmutation gidienne des valeurs dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Une fois réglées les questions de l'engagement artistique et de la méthode, reste à étudier les résultats artistiques obtenus dans le roman. On a bien été sensible à la nouveauté esthétique des *Faux-Monnayeurs*, à l'aspect roman de Paris et roman de la jeunesse qui sont le propre de ce chef-d'œuvre. On a insisté sur le côté ludique de son style enchanteur. On a surtout accordé de l'importance à la critique des fausses valeurs, ou plutôt à la déformation, à la banalisation, à l'avitissement des valeurs morales par les esprits religieux et vieilliss. On a remarqué le côté subjectif de ce roman de la personnalité gidienne aux différents stades de son développement : de son enfance refusée à sa vieillesse redoutée... On n'a jamais remarqué, non pas même Roger Martin du Gard, pourtant observateur attentif, le sens de cette nouveauté et l'importance exceptionnelle que revêt ce chef-d'œuvre dans le développement culturel de la pensée au XXème siècle. Ce sens profond et important de l'œuvre est le gain de l'engagement du roman gidien dans la pensée de Nietzsche.

Esthétique de la réserve signifie essentiellement pour Gide esthétique du dépassement. Son maître mot est le gidien *Passer outre*, qui rejoint le nietzschéen *Par delà* bien connu en l'acclimatant aux régions tempérées compatibles avec l'existence de l'homme qui est le propre de la vision du monde d'André Gide. *La Volonté de Puissance* n'a été achevée qu'en sa première partie, *L'Antéchrist*, qui est une critique des valeurs chrétiennes, considérées comme les valeurs archétypiques de l'Occident. On sait que Gide utilisera cette critique des valeurs religieuses, pour son projet de 1914 : *«Le Christianisme contre le Christ»*, qui ne devait pas être rédigé, sans doute pour ne pas refaire le texte de Nietzsche, mais qui sera à l'arrière-plan aussi bien de la crise *«mystique»* de 1916 conduisant à *Numquid et tu... ?* publié en 1926, que de la *«Querelle religieuse»* ouverte en 1928.

La Volonté de Puissance est un livre inachevé. Gide s'est sans doute préoccupé de la suite possible de cet ouvrage fondamental pour la

transmutation des valeurs. Il a dû en prévoir la suite, et, en un sens, l'achèvement, dans son roman. C'est ce que semble indiquer le projet mentionné dans l'édition des *Caves du Vatican* en 1913 : «*Le Faux-monnayeur*», comme il y avait déjà *L'Immoraliste*, dans un récit à un seul personnage principal. La réalisation de ce projet était peut-être alors liée dans son esprit à l'emploi du personnage du vieux M. de la Pérouse, dont le portrait est noté dans le *Journal* de 1902 à 1914. La transmutation des valeurs n'était encore que la dévalorisation des valeurs sous l'empire de la vieillesse et de la tradition religieuse.

Le développement de la pensée de Gide apparaît dans l'emploi du pruriel après la guerre dans le titre «*Les Faux-Monnayeurs*». «*Les Faux-Monnayeurs*» devait être une œuvre critique, comme les autres récits. Ce devait être la critique d'un aspect précis de la morale, sa dévalorisation, sa banalisation. Et cela, par la vieillesse, ce qui changeait déjà du point de vue de la critique. On imagine très bien que Gide ait conçu, par antithèse, la «*surévaluation*» des valeurs par la jeunesse. Disons plus simplement la création de valeurs nouvelles par l'être jeune. Dès lors son projet s'inscrivait dans la perspective de la délivrance du message gidien après la guerre. Au cours de la guerre, tant au Foyer Franco-Belge qu'auprès de Marc à Chanivaz, ou des jeunes gens à Bruxelles, Gide découvre les ressources de la charité dans la vie collective, et de la tendresse et du plaisir charnel dans la vie particulière. C'est ainsi qu'il a pu concevoir la création des valeurs par l'être jeune, conformément à son message, et entrevoir un achèvement possible, en tout cas une interprétation personnelle, de la «*Transmutation des valeurs*». Celle-ci ne peut se concevoir que comme une invention intervenant après une critique. Il ne semble pas que ce second sens ait été mis en avant par Nietzsche. C'est le sens de la création littéraire d'André Gide après la guerre. C'est le fondement de son appel à la jeunesse, dont l'aire d'extension va de 1915 à 1925, précédant l'engagement sociopolitique de 1926 à 1936. La transmutation des valeurs dans *Les Faux-Monnayeurs* fait de cette œuvre l'accomplissement du message et l'accomplissement de la création romanesque de Gide. Elle place ce roman à la pointe de la rénovation culturelle au XX^{ème} siècle.

Mais il est un développement esthétique supplémentaire de cette création romanesque. Gide déclare dans *Le Journal des «Faux-Monnayeurs»* : «*Il sied [...] de laisser le lecteur prendre barre sur moi [...]*» (p. 70). Ou encore : «*Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut — fût-ce contre moi*» (p. 91). Ou de façon plus importante encore : «*Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman [...]*» (p. 62). Une lecture attentive de ces formules, qui semblent banales, montre que Gide définit là une orientation très nouvelle du style de son roman. Originalité riche d'avenir. Et proche de la théorie des effets étudiée par Jean Hytier à propos de la poésie de Valéry. Le style du roman ne doit plus être le récit des faits, mais leur suggestion. L'initiative est laissée au lecteur, dans son acte de lecture, afin qu'il réinvente sur ses bases particulières les solutions et les problèmes que lui pose le roman. C'est définir un style «créateur», laissant toute initiative au lecteur dans sa situation particulière pour inventer ses propres valeurs. On sait que ce style suggestif et entraînant au dépassement sera pratiqué surtout par le «*Nouveau Roman*» d'un Beckett ou d'une Nathalie Sarraute par exemple. Gide l'invente dans son roman. Et c'est ce qui apporte à celui-ci sa valeur de création particulière à chaque lecteur. Sa valeur d'invention. C'est là évidemment un complément artistique très important de la Transmutation des valeurs. Élément essentiel qui fait de la lecture d'un roman une incitation à repenser le monde des valeurs. Et cela sur les seules bases que chacun est décidé à admettre : les bases particulières de sa situation.

Un dernier mot sur l'art gidien de la création des valeurs. Qu'il opère par critique comme Nietzsche et comme il l'a fait dans *L'Immoraliste* et tous les récits et soties qui ont suivi, le fait est bien connu. Mais dans *Les Faux-Monnayeurs*, œuvre du Message d'André Gide, un fait nouveau intervient : l'œuvre est porteuse d'un message de jeunesse, et elle le délivre en laissant au lecteur l'initiative de cette délivrance, de cette création de valeurs. Gide ne fait pas consister ce message en idées qu'il exposerait ou ferait exposer symboliquement par ses personnages. Il ne dit pas une idée, il pose un personnage, c'est-à-dire une synthèse de problèmes exprimés dans un système d'écriture. Et

il laisse ce système se développer spontanément par l'intermédiaire de l'auteur, qui est le scripteur compétent au service de ses personnages. C'est là, semble-t-il, la mise en œuvre littéraire la plus heureuse de la Transmutation des valeurs : la Transmutation gidienne des valeurs.

Les êtres jeunes que Gide met en scène dans son roman, ne sont pas des modèles moraux. Ce sont des «*modèles*» au sens scientifique et technique. Esthétique, si l'on préfère. Dans le domaine moral, des simulations de conduites, propres à faire rêver chacun sur sa propre aventure. Ce qui compte, ce n'est pas tant leur caractère curieux : chacun d'eux est banal. C'est leur diversité et leur nombre. Des suggestions vivantes des différentes particularités qui s'offrent à l'expérience humaine dans l'attente de chacun. Inutile même d'en analyser ici les détails particuliers.

La transmutation gidienne des valeurs est donc «*poïétique*» : en ce sens qu'elle fait faire. Elle est créatrice et place l'homme à la pointe de la recherche morale dans la culture. On songe à la future formule de Gide à son disciple dans *Les Nouvelles Nourritures* :

«La vie peut être plus belle que ne la consentent les hommes. La sagesse n'est pas dans la raison, mais dans l'amour. Ah ! j'ai vécu trop prudemment jusqu'à ce jour. Il faut être sans lois pour écouter la loi nouvelle. O délivrance ! O liberté ! Jusqu'où mon désir peut s'étendre, là j'irai. O toi que j'aime, viens avec moi ; je te porterai jusque là, que tu puisses plus loin encore.» (*Les Nouvelles Nourritures*, Bibl. de la Pléiade, p. 257).

*

L'engagement de la production dans le brillant sillage nietzschéen, une méthode qui réserve son originalité d'artiste, un développement et un accomplissement de la création de Nietzsche restée pendante, voilà ce que révèle la lecture des *Faux-Monnayeurs* dans la perspective de l'œuvre de Nietzsche. Voilà qui apprivoise peut-être en notre temps l'âpre leçon de la pensée de Nietzsche. C'est un geste de piété humaine, la reprise d'un flambeau dans le relais créateur de l'humanité.

LE JOURNAL DES FAUX-MONNAYEURS : ŒUVRE ACCESSOIRE OU ŒUVRE AUTONOME

par

Catharine Savage BROSMAN

La question du statut de l'œuvre littéraire, question posée par Gide dès le début de sa carrière dans *Paludes* et d'autres ouvrages, et à laquelle répond, mais de façon ambiguë, son œuvre entière, continue à intéresser la critique gidienne. Par exemple, dans *L'Écriture du jour : le «Journal» d'André Gide*, Éric Marty se donne pour tâche d'explorer le rôle existentiel du journal dans son rapport avec l'écrivain. De même, dans *Exercices d'ambiguïté : Lectures de «Si le grain ne meurt» d'André Gide*, Philippe Lejeune a mis en question le texte autobiographique, qu'il considère une œuvre d'art plutôt qu'un document. Le statut littéraire du *Journal des Faux-Monnayeurs* est une question particulièrement complexe, dont peu de critiques ont parlé jusqu'à une époque récente¹. Tenant par son titre comme par son fond et sa forme à la fois du *Journal* et des *Faux-Monnayeurs*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* semble à première vue n'être qu'un accessoire, ayant une existence secondaire et parasite. Pierre Lafille, par exemple, n'estime pas que ses deux cahiers soient exceptionnels². Avec Éric Marty, dont on examinera les vues plus tard, David Keypour, dans son étude magistrale sur le roman de Gide, est un des rares critiques à poser la question du statut de l'ouvrage, encore qu'il le traite le plus souvent comme un document³. Keypour conclut que l'ouvrage ne tient pas ses promesses, échouant à rendre «l'expérience existentielle de l'écrivain» (p. 218). A bien examiner la chose, cependant, on peut y voir une œuvre *sui generis*, typique de ce qu'Éric Marty appelle l'inventivité de Gide⁴

— une œuvre dont la structure lui confère l'autonomie littéraire et permet qu'on la considère comme la narration du roman gidien.

Commencé le 17 juin 1919, terminé le 9 juin 1925 à en croire la dernière page, le *Journal des Faux-Monnayeurs* consiste, on le sait, en passages datés, groupés en deux cahiers, plus quelques notes infrapaginales et des textes en appendice. Par la datation et certains noms propres, l'ouvrage se pose comme réel, reproduisant le même univers biographique que le *Journal* proprement dit. Coexistant avec celui-ci, ou plutôt à côté, puisqu'il a été publié séparément et n'a pas été recueilli avec ce dernier dans l'édition Pléiade, il offre en quelque sorte un miroir rival ; car, selon un souci de composition qui reste obscur mais comprend sans doute un vœu de focalisation à l'intention du premier destinataire de ses écrits intimes, lui-même, Gide s'est divisé entre les deux ouvrages, versant tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre ses réflexions sur le roman qui le préoccupait, à côté, même dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, d'autres commentaires qui n'ont que des rapports lointains, au mieux, avec l'œuvre en chantier. Les deux ouvrages se recoupent parfois, par exemple, par la note du *Journal* renvoyant le lecteur à l'autre carnet, par des réflexions pareilles sur l'œuvre en chantier, voire des phrases identiques, dont certaines se retrouveront dans le roman même⁵. Si, par cette structure de journal, dans l'univers diégétique duquel parle un *je* ou narrateur qu'on identifie avec l'auteur, l'œuvre est un document biographique au même titre que le *Journal* et la correspondance, elle est marquée en plus par l'ambiguïté de tous les textes personnels où un auteur se raconte, s'extériorisant dans un *je* qui est forcément autre, figé dans un langage et une attitude — c'est-à-dire une *image*. Une telle image tend vers la fiction, même dans un discours dont l'intention est entièrement documentaire. Dans le cas du *Journal des Faux-Monnayeurs* il serait particulièrement faux de confondre tout à fait le je avec l'homme André Gide. En outre, à la différence du *Journal*, le *Journal des Faux-Monnayeurs* a un caractère distinct parce qu'un seul thème préside à l'œuvre, celui du roman naissant, thème qui lui donne une unité exceptionnelle.

A l'intérieur de cette structure de journal, la structure narrative de l'œuvre se révèle à l'examen. Notons d'abord que Gide appelle son

carnet «*l'histoire même du livre*»⁶ — c'est-à-dire une narration de quelque chose, qu'il songe à verser dans son roman — lui accordant ainsi de façon implicite une valeur de fiction. Étant donné qu'il a adopté la forme du journal dans tant de récits, depuis les *Cahiers d'André Walter*, jusqu'à *L'École des femmes*, on n'a pas de mal à voir ses possibilités fictives, même ici. Le fait que la narration est simultanée — composée au fur et à mesure et non rétrospectivement (une fois le but atteint) — ne change rien à cette structure narrative ; si la fin est inconnue au début, en posant à l'avance le but à atteindre l'auteur crée quand même une forme narrative basée sur une téléologie. Cette forme, qui est celle du roman aussi (tout roman tendant vers une «*fin*»), ressemble à rebours à la *composition* du roman, si on en croit l'auteur, qui dit : «*C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman.... C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier*» [O.C. 39/56]. Ainsi y a-t-il en filigrane un mouvement double, vers la fin (de l'acte de composer *Les Faux-Monnayeurs*) et vers le début (du texte en train de se faire). Ces «*fins*» se rejoindront lorsque le roman sera terminé.

La narration commence par une analepse (pour emprunter le mot de Gérard Genette) lorsque le je écrit : «*J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman*» [O.C. 5/11], donc deux jours après le commencement de *l'histoire*, lequel coïncide avec la prise de conscience des possibilités d'un projet conçu on ne sait quand. (Avec moins d'écart temporel, c'est la structure de *La Symphonie pastorale*, où le pasteur se met à rédiger son récit — en forme de cahiers, on le sait — deux ans et demi après l'arrivée de Gertrude). Réfléchissant sur la «*matière à deux livres*» qui le préoccupe, le narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs* ajoute : «*[...] je commence ce carnet pour tâcher d'en démêler les éléments de tonalités différentes*» [O.C. 6/12]. Le projet de l'ouvrage est donc épistémologique et pratique : le je se propose de découvrir quelque chose afin de produire un texte. Il est aussi existentiel, puisque le texte doit être une somme de l'expérience du narrateur. «*J'y veux tout verser sans réserve*» [O.C. 20/30]. L'*incipit* annonce d'ailleurs

le début de nombreux romans : le motif de la quête, si fréquente dans les récits depuis le Moyen-Age qu'on peut le considérer comme une structure fondamentale de la narration, se trouve souvent dans la littérature moderne sous forme d'une recherche par l'écriture.

L'histoire se développe sur le plan virtuel — celui du roman futur, de la possibilité, où la narration est simultanée («*Édouard sent que Lafcadio...*», [O.C. 22/33] ou atemporelle (par exemple, la phrase impérative «*Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères*», [O.C. 7/13] — et sur le plan actif — celui du narrateur et sa «*réalité*», où la narration est souvent subséquente, c'est-à-dire des actions accomplies, principalement des conversations et des anecdotes, dont certaines se rapportent au projet (le roman), par exemple, les entretiens avec Martin du Gard ; la «*réalité*» comprend aussi la production du texte («*Ai complètement remanié ce chapitre*», [O.C. 48/67] ; «*Écrit les trois chapitres...*», [O.C. 53/74]⁷. Le plan virtuel comprend les passages où l'auteur, souvent sur le mode hypothétique, ou en prolongeant ses réflexions par des prolepses, s'interroge sur le développement de son roman, rêve avec des personnages, poursuit des fils d'intrigue possible. Dans sa recherche l'auteur ressemble à un détective : poursuivant, puis abandonnant des fils, remontant toujours plus loin («*... Je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit*»), trouvant peu à peu la clé de l'énigme esthétique. L'histoire se développe aussi dans les coulisses, où le roman prend forme peu à peu, fournissant la rationalité secrète des cahiers ; mais on n'en a que des échos, des fragments, l'état présent du roman, dans un texte marqué par des trous, des transitions abruptes, voire des contradictions. Les deux plans se rejoignent dans le projet d'imposer sur la matière fournie par la vie une forme littéraire par le moyen de l'imagination «*D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier de faire un livre avec cela*» [O.C. 31/45].

La qualité lacunaire de l'histoire sur les deux plans ne doit pas nous étonner. Gide pratique encore une fois l'art de la litote et de ce qu'on pourrait appeler le déplacement des données, par exemple, en rejetant des matériaux pour le *Journal des Faux-Monnayeurs* («*J'inscris sur une*

feuille à part...», [O.C. 7/14]. «*Par ailleurs, j'inscris sur les fiches ce qui peut servir...*», [O.C. 21/32]. Le je observe : «*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*» [O.C. 57-58/80]. Par ces nouveaux départs, le cahier correspond au vœu de son narrateur : de «*ne jamais profiter de l'élan acquis*» [O.C. 50/69-70], de créer un «*surgissement perpétuel*», la «*jetée en avant dans l'esprit du lecteur*» que le narrateur veut donner à son roman [O.C. 53/74].

A la fin du premier cahier, les trente premières pages du livre sont écrites et l'auteur anticipe déjà la conclusion de son projet : «*Je n'écris que pour être relu*» [O.C. 28/41]. Peu à peu il découvre les techniques dont il usera, abandonnant certaines idées antérieures. Cet élément d'auto-correction est un des fils narratifs les plus importants de cette entreprise de découverte. Les progrès de la composition semblent plus rapides dans le deuxième cahier, cahier plus riche, moins provisoire, qui commence par le constat du «*sujet principal*» (l'effort du romancier de faire un livre avec la donnée extérieure) dont le je vient d'avoir la révélation. L'ouvrage se termine précisément par l'indication : «*Hier, 8 juin, achevé les Faux-Monnayeurs*», suivie de quelques phrases à propos d'une citation d'Albert Thibaudet et une déclaration de non-intervention : «*Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut.*» — ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion de *Paludes*.

Le Journal des Faux-Monnayeurs est donc une histoire double : celle d'un livre, celle d'un homme qui fait un livre. Il s'apparente à *Paludes*, sous réserve, puisqu'il semble que le narrateur de la première sotie gidienne abandonne son ouvrage pour en commencer un autre⁸. De la même façon il s'apparente aux *Faux-Monnayeurs*, puisque ceux-ci sont l'histoire d'un homme qui écrit un roman, encore que ce dernier ne soit pas terminé et que Laura ait peut-être raison de dire à Édouard que «*ce roman, je vois bien que jamais vous ne l'écrirez*» [1083/241]⁹.

Dans cette histoire double, qui évoque ce que Roland Barthes appelle la scriptibilité, les matériaux romanesques que brasse le narrateur assument parfois la fonction d'acteurs appartenant au même

univers diégétique que lui et posant les obstacles ou problèmes de l'histoire¹⁰. Malgré les points de repère biographiques, dont certains correspondent exactement au *Journal*, le je, qu'on pourrait appeler une «figure», suivant Barthes¹¹, parle des personnages comme s'ils étaient autonomes : «*Je copie [ces vers] pour l'usage de Lafcadio*» [O.C. 9/16] ; «*Édouard sent que Lafcadio...*» [O.C. 22/33] ; «*Olivier tenait à grand souci de... Olivier préféra croire...*» [O.C. 42-43/60] (on remarquera les temps passés) ; «*Profitendieu [...] est beaucoup plus intéressant que je ne le savais*» [O.C. 55/77]. Certains personnages disparaissent (Lafcadio se mue en Bernard) ou évoluent (Bernard «*comprend vite que...*», O.C. 43/61). Cette rupture d'hétérogénéité entre un «auteur» et des personnages qu'il crée fait glisser le narrateur dans un monde fictif. De même que dans *Les Faux-Monnayeurs* Édouard dit à propos de son roman, «*J'attends que la réalité me le dicte*» [1082/340], le je propose d'attendre que les personnages prennent eux-mêmes l'initiative d'agir dans la trame de son roman virtuel. Il précise : «*Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir...*»¹². C'est en laissant vivre les personnages, dit-il, qu'il «*comprend peu à peu qui ils sont*». Leur fin lui est inconnue : «*J'ai écrit le premier dialogue entre Olivier et Bernard et les scènes entre Passavant et Vincent, sans du tout savoir ce que je ferais de ces personnages...*» [O.C. 54-55/76]. On sait évidemment que, à l'extérieur du *Journal des Faux-Monnayeurs*, c'est l'écrivain André Gide qui laisse mûrir les personnages dans son esprit. Mais dans le carnet, ceux-ci ont quitté le plan du roman virtuel pour devenir des acteurs dans l'univers diégétique du narrateur. Employant une des métaphores botaniques affectionnées par Gide, le narrateur écrit : «*Le livre, maintenant, semble parfois doué de vie propre ; on dirait une plante qui se développe, et le cerveau n'est plus que le vase plein de terreau qui l'alimente et la contient*» [O. C. 50/70]. C'est ce que Gide avait déjà compris dans son *Journal* en 1893 : «*Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine*» (*Journal*, p. 41).

Il ne s'agit pas ici de faire entrer de force le *Journal des Faux-Monnayeurs* dans le monde fictif du roman, dont Gide a pris soin de le

séparer. Le monde romanesque n'est pas le même dans les deux ouvrages, malgré les passages où Édouard et le *je* semblent identiques, et d'autres points de contact. Dans le journal, peu de passages se placent dans le contexte thématique ou la ligne d'action où ils se trouveront plus tard ; séparées à la fois de leurs origines et de leurs conséquences, les «actions» de Lafcadio, d'Édouard restent incomplètes ; de toute façon, elles ne sauraient agir dans l'univers des *Faux-Monnayeurs*. Par contre, elles ont une action certaine sur le narrateur, qui s'en sert selon les principes identifiés plus haut. Martin-Chauffier avait déjà observé que «celui qui termine le roman n'est plus tout à fait le même qui l'avait commencé...» (p. ix). Comme l'acte même d'écrire — de rapporter ou d'imaginer nettement les paroles, les gestes, le profil moral d'un être observé ou inventé — agit sur un romancier, dont la pensée rebondit dans une poussée créatrice ou bien décide d'abandonner la piste pour se diriger ailleurs, les pages du carnet tiennent lieu de jalons, d'épisodes dans l'action principale, qui est le projet de composition.

Faut-il parler ici d'emboîtement, de composition en abyme au second degré entre les deux ouvrages comme dans le roman même ? Les liens entre eux sont si étroits et si nombreux qu'on pourrait être tenté d'y voir un exemple particulier du procédé que Gide avait expliqué dans son journal à propos de *La Tentative amoureuse* (p. 41). Justement, Lucien Dällenbach a observé que «la mise en abyme a pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit»¹³. Remarquant que les textes mis en abyme par le roman — c'est-à-dire les *Faux-Monnayeurs* de Gide et «*Les Faux-Monnayeurs*» d'Édouard — n'ont pas le même statut narratif, Éric Marty considère que cette mise en abyme «se voit creusée par d'autres textes» — le *Journal des Faux-Monnayeurs* et le *Journal* — ce qui crée un système textuel qui déborderait les quatre ouvrages et renverrait le lecteur aux uns et aux autres à l'infini¹⁴. Faut-il parler plutôt d'un des exemples les plus riches qui soient de l'intertextualité — qui est quelquefois partagée avec le *Journal* aussi et qui va jusqu'à l'osmose ? L'avantage de ce dernier terme, c'est qu'il ne donne la priorité à aucun texte, alors que la mise en abyme suppose un texte principal auquel un autre est subordonné, à l'intérieur de l'ouvrage (Selon Dällenbach, «est mise en abyme toute

enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient», p.18). Si cette intertextualité comprend de la façon la plus évidente des passages reproduits textuellement ou presque dans les deux ouvrages — le roman tirant sa substance de ces matériaux que l'écrivain avait d'abord «*barattés*», étudiés dans le journal — par exemple, l'épisode du vol par un lycéen, qui dans le roman deviendra Georges, et le passage sur le «*bon motif*» qui sera repris dans l'histoire de Vincent — et des épisodes et des personnages qui ne sont qu'ébauchés dans le journal mais reparaissent beaucoup plus développés dans le roman, de même que phrases, motifs, thèmes parus à l'état d'ébauche¹⁵, c'est aussi, de façon plus subtile, l'esthétique intertextuelle qui les rapproche, aimantant constamment un texte vers l'autre dans l'esprit du lecteur, donnant aux deux ouvrages (avec le *Journal* et les carnets d'Édouard) leur caractère d'œuvre de recherche, de laboratoire, d'expérience¹⁶. N'oublions pas non plus l'élément de la quête, que j'ai relevée plus haut, et qui se trouve dans les deux livres : quête de soi pour Bernard, associée à la quête du père, quête de l'amour pour Olivier et Édouard, quête esthétique pour ce dernier, et quête du narrateur du *Journal des Faux-Monnayeurs*¹⁷.

On ne saurait prétendre évidemment que le journal soit aussi riche que le roman, où les thèmes et les histoires multiples se croisent, se séparent, se font écho, où les personnages nombreux et les rapports entre eux paraissent et reparaissent dans des circonstances changeantes. Mais entre le roman et son journal la différence esthétique est moins grande qu'on ne l'a cru. Gide, on s'en souvient, a imaginé à un certain moment de faire entrer tout entier dans son roman les cahiers du *Journal des Faux-Monnayeurs* [O.C. 31/45-46]. Et n'a-t-il pas fait dire à Édouard dans le roman que le journal de *L'Éducation sentimentale* ou celui des *Frères Karamazov*, s'il existait, serait plus passionnant que le livre même [1083/241], accordant ainsi au roman et au carnet la même autonomie ? Si Édouard décide d'écarter de son roman, qui reste à l'état incomplet, l'épisode du meurtre de Boris, qui le gêne, et n'arrive pas à terminer son roman, le *je*, sa contrepartie, en rejetant de même beaucoup de matériaux possibles, termine bien le sien, et arrive ainsi à la fin du projet qui donne au *Journal des Faux-Monnayeurs* sa structure.

L'existence du roman véritable des *Faux-Monnayeurs* donne aux carnets, bien entendu, une dimension réelle dont manque l'effort créateur d'Édouard, resté dans le domaine de la fiction ; mais les deux ouvrages, roman et journal, sont, de ce point de vue, des métafictions, fournissant à la fois une narration et sa mise en question, sous la forme d'une méditation sur la difficulté de faire un roman et les rapports entre roman et réalité. On peut suggérer même que, des deux ouvrages, c'est le journal qui s'approche le plus du roman pur (ce roman stylisé que voulait faire Édouard, aussi éloigné de la réalité que possible [1081/239]). «Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman», lit-on dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* [O.C. 40/57]. Si la clôture des *Faux-Monnayeurs* («Je suis bien curieux de connaître Caloub») se conforme mieux que celle du journal («Hier, j'ai terminé...») au vœu du je des carnets, qui voudrait que son œuvre donne l'impression de l'inépuisabilité et de l'élargissement du sujet [O.C. 60/83-84], les deux se rejoignent en ce sens que c'est peu après avoir terminé les deux livres et leur aventure virtuelle que, comme Hubert dans *Paludes*, l'auteur s'est lancé (le 14 juillet) dans la grande aventure en Afrique Noire, là où justement son personnage Vincent a noyé Lady Griffith.

NOTES

1. Par exemple, G.W. Ireland, dans *André Gide : A Study of His Works*. Oxford : Clarendon Press, 1970, p. 342-43, ne parle que du statut équivoque d'Édouard.
2. Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris : Hachette, 1954, p. 211.
3. N. David Keypour, *André Gide : Écriture et réversibilité dans «Les Faux-Monnayeurs»*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1980.
4. Éric Marty, «Du journal à l'écriture poétique», *BAAG* n°82-83, avril-juillet 1989, p. 175.
5. Voir André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard, 1948, p. 679 et passim. Mentionnons en particulier l'allusion au vol commis par un lycéen et des fragments destinés au «*Journal d'Édouard*» (p. 753, 775 ss.). En outre, le *Journal* et le roman se recoupent aussi parfois sans l'intermédiaire du *Journal des Faux-Monnayeurs*.
6. André Gide, *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris : Nouvelle Revue Française, 1937, p. 31. Les références futures au *Journal des Faux-Monnayeurs* seront données entre crochets dans le texte, sous deux formes : en premier lieu dans les *Œuvres complètes* (O.C.) ; en second lieu, à l'édition Gallimard, 1980.
7. Ici le *Journal des Faux-Monnayeurs* et le *Journal* se recoupent souvent, surtout vers la fin de la composition.

- ⁸. La chose n'est pas claire. Il dit qu'il veut «terminer *Paludes*» et parle de ce qu'il fera après, mais il n'est jamais dit que l'ouvrage ait été achevé (André Gide, *Romans, récits, soies* [Paris : Gallimard, 1958], p. 144, 146). D'autre part, «*Polders*» continuerait «*Paludes*». Et il est possible d'assimiler ce dernier aux *Paludes* réels d'André Gide par un tour de force qui réunit le plan diégétique à la réalité. Voir Denis Viart, «*Paludes e(s)t son double*», *Communications*, 19 (1972), p. 51-59.
- ⁹. Voir cependant Keypour, p. 172, 205-07, sur la possibilité que les deux œuvres, celle de Gide et celle d'Édouard, tendent vers l'identité. Keypour considère celle d'Édouard cependant comme virtuelle. Pour Éric Marty, par contre, le roman ne sera jamais écrit. Voir «*Les Faux-Monnayeurs : Roman, mise en abyme, répétition*», *André Gide 8* (Paris : Lettres Modernes/Minard, 1987), p. 95-117.
- ¹⁰. Louis-Martin Chauffier, dans sa notice aux *Œuvres complètes* (XIII, ix), observait déjà que les questions sont posées à l'auteur (le narrateur) par l'ouvrage même.
- ¹¹. Roland Barthes, *SSZ*, (Paris : Seuil, 1970), p. 74.
- ¹². Voir *Journal*, p. 794 : «*J'écoute mes personnages, j'entends ce qu'ils disent...*». Voir aussi p. 737.
- ¹³. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. (Paris : Seuil, 1977), p. 25.
- ¹⁴. É. Marty 1987, p. 99, 105-06.
- ¹⁵. De ce point de vue, l'intertextualité existe aussi entre le *Journal des Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*, à cause du nom de Lafcadio; mais le personnage qu'il désigne n'est qu'un comparse, et bientôt disparaît pour faire place à son succédané, Bernard. De même, par l'intrigue ébauchée du drame des deux sœurs (plus tard, une seule) qui épouse un homme qu'elle admire aveuglément mais dont ses parents voient les défauts — drame qui aboutit à la dé cristallisation de l'amour — le journal présente un point de contact avec *L'École des femmes*.
- ¹⁶. Keypour a démontré qu'à l'origine Édouard devait tenir à la fois un journal et un carnet critique (p. 105-106); ainsi ressemble-t-il encore au je du *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui note certaines idées pertinentes à son roman sur des feuilles volantes.
- ¹⁷. Remarquons aussi que le ton des interventions d'auteur ressemble souvent à celui du *Journal des Faux-Monnayeurs*, e.g. première partie, début du chapitre XVI; deuxième partie, chapitre VII.

LES FAUX-MONNAYEURS :

Dossier d'étude.

Les éléments de ce dossier d'étude sont dérivés, avec quelques modifications, d'un ensemble composé pour l'édition des *Faux-Monnayeurs* faisant partie de la nouvelle collection des "Grands classiques Larousse" (parue en septembre 1989). L'ensemble de la collection étant diffusé exclusivement par courtiers, cette édition demeure pratiquement introuvable et inaccessible. C'est pourquoi les Éditions Larousse et M. Jacques Demougin m'ont aimablement autorisé à publier ces quelques extraits.

Alain Goulet.

PIÈCES D'UN DOSSIER SUR LES FAUX-MONNAYEURS.

par

Alain GOULET

I. Vers un roman nouveau

Janvier 1891 : le jeune homme de vingt et un ans qui vient d'achever ses *Cahiers d'André Walter* écrit crânement à son nouvel ami Paul Valéry : «*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.*» Quand trente-cinq ans plus tard paraissent *Les Faux-Monnayeurs*, la dédicace précise :

«*A ROGER MARTIN DU GARD je dédie mon premier roman.*»

Pourquoi cette longue et difficile conquête du genre du roman ?

C'est qu'en 1891 le genre du roman, conquérant et triomphant pendant tout le XIX^e siècle, entre, aux lendemains du naturalisme, dans une période de crise durable. Le roman dont rêve le jeune Gide qui vient de proclamer son allégeance à Mallarmé est un roman symboliste, qui rejette les solutions du réalisme et du naturalisme : l'histoire «*tranche de vie*», les personnages qui font «*concurrence à l'état civil*», les descriptions conçues comme fac-similés de la réalité. C'est le procès qu'instruira Édouard au cœur des *Faux-Monnayeurs* (II, 3), et Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. De façon plus radicale, ce procès du roman réaliste aboutira à la condamnation du genre par Valéry, puis par les surréalistes, au moment même où Gide écrit son «*premier*» roman (voir A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924).

En 1891, le roman gidien est déjà un roman nouveau qui tourne le dos à Zola, un roman symboliste, régénéré par la poésie, émanation du rêve et manifestation du monde des Idées : *Les Cahiers d'André Walter*,

Le Voyage d'Urien. Successivement, il appellera «romans», *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, avant de les reclasser respectivement en «sotie» et en «récits». Mais dès 1902, après *L'Immoraliste*, il conçoit que le roman est une œuvre plus vaste, non plus issue d'un «bourgeon» autobiographique, non plus linéaire et centrée sur un personnage, non plus monologique, mais exploration des «relations entre une douzaine de personnages» (*Journal*, p. 123), appréhendées de l'extérieur. En abordant *Isabelle*, il a d'abord l'impression d'écrire son premier vrai roman, histoire d'une famille qui ne comporte plus pour lui d'enjeu personnel. Pourtant, l'ayant achevé, il précise :

«Pourquoi j'eus soin d'intituler «récit» ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais 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» (Projet de Préface à *Isabelle*, 1910).

Avec *Les Caves du Vatican*, Gide pense retrouver la veine du «roman d'aventure» qu'il goûte dans la littérature anglaise (Fielding, Stevenson, Conrad), enrichie de l'apport de Dostoïevski qu'il a découvert avec enthousiasme et passion. Pour la première fois, l'œuvre est «déconcentrée», mais l'ironie qui la domine, le «saugrenu» de son style, aboutiront à l'étiquette de «sotie». Surtout, en 1913, Jacques Rivière publie dans *La Nouvelle Revue française* une série de trois articles, intitulés «le Roman d'aventure», qui définissent des objectifs et des conditions d'un renouveau du roman au XXe siècle, qui se détourne aussi bien du roman naturaliste que du roman issu du symbolisme, et retrouve la vérité de la vie : «nous demandons au roman nouveau de remettre entre nos mains ses richesses toutes monnayées». Le roman d'aventure selon Rivière doit présenter des événements au présent, des héros à l'avenir incertain et abandonner les analyses et les commentaires de l'auteur. Dans ce climat d'effervescence théorique qui s'est emparé du milieu de la N.R.F., Gide mesure la distance entre l'œuvre rêvée et l'œuvre accomplie, et précise : «Je n'ai nullement écrit ce livre pour illustrer quelque conception théorique du roman.»

Ce n'était que partie remise. En 1919, parallèlement à Roger Martin du Gard qui conçoit *Les Thibault*, mais selon une perspective esthétique très différente de la sienne, Gide s'attèle à ses *Faux-Monnayeurs*, qu'il reconnaîtra comme son premier et unique vrai roman. C'est un «roman d'aventure», qui se déroule au présent sous les yeux d'un narrateur témoin. C'est un roman complexe, qui croise plusieurs intrigues et qui présente les relations d'un grand nombre de personnages (six familles et leurs comparses). C'est un roman organisé à partir de deux faits divers qu'il s'agit de conjoindre : l'histoire d'un trafic de fausse monnaie et celle du suicide d'un lycéen (voir *Journal des Faux-Monnayeurs*), mais dont la découverte et l'événement donnent lieu à des jeux de points de vue très élaborés. Après Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*) et Proust (*À la recherche du temps perdu*) qui ont conçu un roman opposé au réalisme, régénéré par la poésie, parallèlement à Joyce et à Larbaud qui ouvrent la voie à la subjectivité du monologue intérieur, Gide renouvelle la roman par une composition musicale («*l'art de la fugue*»), par une technique de la variation des points de vue qui mène à une relativité généralisée, par l'insertion du «*démon*» qui, en opposition au réalisme, prétend apporter une dimension épique ou fantastique à la psychologie des personnages (héritage de Dostoïevski), enfin en déplaçant l'accent de l'histoire à la narration et, par une technique de «*mise en abyme*» du romancier, en écrivant le roman du roman, de la conception et de l'écriture romanesques.

Gide avait non seulement réussi à écrire un vrai roman, le roman d'aventure dont il rêvait, mais désarticulé par un jeu d'optique réfractée, et accompagné du carnet de sa genèse (*Journal des Faux-Monnayeurs*), un roman nouveau propre à désorienter les habitudes de lecture, mais encore il dressait un phare vers le roman futur (Huxley : *Contrepoint* ; le Nouveau Roman ; et plus généralement les romans construits «*en abyme*» ou réfléchissant leurs modalités d'élaboration).

Tout en estimant que *Les Faux-Monnayeurs* est un livre «*manqué comme toutes les œuvres vraiment novatrices*», Claude-Edmonde Magny a souligné sa «*signification historique incomparable*». Au début du XXe siècle, Valéry et Gide ont su apercevoir «*cette aspiration secrète du roman qui l'amène finalement à se détruire en tant que genre reposant*

sur l'observation et la vraisemblance [...]. Dans *Monsieur Teste*, ce non-roman délibéré, dont sont impitoyablement écartés tous les éléments spécifiquement romanesques, Valéry nous montre ce que serait le roman s'il avait le courage de se réduire à son essence ; aussi son livre cesse-t-il d'être un roman. En écrivant *Les Faux-Monnayeurs*, ce modèle du «sur-roman», Gide refuse la conception traditionnelle du genre avec une vigueur à peine moins grande que celle de son ami Paul-Ambroise» (C.E. MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, «Points», p. 205-206).

De son côté Gide, confronté aux jugements de ses premiers critiques, notait dans son *Journal* : «Ils s'obstinent à voir dans *Les Faux-Monnayeurs* un livre manqué. On disait la même chose de *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, et des *Possédés de Dostoïevski* [...] Avant vingt ans l'on reconnaîtra que ce que l'on reproche à mon livre, ce sont précisément ses qualités. J'en ai la certitude.» (5 mars 1927).

II. En prise sur l'histoire

L'univers du roman n'est pas à l'écart des mouvements de l'histoire comme on l'a prétendu, bien que son parti pris antiréaliste conduise à un brouillage des références historiques. Alfred Jarry, qui apparaît au banquet des Argonautes, meurt en novembre 1907, tandis qu'à ses côtés Passavant, Strouvilhou et Armand parodient certains aspects du mouvement Dada qui naît à Zurich en 1916, et que Mme Sophroniska expose maladroitement les principes de la psychanalyse qui ne sera connue en France qu'aux lendemains de la Guerre mondiale. Sans doute le roman constitue-t-il un condensé historique des deux premières décennies du XXe siècle. Le procès des faux-monnayeurs qui a servi de point de départ à l'idée du roman s'est déroulé en 1906, et le suicide du lycéen qui en constitue l'aboutissement a eu lieu le 25 mai 1909.

Si les références historiques explicites ou implicites sont plus nombreuses qu'on ne l'a dit, il reste que la signification historique du roman est avant tout symbolique et transcende les représentations

référentielles particulières. L'économiste J.-J. Goux a si bien relevé l'importance symptomatique capitale des *Faux-Monnayeurs* qu'il a fait de l'ouvrage le révélateur d'une véritable révolution de notre civilisation :

«Est-ce un hasard si la crise du réalisme romanesque et pictural en Europe coïncide avec la fin de la monnaie-or ? Et si la naissance d'un art devenu «abstrait» est contemporaine de l'invention scandaleuse et maintenant généralisée du signe monétaire inconvertible ? N'y a-t-il pas là, en même temps pour la monnaie et pour les langages, un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et la chose, qui défait la représentation et inaugure un âge de la dérive des signifiants ?[...]»

Le «faux-monnayage» intitulant, qui ouvre, par-delà la fausseté monétaire, la question du fondement des valeurs et du sens, devient la métaphore centrale d'une mise en cause des équivalents généraux. Toute l'économie interne des Faux-Monnayeurs est révélatrice : le langage et la monnaie, dans leur statut étroitement homologique, sont atteints, mais aussi la valeur de paternité et toutes les autres valeurs qui règlent les échanges. L'or, le père, la langue, le phallus, ces équivalents généraux dans le triple registre de la mesure, de l'échange et de la réserve, subissent en même temps, suivant des attendus qui se métaphorisent constamment l'un par l'autre (trahissant leur solidarité structurale), une crise fondamentale – qui est aussi celle du genre romanesque. Gide met en fiction un passage : entre une société fondée sur la légitimation par la représentation, et une société qui ne reproduit plus ce type de légitimation, mais où règne la non-convertibilité de signifiants renvoyant l'un à l'autre comme des jetons, dans une dérive indéfinie où aucun étalon ni trésor ne vient apporter la garantie d'un signifié transcendantal ou d'un référent.» (Les Monnayeurs du langage, p. 9-10).

Gide avait déjà conscience de l'importance historique de son ouvrage, de la coupure symbolique constituée par la Guerre mondiale, et volontairement a joué sur l'imprécision référentielle pour établir du jeu entre le temps d'avant-guerre où circulent les pièces d'or, où l'on croit encore à des valeurs qui font naufrage, et l'après-guerre où la monnaie

d'or disparaît de la circulation et où éclate, avec Dada, la crise du langage et de la signification. Dès le 19 juin 1919, il note : «*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. Actuel, à vrai dire, je ne cherche pas à l'être, et, me laissant aller à moi-même, c'est plutôt futur que je serais.*» Et un mois plus tard, il précise la problématique de l'inscription dans l'histoire : «*Je ne puis prétendre à être tout à la fois précis et non situé. [...] Par exemple, toute l'histoire des fausses pièces d'or ne peut se placer qu'avant la guerre; puisque, à présent, les pièces d'or sont exilées. Aussi bien les pensées, les préoccupations ne sont plus les mêmes.*» (*Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 15-16 et 25).

La mutation qui s'est opérée dans les échanges économiques est donc caractéristique du dérèglement des autres modes d'échanges sociaux et de la mutation des esprits. Par contrecoup, c'est l'ensemble des thèmes du roman qui est travaillé par le jeu du décalage entre le temps de la fiction et le temps de la narration.

III. La fausse monnaie généralisée.

Dans la mesure où il semble annoncer un roman d'aventure centré sur une intrigue policière, le titre des *Faux-Monnayeurs* est en grande partie un leurre. Il faut attendre le milieu du roman pour qu'apparaisse une fausse pièce d'or, exhibée par Bernard (II, 3). Encore surgit-elle coupée de toute relation avec les trafiquants, au terme d'une longue discussion littéraire. Ce n'est qu'au cours de la Troisième Partie qu'incidemment et de façon sporadique quelques éléments d'une intrigue concernant un réseau de faux-monnayeurs se mettent en place : Strouvilhou, obscure figure satanique, fait écouler de fausses pièces d'or par des enfants de la pension Azaïs, grâce au relais de son cousin Ghéridanisol. Mais l'histoire tourne court : Georges change une fausse pièce en achetant un paquet de cigarettes (III,5) ; le juge Profitendieu demande à Édouard d'avertir l'enfant de cesser sur le champ sa participation au trafic criminel (III,12), ce dont s'acquitte l'écrivain en produisant au passage l'unique fragment de ses *Faux-Monnayeurs* dont

nous ayons connaissance (III,15). Ainsi cette ébauche d'intrigue policière est-elle entièrement insérée dans une problématique littéraire concernant le roman d'Édouard : d'une part la question du titre, de l'autre celle des rapports de l'écriture à la réalité.

Lorsqu'en 1914 Gide avait annoncé : «*En préparation : Le Faux-monnayeur*», le titre s'inscrivait dans une tradition classique de l'étude d'un personnage promu au rang de type, sur le moule : *Le Misanthrope* ou *Le Médecin de campagne*. C'est ce que confirme le premier projet d'Édouard : «*C'est à certains de ses confrères qu'Édouard pensait d'abord, [...] et singulièrement au Vicomte de Passavant*» (II, 3). La visée est donc d'abord morale et psychologique. De même que Molière présentant son *Tartuffe*, stigmatisait «*ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique*» ; de même que Gide critiquait, dans le Michel de *L'Immoraliste*, un faux-monnayeur de la libération personnelle, dans l'Alissa de *La Porte étroite*, la fausse monnaie du sacrifice de soi, et dans son Pasteur de *La Symphonie pastorale*, la fausse monnaie du ministère pastoral et de l'amour-charité, Robert de Passavant serait donc le prototype de l'homme de lettres faux-monnayeur, aussi bien dans son comportement que dans sa pratique littéraire.

Mais Gide est passé du singulier au pluriel : «*suivant que le vent de l'esprit soufflait ou de Rome ou d'ailleurs, ses héros tour à tour devenaient prêtres ou francs-maçons*». Par cette référence implicite aux *Caves du Vatican* s'étend et se précise la notion de fausse monnaie : serait faux-monnayeur tout personnage soumis à une idéologie qui déformerait sa perception de la réalité. Comme le franc-maçon Anthime Armand-Dubois et le romancier bien-pensant Julius de Baraglioul, Azaïs et le pasteur Vedel sont des faux-monnayeurs de la religion, et Mme Sophroniska représenterait la fausse monnaie de la psychanalyse.

En vérité, c'est là encore une conception singulièrement restreinte du titre. Édouard, conscient que sa visée de moraliste risque d'aboutir à un roman à thèse, ou du moins un roman d'idées («*Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissaient son livre [...] où elles usurpaient la place des personnages*»), décentre son propos et prétend présenter dans son livre «*la lutte entre les faits proposés par la*

réalité, et la réalité idéale». Ainsi passe-t-on d'une visée morale à une problématique esthétique et littéraire. Mais quel est son rapport avec la notion de fausse monnaie ?

S'il est vrai que le roman doit représenter la réalité ou en construire une, il doit cependant se garder de deux écueils sur lesquels achoppe Édouard au point qu'il sera incapable d'écrire son livre : ou bien il en arrive à confondre le roman et la vie, transposant dans son roman un entretien qu'il vient d'avoir avec Pauline Molinier, puis attendant des réactions de Georges qu'elles l'aident à poursuivre l'épisode (III,15) : c'est la fausse monnaie du «*réalisme*» ; ou bien il récuse le «*fait divers*» du suicide de Boris comme «*outrageusement réel*», une réalité qui ne trouve pas sa place dans sa pensée (III,18) : c'est la fausse monnaie de «*l'idéalisme*» littéraire.

Ainsi le travail de l'écrivain est-il pris, lui aussi, dans les rets de la fausse monnaie. Bien plus, dans la mesure où la littérature prétend exprimer la réalité, n'est-elle pas nécessairement vouée à l'artifice, à l'art, c'est-à-dire à élaborer une forme de fausse monnaie, à être ce beau mensonge contre lequel s'élevait déjà Platon ? C'est un réquisitoire sans appel que formule Strouvilhou :

«Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; l'auteur spéculé là-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours.» (III,11).

La littérature, vouée à remettre en circulation des mots, des expressions, des lieux communs, des clichés, nourrie d'une vision du monde et de l'homme toute faite, conventionnelle, serait donc condamnée à l'inauthenticité. La conséquence radicale qu'en tire Strouvilhou, comme les émules de Dada en 1918-19, c'est que «*seront considérés comme antipoétiques tout sens, toute signification*». Paradoxalement, voulant œuvrer dans sa revue «*à la faveur de l'illogisme*», il rejoint de façon symétrique les rêveries d'Édouard sur le «*roman pur*» (I, 8). Celui-ci voulant «*dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman*», celui-là prétendant «*nettoyer*» la littérature de toute convention et de tout sens, ne peuvent que la tuer, au nom de théories littéraires radicales.

Faux-monnayeurs alors non seulement Passavant le «*faiseur*», Vedel le «*convaincu professionnel*», Strouvillou la chef de bande qui se veut théoricien de la littérature et de la société, mais aussi Édouard qui n'est peut-être pas le «bon» romancier en face du «mauvais» et, de proche en proche, tous les personnages du roman qui nous tendent le miroir de ce que nous sommes. C'est en cela que réside la véritable révolution des *Faux-Monnayeurs* : nous sommes sortis d'une logique classique qui opposait le faux au vrai, le mal au bien, et projetés dans le monde post-nietzschéen de la mort de Dieu et de la crise des valeurs, dans un univers qui dresse un état des esprits d'après la Première Guerre mondiale, d'où symptomatiquement les pièces d'or qui circulaient avant la guerre ont été retirées de la circulation, démonétisées, remplacées par les billets de banque.

La fausse pièce d'or que présente Bernard a perdu toute valeur authentique, réelle. «*Elle vaudra dix francs tant qu'on ne reconnaîtra pas qu'elle est fausse*», mais le prix de sa fabrication est d'«*un peu plus de deux sous*», et l'épicier de Saas-Fée l'a cédée «*pour cinq francs*» (II,3). Elle a donc perdu toute valeur intrinsèque, immanente. Tout dépend, pour l'apprécier, du point de vue auquel on se place et du critère retenu. Est-à-dire que cette pièce a perdu toute valeur ? Nullement, puisque Bernard la remettra à Laura, sur sa demande, «*en souvenir*» de lui et en gage d'amitié. La pièce a donc été investie d'une *nouvelle valeur*, symbolique et affective. Ainsi est résumée et symbolisée la variation des valeurs qui peut affecter tout objet et tout être, en fonction d'un crédit, d'une croyance, ou d'un jugement de valeur éminemment variables. Dans ce monde qui a perdu sa stabilité religieuse, politique et sociale, dans ce monde de la crise des valeurs, règne la relativité généralisée.

Ainsi la notion de fausse monnaie ne concerne plus *un* personnage, fût-il exemplaire, comme c'était le cas dans les récits qui ont précédé le roman. Elle devient la notion centrale qui concerne *tous* les personnages, leurs relations entre eux comme avec eux-mêmes, les valeurs et les idées, les comportements et les sentiments. Elle s'étend par exemple :

— à la morale et à la religion : Azaïs «*impose autour de lui l'hypocrisie*» et enfonce les «*enfants dans le mensonge*» ; «*les protestants ont le nez bouché*» (I, 12) ; le pasteur Vedel est un «*convaincu professionnel*» qui «*s' imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait.*» (III,16).

— à l'amour : «*Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité.*» (I, 8).

— à l'amitié : «*Bernard était son ami le plus intime, aussi Olivier prenait-il grand soin de ne paraître point le rechercher ; il feignait même parfois de ne pas le voir.*» (I, 1).

— aux relations sociales : «*Chacun de ces jeunes gens, sitôt qu'il était devant les autres, jouait un personnage et perdait presque tout naturel*» (I, 1).

— à la sincérité : «*Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse [...]. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même.*» (I, 8).

— aux sentiments : «*Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire* » (I, 8).

— à la vie familiale, dominée par le mensonge, l'adultère, les situations fausses.

— aux paroles échangées : «*Ah ! si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère* » (II,4).

De proche en proche, la vie est conçue comme un théâtre où chacun joue son rôle, comme à l'époque baroque : «*La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie*» (III,16) ; «*Laura, elle, était née pour les premiers rôles Chacun de nous assume un drame à sa taille [...]. Le drame de Laura, c'est d'avoir épousé un comparse*» (III, 10).

Si Passavant présente la gamme la plus étendue des manifestations de fausse monnaie (vêtement et apparence ; paroles et comportements ; littérature et idées ; désirs et sexualité ; argent et valeurs sociales), pas

un des personnages n'échappe au diagnostic. Bernard Profitendieu lui-même qui, au cœur de l'ouvrage, rêve au règne d'une valeur authentique : (*«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...»*, II, 4), reconnaît qu'il a commencé par se jouer la comédie :

«Je jouais un affreux personnage, m'efforçais de lui ressembler. [...] Je me prenais pour un révolté, un outlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir.»

Plus généralement, il vit dans un monde des livres, de sa culture scolaire, invoque des héros littéraires sur qui il se modèle ou par rapport à qui il se définit (lord Byron, Thésée, Hamlet), façonne sa conduite comme s'il était lui-même personnage d'un livre : *«C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard...»* (I,1). Prétendant aller à l'aventure, il se forge des maximes (*«Il songe à sa nouvelle règle de vie, dont il a trouvé depuis peu la formule : "Si tu ne fais pas cela, qui le fera ?"»* (I,6). Le champion du réalisme en face de l'idéaliste Édouard vit en fait dans son rêve, un rêve qui le conduira jusqu'au combat avec l'ange.

Ainsi la notion de fausse monnaie a changé de nature. Elle ne concerne plus seulement les différentes formes d'hypocrisie et de mensonge aux autres ou à soi-même, elle concerne potentiellement tous les aspects de l'existence humaine. *«Est-il bon ? Est-il méchant ?»*, se demandait déjà Diderot. Bronja et Boris, qui vivent dans un monde où la vérité s'oppose au mensonge, le bon au méchant, avec pour clés de voûte *«Dieu et la Sainte Vierge»* (II,2), sont des inadaptés, voués à la mort. Bernard a compris, en tenant un carnet manifestant les contradictions des opinions et des convictions, que nous vivons dans un monde où rien n'est vrai absolument, un monde de la relativité généralisée :

«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.» (II,4).

Ce n'est pas un hasard s'il parvient à triompher dans ce monde des *Faux-Monnayeurs*.

IV. La stratégie narrative

1. Les «deux foyers»

La révolution narrative des *Faux-Monnayeurs* s'inscrit dans l'écart qui sépare les déclarations ouvrant chacun des deux «*Cahiers*» du *Journal des Faux-Monnayeurs*, journal de bord de la genèse du roman :

— 17 juin 1919 : «*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 pervers*» Cette fonction de personnage-narrateur (personnage resurgi des *Caves du Vatican*) correspondait en fait au genre du «*récit*», tel que Gide l'avait pratiqué dans *Isabelle* (1911) où Gérard raconte les événements qu'il découvre dans un milieu étranger.

— août 1921 : «*C'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que [mes] efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif.*» Ce principe de concurrence de deux points de vue s'oppose donc à l'illusion réaliste puisqu'il déplace l'intérêt de l'image de la vie, à la tension d'une écriture qui tente d'en recueillir les manifestations, et de la transmuier en œuvre d'art. Le premier foyer, point de vue d'un *narrateur*, témoin anonyme qui circule comme une ombre au milieu de son univers, diverge des efforts d'*Édouard*, personnage-romancier qui recueille dans son «*Journal*» des faits, des observations, des réflexions, les transformant en mots, en récits, en événements. Gide est passé de l'esthétique du «*récit*» à celle d'un roman polyphonique.

2. La mise «en abyme»

Avec ce principe du double foyer, Gide retrouve la pratique de la mise «*en abyme*» qui caractérisait plusieurs de ses œuvres, notamment

Les Cahiers d'André Walter et Paludes. C'est lui qui, dès 1893, dans son *Journal*, avait baptisé par ce terme emprunté à l'héraldique le procédé qui consiste à transposer, «à l'échelle des personnages, le sujet même de [l']œuvre.» (*Journal*, p. 41). En plaçant, au centre de son dispositif romanesque, un romancier dont l'objectif consiste à écrire un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*, et dont les activités, les décisions, les observations, les réflexions sont polarisées par ce projet, Gide décentre l'intérêt du livre des événements vers l'effort du romancier pour les «styliser», c'est-à-dire les convertir en style, les transformer en matière littéraire. Ainsi sont conjurés deux risques : celui du caractère anecdotique et contingent du roman, et celui du roman à thèse. En centrant l'œuvre sur les problèmes de l'écriture romanesque, avec ses aspects techniques, esthétiques, théoriques, mais aussi les hésitations et les états d'âme du romancier, Gide nous fait pénétrer dans les coulisses d'un roman qui se transforme en roman du roman, et en roman du romancier aux prises avec la genèse de son texte.

Mais il y a plus : par là, chaque fait considéré, chaque personnage, devient *ipso facto* élément d'une structure et porteur d'un sens qui le dépasse. De plus le lecteur ne peut plus se contenter de recevoir une histoire, il doit participer à l'élaboration d'une cohérence et d'un sens à partir du jeu d'éléments disjoints et de points de vue divers. La mise «en abyme» permet donc de mettre faits et problèmes en perspective, de prendre une distance critique à leur égard, de les interroger. C'est ce qui différencie essentiellement les réflexions consignées dans le carnet et le *Journal* d'Édouard, internes à l'œuvre, que Gide traite parfois avec ironie et qui sont toujours sujettes à caution à cause de leur caractère systématique ou excessif, et celles du *Journal des Faux-Monnayeurs*, carnet de bord extérieur à la fiction, que Gide assume pour son propre compte. Gide a insisté sur les divergences qui le séparent de son personnage Édouard : «C'est un amateur, un raté. Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour le voir.» (*JFM*, 1er nov. 1922).

Ainsi le *Journal* d'Édouard remplit-il essentiellement trois fonctions :

— une fonction narrative, informative, relatant des faits selon une subjectivité particulière ;

— une fonction esthétique, en donnant une forme aux choses de la vie, en élaborant un monde de mots, stylisé ;

— une fonction théorique, en ouvrant le laboratoire d'un écrivain aux prises avec ses réflexions théoriques et critiques, conçues au fil des jours, et donc instables et mouvantes.

À côté de ce procédé central de mise «*en abyme*» orienté vers les problèmes de la genèse d'une écriture romanesque, on peut relever d'autres mises «*en abyme*» plus circonscrites, qui concentrent, à la manière du «*petit miroir convexe*» placé «*dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys*» (*Journal*, p. 41), une autre problématique du roman, à la manière d'une fable. C'est notamment le cas des apologues de Vincent, proposant des modèles empruntés à la biologie pour réfléchir sur les faits sociaux : les «*bourgeons terminaux*», la confrontation des animaux «*sténohalins*» et «*eurysalins*», et les «*appareils photogéniques des animaux des bas-fonds*», constituent trois modèles fournis par les lois naturelles, métaphores respectivement de la condition de bâtard, de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle, et de l'homme créateur de valeurs dans un univers post-nietzschéen. Ces symboles éclairent un des horizons idéologiques de l'œuvre, en proposant une morale individualiste, élitiste, exigeante, qui n'est pas très éloignée de celle du Zarathoustra de Nietzsche. C'est à ces réflexions que Strouvilhou fera écho avec son apologie de l'«*égoïsme*», de la «*férocité dévouée*», du darwinisme social (III,11).

3. Les personnages-narrateurs

La révolution de la technique narrative ne se limite pas à la tension entre deux foyers, elle-même mise «*en abyme*» par les propos d'Édouard déclarant que le sujet de son livre, «*c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que [son romancier] prétend en faire.*» (II, 3) : chaque personnage devient tour à tour un centre de focalisation, éclairant à sa façon les faits et les événements. «*Je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages*», écrit

Gide dès le 28 juillet 1919. Ainsi se met en place non seulement le principe de la multiplication indéfinie des points de vue, mais encore celui de la subjectivité généralisée qui s'oppose à l'illusion d'une perception directe de la réalité. Chaque personnage prend part à la narration par des techniques variées :

- ses notes : Journal ou carnet de notes d'Édouard ; carnet du pasteur Vedel ;

- ses lettres : treize en tout, dont dix sont citées ;

- son récit, qu'il introduise un microcosme spécifique (projet de roman unanimiste de Lucien Bercaïl ; naufrage de *la Bourgogne* raconté par Lilian Griffith ; apologues de Vincent), ou qu'il informe sur l'une des intrigues en cours (récit d'Olivier, puis de Lilian, sur la liaison de Vincent et de Laura ; récit d'Olivier introduisant l'oncle Édouard, etc.) ;

- sa parole, au cours d'un dialogue : presque tous les chapitres proposent des conversations, c'est-à-dire un échange de points de vue ;

- un monologue intérieur (ceux de Bernard sont les plus nombreux : I, 1, 6, 10, 14, etc ; mais aussi d'Édouard ou d'Olivier).

Gide est à la fois un romancier-témoin, qui «*écoute*» ses personnages «*et les regarde agir*» (JFM, 27 mai 1924), et un romancier-Protée, qui se coule en chacun d'eux : «*Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre*» (JFM, 15 nov. 1923). Ainsi aucun personnage n'est porte-parole de l'auteur, puisque celui-ci propose, avec chacun d'eux, un «*autre*» de fiction, fait d'un «*rebut de soi-même*» (JFM, 27 mai 1924), dont les propos et les actions sont relativisés par ceux de chacun des autres.

Cette confrontation de points de vue subjectifs conduira au Nouveau Roman, notamment à l'œuvre de Nathalie Sarraute.

4. Le kaléidoscope des points de vue

De cette relativité découle une conséquence capitale : aucune donnée n'est a priori stable, acquise une fois pour toutes ; elle est au contraire relative, mouvante, susceptible d'importantes variations. C'est ce que l'on peut appeler le kaléidoscope des points de vue. Prenons l'exemple du motif de la «*rosette jaune*». Elle apparaît pour la première fois vue par le romancier Édouard, modèle de notation réaliste, petit fait

vrai dépourvu *a priori* de signification (I, 11). La seconde mention nous fournit le point de vue d'Azaïs, rapporté par Édouard : le vieillard interprète le «*petit ruban*» comme «*une espèce de Légion d'honneur enfantine*», distinguant les membres d'une «*ligue d'émulation mutuelle*», ce à quoi ne croit nullement Édouard (I, 12). Il faut attendre le chapitre III, 4 pour apprendre, par un dialogue entre Georges et Phiphi retranscrit par les soins du narrateur, que la rosette jaune était arborée par les enfants prenant part à cette «*entreprise de prostitution*» dont s'entretenaient Molinier et Profitendieu dès le chapitre 1, 2.

Ce faisant, le déplacement du point de vue ne fait pas seulement bouger la signification de l'objet, ne renseigne pas seulement sur les personnages parlant et écrivant à son sujet, il produit une variation de sa fonction en relation avec différents niveaux de lecture. Ainsi le motif de la rosette jaune s'insère d'abord dans une problématique de l'écriture réaliste, de la description conçue comme reproduction de la réalité extérieure ; puis il s'inscrit dans une problématique psychologique et morale, éclairant à la fois le mensonge de l'enfant soumis à la question, l'aveuglement du vieillard englué dans son idéologie, et la curiosité du romancier ; enfin il trouve sa place, au niveau actantiel, dans l'intrigue policière, au moment même où l'épisode s'évanouit.

Le lecteur des *Faux-Monnayeurs* doit donc se livrer à un véritable jeu de puzzle pour relier les indices les uns aux autres, et les structurer selon une variation complexe des codes mis en jeu.

De la même manière la technique de réfraction des personnages, saisis entre leurs propres paroles et le point de vue d'autrui, est source de zones d'ombre, d'un certain flou, d'un mystère parfois que ne réduit aucun commentaire autorisé du narrateur. C'est particulièrement le cas d'Armand Vedel qui se dérobe derrière ses propos cyniques. D'autres fois, notre vision des personnages fluctue selon leurs paroles et les circonstances, en sorte qu'on ne puisse les enfermer dans un caractère. C'est ainsi que le juge Profitendieu, traité d'abord avec ironie par le narrateur, présenté comme un personnage caricatural enfermé dans sa raideur sententieuse, baudruche qui se dégonfle (I,2), devient touchant au cours de son entretien avec Édouard, dès lors qu'il quitte son personnage et laisse parler l'homme sensible (III, 12). Et Gide de

s'étonner le premier de sa mutation : *«Je ne le connaissais pas suffisamment, quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais.»* (JFM, 6 juillet 1924).

Confronté aux doléances des deux La Pérouse, Édouard expose, en abyme, cette question de la subjectivité du point de vue de chacun, qui renseigne plus sur l'auteur des propos que sur celui dont il traite, et empêche tout jugement arrêté de la part du lecteur :

«La vieille, à coup sûr, n'inventait rien ; je comprenais, à travers son récit, que l'interprétation de menus gestes innocents seule leur conférait une signification offensante, et quelle ombre monstrueuse la réalité projetait sur la paroi de cet étroit cerveau. Mais le vieux de son côté ne mésinterprétait-il pas tous les soins, toutes les attentions de la vieille, qui se croyait martyre, et dont il se faisait le bourreau ? Je renonce à les juger, à les comprendre.» (I,18).

Ainsi rejoint-on la comédie de Pirandello : *Chacun sa vérité* (1916), tandis que le narrateur feint de découvrir le monde qu'il expose, au fur et à mesure du déroulement des événements.

V. Un "art de la fugue"

1. Un roman d'apprentissage

Les deux héros autour desquels se rassemblent et s'organisent les multiples fils de l'intrigue sont Édouard et Bernard. Si Édouard déporte les aventures vers les problèmes de genèse d'un roman, c'est Bernard qui ouvre le temps romanesque et c'est autour de lui que gravitent les principaux épisodes du roman d'aventure. La clôture de l'œuvre est explicite. Le premier chapitre s'organise autour d'un départ, consécutif à une révélation : l'adolescent, découvrant sa bâtardise, décide de l'assumer, de quitter la maison où il a été élevé, et de partir à l'aventure : *«l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend.»* (I, 6). Le dernier chapitre se clôt sur la mention de son retour *«chez son père»*, retour volontaire, responsable, auprès de celui qui l'a aimé comme un père, et qu'il a désormais choisi pour père. Mais, comme dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, on devine que le puîné, Caloub (anagramme de «boucla» !), qui n'a d'existence que comme ombre de

Bernard, est prêt à prendre le relais de son frère, empêchant le roman de se boucler sur une fin optimiste avec le repas des rescapés du naufrage de ce monde à la dérive.

Ainsi le roman d'aventure est-il d'abord, au sens littéral avant de l'être au sens musical, un «*art de la fugue*», l'art de bien réussir sa fugue, en triomphant des tentations, des embûches et des échecs. La trame principale du livre est celle d'un roman d'apprentissage ou d'éducation, qui concerne tous les jeunes gens. Bernard, en quelques mois, est passé de l'adolescence à l'âge d'homme : le révolté a multiplié les rencontres, il a mûri, a subi différentes épreuves d'initiation : le vol de la valise, la lecture du Journal d'Édouard, l'amour idéal pour Laura, l'amour sexuel avec Sarah, le métier de secrétaire d'un écrivain, les rapports à la politique et à la vie sociale, et, pour finir, le combat avec l'ange. Sorti vainqueur de ces épreuves, il est moralement couvert de laurier (symbolisme du baccalauréat).

C'est par rapport à lui que peuvent être jaugés les itinéraires des autres adolescents qu'il croise, ou avec lesquels Gide compose son «*art de la fugue*» (au sens de composition musicale, cette fois). Celui de son ami Olivier d'abord, avec qui s'opère un échange de destinées : de même que Jacob a usurpé le droit d'aînesse d'Ésaü, Bernard a usurpé la place de secrétaire auprès d'Édouard, abandonnant Olivier aux mains de Passavant, l'homme de lettres diabolique et sans scrupule. Au centre de l'œuvre, tandis que l'un jubile, exalté par les sommets de Suisse, l'autre se laisse corrompre, par dépit et par vanité, au bord de la mer, en Corse. Dans la Troisième Partie, Olivier retrouvera ses droits, mais au prix d'une symbolique traversée de la mort, gagnera sa place auprès de l'oncle Édouard qui l'aime, place confirmée par sa mère, tandis que Bernard quitte Édouard, ayant conquis son autonomie, avant de retourner chez son père. L'épisode fantastique du combat avec l'ange souligne le parallèle avec la destinée de Jacob. De même que Jacob, au terme de sa lutte avec l'ange (Genèse XXXII, 24-28), devient Israël (= qui lutte avec Dieu), héritier de la promesse faite par Dieu à Abraham, de même Bernard, après avoir répudié son nom, accepte de devenir «*Profitendieu*» : il a profité en Dieu, est devenu le héros positif de l'aventure, conduite par le démon, qui a fait trébucher et qui a dévoyé

au passage tant d'autres jeunes gens menés vers la mort (Boris), ou la folie (Vincent), ou qui doivent traverser la mort (tentative de suicide d'Olivier) ou la criminalité sous diverses formes (Georges).

L'itinéraire croisé de ce couple d'amis, Bernard et Olivier, indique à quel point le problème central du roman d'aventure est celui du Père, du père institutionnel qu'il faut écarter, supprimer, mais aussi d'un autre Père qu'il faut susciter, trouver. Tous les pères biologiques sont peu ou prou défailnants, insuffisants, grotesques parfois comme le père Molinier qui, symboliquement, incarne la loi avec sa fonction de président de chambre. Symptomatiquement, le premier mort de l'ouvrage est celui d'un père, odieux, le comte de Passavant qui disparaît dans l'indifférence générale : même Gontran se réfugie dans la lecture à son chevet mortuaire. Le père de Boris est mort, Albéric Profitendieu est prisonnier du moralisme, Prosper Vedel s'enferme dans l'activisme professionnel. Mais l'absence du père, sa mort ou la bâtardise ne résolvent pas magiquement le problème de la libération et de la liberté personnelles. Bernard a beau s'écrier : «*Ne retenons de ceci que la délivrance*», il reste poursuivi par le spectre d'un père idéal ou à retrouver, comme l'attestent ses références à Fénelon (où est Mentor ?), à Thésée (fortifié par son père Égée, mais responsable de sa mort), à Hamlet (hanté par le «*spectre révélateur*»), et même par l'exemple de Saint Bernard exalté par Bossuet (I,6). Pour ne pas errer à l'aventure, les jeunes gens ont besoin d'un nouveau père, un père spirituel comme Olivier finit par le trouver en Édouard, ou un Idéal du Moi, comme celui que recherche avidement Bernard qui veut se dévouer à un être ou à une cause, et qui finit par se créer soi-même comme Père, non sans qu'au passage Édouard lui ait servi de père providentiel.

Pourtant Édouard lui-même n'est pas l'incarnation du Père idéal et, d'une certaine manière, le livre pourrait s'intituler *les Enfants d'Édouard* (comme la tragédie de Delavigne et le tableau de Delaroche). Car Édouard (= le défenseur, le régisseur) se révèle gardien infidèle et parfois irresponsable des «*enfants*» qui lui sont confiés ou qui se confient à lui : Laura, Olivier, Boris. Le diable veille, et ses sophismes justifient les solutions de fuite : «*À quels sophismes prête-t-il l'oreille ?*

Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui» (II, 7).

La succession des aventures de Bernard est traitée en partie selon la formule du roman picaresque, non sans parodie. Le narrateur suit son héros de milieu en milieu, de rencontre en rencontre, et c'est ainsi que, par une succession de ricochets, le lecteur découvre petit à petit, comme au hasard et souvent de biais, les différents personnages et les divers fils de l'intrigue. Bernard nous conduit à Olivier, qui nous parle de Vincent et d'Édouard. Vincent nous conduit chez Passavant où nous faisons la connaissance de Lilian Griffith, tandis que Bernard, s'emparant de la valise d'Édouard, nous fait pénétrer dans les familles Molinier, Vedel et La Pérouse, avant d'être lui-même conduit vers Laura qui va être sa muse, l'agent de sa conversion (cf. la Laure de Pétrarque).

Cependant cette technique d'ouverture et de tressage par ricochets, qui rend possible le rebond indéfini de l'action et la multiplication des intrigues et des personnages, selon les procédés du roman-feuilleton, est parfaitement maîtrisée. L'expansion romanesque s'achève lorsque La Pérouse nous conduira au petit Boris et à la famille Sophroniska, par l'intermédiaire d'Édouard. Nous sommes alors arrivés dans cette cellule centrale du roman qu'est Saas-Fée, symboliquement haut lieu et cul-de-sac au fond des montagnes, après quoi se produira le reflux de la Troisième Partie, où les différentes intrigues se croisent et se dénouent, où court l'épisode du roman policier du trafic de fausses pièces, et où tout concourt à la mort finale de Boris, conçue comme sacrifice expiatoire de cette société de faux-monnayeurs. Cette mort, ce suicide, est aussi un crime dont sont peu et prou responsables la majorité des acteurs du roman, directement ou indirectement, par négligence, inconscience ou veulerie : Strouvillou, Ghéridanisol, Georges, Phiphi, bien sûr ; mais aussi La Pérouse qui n'a pas eu le courage de se suicider, et qui souligne le parallèle de cette mort avec le sacrifice pascal, la mort du fils de Dieu pour le salut de l'humanité (Dieu a «*sacrifié son propre fils pour nous sauver. Son fils ! son fils ! ... La cruauté, voilà le premier des attributs de Dieu*», III, 18) ; mais aussi Mme Sophroniska qui a remis le «*talisman*» de Boris avec son mode d'emploi à Strouvillou ; Édouard qui a conduit l'enfant dans la pension Azais, Bernard qui n'a pas

su veiller sur lui comme il l'avait promis, Gontran par indifférence, Azaïs en attirant chez lui La Pérouse... L'enfant est mort surtout parce qu'il n'a pas rencontré le bon père qui eût assuré son identité et l'eût préparé à affronter le monde social, le père bon, juste et fort dont il ne trouve qu'une démoniaque contrefaçon dans la «*Confrérie des Hommes forts*».

On peut relever au passage le recours à la parodie de procédés et de motifs des romans d'aventures. Dès la première page, les lettres nouées d'une faveur rose, découvertes dans un meuble à secret, sont un stéréotype de roman-feuilleton, comme le seront les motifs de la perte, puis du gain au jeu, de la veillée funèbre, des lettres volées, du bâtard, du duel, du suicide, etc., ou les heureux hasards comme celui du bulletin de consigne qui s'envole ou de la rencontre de Georges par Édouard. Mais le traitement parodique permet précisément de dénoncer les conventions romanesques, de les traiter au second degré, souvent en inversant ou en subvertissant leur sens ou leur fonction (la lettre lue initialement par Bernard ne le conduit pas à rechercher son vrai père ; le suicide annoncé n'a pas lieu, pas plus que le duel ; et la veillée funèbre n'est rien moins qu'édifiante), et d'indiquer qu'ils ne sont qu'un moyen, pour le romancier, de poser des problèmes sérieux au-delà de l'anecdote de la fiction. «*Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle.*» (JFM, 29 mars 1925).

2. Les symétries structurales

Alors que le narrateur prétend accompagner une histoire qui va à l'aventure, l'auteur a construit son roman de façon ostensiblement symétrique : deux Parties de 18 chapitres, intitulées «*Paris* », encadrent une Partie de 7 chapitres, décentrée à «*Saas-Fée*». Et, tandis que la première et la troisième gèrent les différentes intrigues du roman d'aventure, les nouant dans les jours d'avant les vacances et les dénouant dans les semaines qui les suivent, la Deuxième Partie transforme le temps de l'aventure en temps de la réflexion et des bilans, constitue un temps de la maturation du sens, tandis que son rôle de pivot de l'action est souligné par la comparaison spatiale qui ouvre le chapitre II, 7 : «*Le*

voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante.»

La clé de la symétrie est fournie par la lettre «*de Bernard à Olivier*» (II,1) à quoi répond celle «*d'Olivier à Bernard*» (III, 6), où les expressions et les thèmes se correspondent point par point, en sorte que la réponse d'Olivier prend l'aspect d'une parodie. Cette symétrie souligne l'enjeu et les modalités du roman d'apprentissage : la libération de la cellule familiale, la nécessité du déracinement et du voyage, l'influence éducative ou perverse exercée par les modèles que l'on s'est donnés, l'opposition dans le choix des valeurs comme dans la conception de l'écriture. Tandis que Bernard fait retraite à l'écart du monde et, sous l'influence de Laura et d'Édouard, mûrit et précise ses idéaux, Olivier, inféodé à un mauvais maître, aliéné et dénaturé par Passavant, se fait l'écho des fausses valeurs du monde et devient un truqueur.

Cet encadrement met en évidence un double centre, formé des deux chapitres qui concentrent les principales problématiques de l'œuvre. Le chapitre II, 3, où Édouard expose les différents aspects de son projet de roman, est la clé de voûte de son esthétique, de sa construction «*en abyme*», de son caractère métatextuel. Le chapitre II, 4 constitue un autre foyer réflexif formé par l'entretien de Bernard et de Laura. L'un est un bâtard et l'autre porte un bâtard, tous deux ont fui leur famille, se sont placés en marge des institutions sociales, et s'apprentent à mettre un terme à leur révolte, à retrouver une place au sein de la société, car ils ont compris que la solitude vagabonde et sans but ne peut mener qu'à une errance stérile. Ce qui les modifie, c'est la révélation qu'ils ne sont pas souverainement libres, la prise en compte d'autrui, de la dimension sociale de leur existence. Bernard confesse et regrette son rôle de personnage romantique, de hors-la-loi, et, porté par son amour pour Laura, il se trouve saisi du désir de servir, de se dévouer à un idéal. Laura prend la mesure de sa responsabilité à l'égard de son mari, et surtout de son enfant à qui il faut assurer un foyer. Nous sommes au moment médian du livre : la Première Partie a été dominée par la révolte des jeunes contre les Pères, les familles, les institutions, les tabous, les carcans sociaux et l'hypocrisie des adultes ; la Troisième Partie conduit, au prix de drames, vers un retour à un certain ordre symbolisé par le

repas final des rescapés des familles Profitendieu et Molinier, auxquels se joint Édouard, petite cellule réunie au prix du sacrifice de Boris. Il ne s'agit nullement d'un retour à l'ordre social initial, branlant, qui fait eau de toutes parts, et finalement naufragé. Ceux qui sont réunis dans cette cène, Olivier, Georges, et même Bernard, ont traversé des épreuves, ont erré, sont des rescapés plutôt que des triomphateurs. Et combien se sont perdus ou continuent à errer, selon la loi de la lutte pour la vie soulignée symétriquement par Vincent et Strouvilhou : Bronja, Boris, Lilian Griffith sont morts ; Vincent et Alexandre sont en perdition au fond de l'Afrique ; Armand commet un suicide moral auprès de Passavant. Du côté des femmes, si Rachel indique la voie du sacrifice inutile, Laura celle de la résignation à un ordre social dominé par la fausse monnaie (héritière de la fausse pièce, dénonçant la fausse monnaie de Vincent, d'Édouard, de Douviers, et ayant provoqué, chez Bernard, la reconnaissance de la sienne propre), Sarah, elle, indique résolument une voie de l'avenir, celle de la lutte féministe, à laquelle l'initie l'Angleterre des suffragettes.

Si nous reprenons le jeu des symétries, nous pouvons constater que les treize lettres intervenant dans l'intrigue, dont dix sont citées, se correspondent deux à deux : lettre lue par Bernard et écrite par lui, lançant la thématique du bâtard (I, 1 et 2) ; lettres de Laura à Édouard (I, 8 et III,10) ; de Bernard à Olivier et d'Olivier à Bernard (II, 1 et 6) ; lettres volées à Molinier et lettres brûlées par Mme de la Pérouse (III, 1 et 3) ; billet de Rachel à Édouard et d'Olivier à Georges, pour demander un «*grand*» et un «*petit service*» (III, 1 et 8) ; lettre de lady Griffith à Passavant, et d'Alexandre à Armand, au sujet de Vincent (III, 9 et 16). La treizième lettre, qui se détache au milieu du roman et par laquelle Félix Douviers supplie Laura de revenir pour qu'il puisse être le père de cet enfant qu'elle porte (II, 4), constitue le pivot symbolique autour duquel l'idéologie de l'œuvre bascule. Jusque-là, elle était dominée par le point de vue d'une jeunesse qui s'émancipe, de la nécessaire révolte des enfants contre des institutions sclérosées, étouffantes, ridicules, hypocrites, sujettes à toutes les compromissions ou falsifications (famille, mariage, justice, religion, vertu, institutions littéraires). L'idéologue Édouard a proclamé : «*L'avenir appartient aux bâtards*», au

nom du «*droit au naturel*» (I,12). Mais comme le reconnaissait déjà le Michel de *L'Immoraliste*, «*savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre.* » Or, à partir de cette lettre de Félix, prélude au retour de Laura auprès de lui, et de Bernard auprès de son père, sont pris en compte les points de vue des pères putatifs, au cours de leurs deux visites chez Édouard (III, 12), et plus généralement les nécessités de l'organisation sociale. À Douviers qui «*se promet d'aimer l'enfant comme il aimerait le sien propre*», fait écho Profitendieu disant de Bernard: «*je n'ai jamais cessé de l'aimer... comme un fils*». Les deux bâtards ont un père qui n'est pas celui du sang, de même qu'Édouard sera le père salvateur d'Olivier, après la disqualification successive du père Molinier, veule et aveugle — ratifiée par sa femme Pauline — et de Robert de Passavant, falsification du père, agent de perdition. Selon l'éthique exposée à la fin de *Corydon*, l'adolescent a tout à gagner à être guidé par un aîné, un père spirituel. Boris meurt de ne pas l'avoir trouvé, tandis qu'Armand, par désespoir, se met au service de Passavant, le père démoniaque, par vertige de l'autodestruction.

Derrière cette mutation de l'idéologie du roman se profile un événement autobiographique important. En 1923, au milieu de la gestation de l'œuvre, Gide est devenu lui-même père d'une bâtarde qui le met en face de ses responsabilités. Le vieil adolescent qu'il est resté, avide d'aventures, toujours prêt aux départs, est devenu Père. La longue période de recherche de soi et d'expérimentation d'autrui, qui s'était cristallisée, dans *Les Caves du Vatican*, sur le problème de la défaillance du Père (thème de la mort de Dieu, de la séquestration du Pape, de la faillite de toutes les valeurs, et du héros bâtard expérimentant sa liberté), se clôt avec ce roman bilan. Gide avouera n'avoir plus jamais, après *Les Faux-Monnayeurs*, «*été habité par un autre sujet de roman*», sans doute parce qu'il n'avait plus besoin d'en écrire un. En revanche, il est prêt désormais à devenir un témoin pour de grandes causes sociales.

De part et d'autre du double axe central, les chapitres 2 et 5 de la Deuxième Partie sont consacrés pour l'essentiel aux problèmes liés à la psychanalyse, c'est-à-dire à une réévaluation de la notion de personne et de la psychologie individuelle, et à la réadaptation sociale d'un enfant perturbé dans son identité et dans ses affections. Le problème est si

fondamental qu'à Massis qui lui reprochait, à propos de son *Dostoïevsky* : «*Ce qui est mis en cause ici, c'est la notion même de l'homme sur laquelle nous vivons*», Gide rétorque, s'en glorifiant : «*Vous me permettez de mettre cette phrase de vous en épigraphe d'un des chapitres de mon prochain livre* » (25 janvier 1924). Cependant au même moment, Gide qualifie Freud d'«*imbécile de génie*», et le discours de Mme Sophroniska comme sa pratique sont dévoyés et pervertis par des jugements moraux. Le vin nouveau de la psychanalyse s'est coulé dans les vieilles outres du moralisme normatif, qui exalte la «*pureté*» et le «*bien*», et condamne la «*faute*» et le «*mal*» au détriment de la libération de l'inconscient et des pulsions. Sophroniska ne procède pas à une cure, elle veut obtenir un «*aveu complet*» ; elle ne cherche pas à guérir l'enfant, mais à le normaliser. Édouard n'a pas tort de dénoncer le «*regard inquisiteur du médecin*» qui condamne à mort le malade qui lui a été confié.

Enfin, décentré au terme de la Deuxième Partie, comme l'araignée au bord de sa toile, ou comme le donateur du tableau, le narrateur contemple son petit monde et le juge, soulignant la fausse monnaie des uns et des autres, et par contrecoup la sienne propre lorsqu'il feint de tirer son épingle du jeu en condamnant Édouard, alors que la comparaison initiale annonçait déjà que la Troisième Partie plongerait le lecteur «*dans l'ombre*» et «*dans la nuit*». N'est-il pas, lui aussi, l'instance diabolique qui conduit l'enfant à la mort inéluctable ? De façon plus générale, le romancier n'est-il pas condamné à être un faux-monnayeur du réel ?

Ainsi la Deuxième Partie, déportée par les vacances vers les sommets de Saas-Fée, indique-t-elle les trois problématiques par rapport auxquelles prennent sens tous les personnages et toutes les péripéties des *Faux-Monnayeurs* :

— réflexions sur les conditions de possibilité d'écrire un roman nouveau, non mystificateur, enraciné dans l'expérience de l'écrivain ;

— problème des rapports de l'individu avec autrui, dominé par la question du Père ;

— réflexion critique, par le biais de la psychanalyse, sur une nouvelle compréhension de l'homme, de sa nature, de sa psychologie ; sur ses zones d'ombre et sur la puissance du démon qui l'anime.

Bien entendu, chacune de ces problématiques étant subsumée, dominée, traversée par le faux-monnayage, *Les Faux-Monnayeurs* demeurent un roman problématique, qui ne se prête pas aux réponses simples — d'où sa vie, son intérêt et son importance.

On pourrait poursuivre ces jeux de structures en interrogeant d'autres symétries ou correspondances :

— celles qui concernent le ballet des personnages : Édouard/Passavant ; Bernard/Olivier ; Laura/Sarah ; Rachel/Sarah ; Vincent/Strouvilhou ; La Pérouse/Azaïs ; Antoine/Séraphine ; etc.

— celles des motifs : les deux naufrages de Lilian Griffith ; les suicides de La Pérouse et de Boris ; le combat de Bernard avec l'ange et de Boris avec le démon ; les horizons de l'Amérique et de l'Afrique ; etc.

— celles de certaines scènes ou certains chapitres, par exemple I, 12 et III, 8 : les deux tableaux satiriques d'institutions sociales, avec le mariage de Laura et le banquet des Argonautes.

LE TEXTE DES FAUX-MONNAYEURS :

par Alain GOULET

NOTE SUR L'ÉDITION "FOLIO"

1. L'édition de la collection "Folio", commode pour le travail contient néanmoins de fâcheuses coquilles qui n'ont jamais été corrigées. En voici quelques unes :

p.15 :	Bercait	Bercail
p.173 :	soi gentil l'anglais	sois gentil l'anglais,
p.208 :	à lois	à <u>poil</u>
p.211 :	je n'est	je n' <u>ai</u>
p.228 :	fait rentrer, les choses	fait rentrer les choses
p.297 :	[omission d'un blanc entre §]	[restituer le blanc après : "se rendent chez Édouard"]
p.359 :	l'honneur, la haine	l' <u>hor</u> reur, la haine
p.373 :	cahier d'histoire devant lui —	ca <u>h</u> ier d'histoire devant lui, —

2. Par rapport à l'édition préoriginale (*La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mars, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet et 1^{er} août 1925) et à l'édition originale (NRF, 1925). Bien que l'achevé d'imprimer porte la date du 28 novembre 1925, le volume ne fut mis en vente qu'en février 1926), les éditions courantes ("Folio" et "Pléiade") présentent quelques variantes intéressantes dont voici un échantillon (les références renvoient à l'édition Folio) :

p.11 :	— C'est le moment [...] corridor, se dit	"C'est le moment [...] corridor", se dit
p.15 :	enfin préparer la scène	enfin la scène
p.16 :	des gens qui se cherchent si tu réussis, ce sera	des jeunes gens qui se cherchent si tu réussis cela, ce sera
p.20 :	il lui tendit la main	il lui tendait la main
p.42 :	n'avait dit rien de	n'avait rien dit de
p.163 :	une discussion téléologique	une discussion théologique
p.207 :	[la citation en épigraphe précède la mention : "D'Olivier à Bernard"]	l'épigraphe suit la mention : "D'Olivier à Bernard"

NOTES ET RÉFÉRENCES

Les références aux *Faux-Monnayeurs* renvoient à l'édition Folio-Gallimard, celles qui concernent le *Journal des Faux-Monnayeurs* à l'édition Gallimard, 1937.

I ^{ère} partie :	p. 575
II ^{ème} partie :	p. 586
III ^{ème} partie :	p. 591

Épigraphe

- p.7 Gide avait fait la connaissance de R. Martin du Gard en 1913, à l'occasion de la publication de *Jean Barois*. Leur amitié s'approfondit en 1920, lorsque Martin du Gard conçoit sa chronique des *Thibault* et exhorte Gide à écrire une «œuvre large et panoramique». *Les Faux-Monnayeurs* ont été composés de bout en bout dans le dialogue avec Roger Martin du Gard, ce que Gide reconnaît plus explicitement dans la dédicace manuscrite de l'exemplaire offert à son ami : «Aurais-je écrit ce livre sans vous ? J'en doute. Et c'est pourquoi je vous le dédie. Votre exemple et votre bon conseil m'ont soutenu de page en page. Je souhaitais que chacune fût digne d'être approuvée par vous et de vous être offerte.»
- Après avoir conçu comme «roman» plusieurs de ses œuvres (*Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Isabelle* et *Les Caves du Vatican*), Gide les a déclassées et étiquetées «écrits» ou «soties».

Première partie

I, 1

- p.12 (rue de T...) : La rue de Tournon, où les Gide ont habité de 1875 à 1883, après avoir quitté la rue de Médicis où André est né.
- p.13 (*Action française*) : À la suite de l'affaire Dreyfus, Charles Maurras, Henri Vaugeois et Maurice Pujo fondent, en 1899, la *Revue de L'Action Française* qui milite pour la monarchie traditionnelle, héréditaire, antiparlementaire, et se réclame du «nationalisme intégral». Le 21 mars 1908, la revue se transforme en journal quotidien, publié jusqu'en 1944 (sous la direction de Charles Maurras et de Lucien Daudet).
- p.14 (Maurras) : Charles Maurras (1868-1952), après avoir fondé l'Ecole romane avec Jean Moréas pour lutter contre le Romantisme, devient le chef intellectuel des antidreyfusards en 1897, puis le maître à penser des royalistes avec la fondation de *L'Action française* (1899) à laquelle il collabore régulièrement.
- p.16 (finie) : Ce projet de Lucien Bercaïl participe de l'Unanimité (cf. Jules Romains, *La Vie unanime*, 1908). Il répond surtout au désir de Gide «d'apporter, dès le premier chapitre, un élément fantastique et surnaturel, qui autorise par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités. [...] Une description "poétique" du Luxembourg — qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les fêtes de Shakespeare.» (JFM, 76).

I, 2

- p.17 (épigraphe) : Paul Desjardins (1859-1940), fondateur en 1910 des décades de Pontigny, avait publié en 1903 une biographie critique de Poussin dont Gide a écrit : «Je puise dans l'excellente Vie de Poussin (de Paul Desjardins) une calme santé.» (*Journal*, 1906, p. 200).
- p.17 *Crural* (terme scientifique) : qui appartient à la cuisine. Molinier fait des pas plus petits que Profitendieu. L'expression concourt au caractère héroï-comique (ou burlesque) de la scène.
- p.18 (président de chambre) : Un président de chambre est un magistrat chargé de présider une des chambres d'un tribunal ou d'une cour. Au nombre de 92 en France, nommés par le Chef de l'Etat sur la présentation du ministre de la justice, les présidents de chambre des cours d'appel percevaient, à la fin du XIX^{ème} siècle, un traitement d'environ 7 500 F par an. Un président de chambre de la cour de cassation percevait un traitement de 20 000 F par an. On estimait à l'époque le budget d'un ménage de bourgeois aisé à environ 13 000 F par an.

- p.25 «*Viens poupoule*» est une chanson de café-concert en vogue au début du XX^e siècle, tandis que *Tannhäuser* est un célèbre opéra de Richard Wagner. Cette note participe de la charge caricaturale de ce deuxième chapitre.

I, 3

- p.31 (épigraphe) : Citation extraite de *Cymbeline*, drame de Shakespeare (que Gide lit en 1922). La princesse Imogène, proscrire, s'apprête à affronter tous les dangers, et dit, au cours d'un monologue : «*L'Abondance et la Paix engendrent couardise; / La Vaillance est toujours fille de la Misère.*» (Acte III, sc. 6).
- p.33 *marlou* (terme d'argot) : souteneur de filles.
- p.34 (sera élu) : Après avoir été élu député boulangiste à Nancy en 1889, Maurice Barrès se fait battre successivement à Nancy, à Neuilly, et dans le quatrième arrondissement de Paris, avant d'être élu, en mai 1906, comme député du premier arrondissement de Paris. C'est également en 1906 (le 26 janvier) qu'il est élu à l'Académie Française, succédant à J.M. de Hérédia. Cette référence historique, comme toutes les autres de l'œuvre, fait l'objet d'un brouillage et ne permet nullement de dater l'action. Remarquons par exemple que la date de 1906, a priori vraisemblable, est à écarter, car les élections législatives ont eu lieu les 6 et 20 mai, alors que dans l'intrigue, l'action se déroule à trois semaines du baccalauréat (selon le narrateur), ou à onze jours (selon Olivier), c'est-à-dire en juin. Sur cette question des références historiques, voir A. GOULET, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, p. 631-35.
- p.37 (Tocqueville) : La mention de cet écrivain politique (1805-1859), auteur de *De la Démocratie en Amérique*, après celle de Maurras et de Barrès, manifeste le nouvel intérêt de Gide pour la réflexion politique, et tisse un arrière-plan à l'aventure des adolescents du roman.
- p.37 (sont libres) : Le jeudi étant un jour de vacances (soit entier, soit limité à l'après-midi) dans les écoles françaises. Ce congé a été transféré au mercredi depuis 1972.
- p.38 (au Balcon) : Il s'agit évidemment du «*Balcon*» de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal* (*Spleen et idéal*, XXXVI). Gide a publié une «*préface*» aux *Fleurs du Mal* en 1917.
- p.39 (par les mots) : Cf. ce mot de Mallarmé à Degas, rapporté par Valéry : «*Ce n'est pas avec les idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.*» (*Variété*, dans : Valéry, *Œuvres*, T. I, «*Bib. de la Pléiade*», p. 784). Voir aussi ces lignes de Gide : «*Comme Chopin par les sons, il faut se laisser guider par les mots. [...] Ce n'est jamais par l'émotion qu'il sied de se laisser conduire mais par la ligne — car l'émotion gauchit la ligne tandis que la ligne jamais ne fausse l'émotion.*» (*Caractères*, 1925, dans : Gide, *Œuvres Complètes*, T. XII, p. 9).

I, 4

- p.42 (cinq mille francs) : Pour estimer la valeur de l'argent au début du XX^{ème} siècle, en se référant à l'évolution de la valeur de l'or, des salaires, et du prix des principales denrées, on parvient à un rapport qui varie entre 1 à 20 et 1 à 40 environ. Donc cinq mille francs de l'époque équivaldraient à une somme de l'ordre de 100 000 F à 200 000 F de 1990.
- p.42 (démon) : Voir, dans l'«Appendice» du *Journal des Faux-Monnayeurs*, «Identification du démon», et, plus loin, l'analyse du narrateur (I, 17, 141-2).
- p.42 (salon de jeu) : Depuis 1837, les jeux publics étaient officiellement interdits, mais les maisons de jeu, déguisées sous le nom de «cercles» ou de «casinos» étaient tolérées dans la capitale et les stations de villégiature.

I, 5

- p.50 (tokay) : Le *tokay* est un vin de liqueur de Hongrie.
- p.53 (que le plaisir) : Cet épisode est proche du drame vécu par Valentine Rondeaux, cousine d'André Gide et la plus jeune sœur de sa femme Madeleine. Née en 1870, mariée en 1896 avec un médecin : Charles Bernardbeig, Valentine est atteinte de tuberculose en 1900. Au sanatorium Trespoëy, à Pau, elle se lie d'amitié, et bientôt d'amour, avec Marcel Gilbert, lui aussi tuberculeux. Dix mois plus tard, Valentine, enceinte, s'enfuit avec son amant, et André Gide interviendra pour que le divorce soit prononcé rapidement et dans de bonnes conditions. Pour le détail de l'aventure, voir Claude MARTIN, *La Maturité d'André Gide*, p. 565-576.

I, 6

- p.58 (épigraphe) : Nouvelle citation de *Cymbeline*, de Shakespeare. Posthumus, croyant son épouse Imogène infidèle, se déchaîne contre l'infidélité des femmes, les maudit toutes et se proclame bâtard :
- «Nous sommes tous bâtards, et l'homme vénéré
Que j'appelais mon père, était je ne sais où
Quand je fus fabriqué.»* (Acte II, sc. 5).
- La citation s'arrête au moment où Posthumus passe de la bâtardise à la notion de fausse-monnaie : *«Some coiner with his tools! Made me a counterfeit»* («C'est un faux-monnayeur qui frappa mon empreinte»).
- p.59 («sera-ce ?») : Le 21 mai 1920, pensant à la nécessité où il se trouve de contrister Madeleine en publiant *Corydon* et *Si le grain ne meurt*, Gide écrit à Dorothy Bussy : *«Au demeurant une sorte de fatalité me mène et je n'ai pas choisi ma voie. Mais ayant à délivrer un message (et tout mon mysticisme se réfugie sur ce point) il me paraît que ce serait une trahison, une faillite, que de me dérober et de préférer mon repos. Je vais me répétant : "Si tu ne fais point cela, qui le fera ?" Ma vie a commencé du jour où je me suis cru désigné.»* (*Correspondance André Gide-Dorothy Bussy. Cahiers André Gide*, 9, 1979, p. 185). Voir aussi *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 60-1.

- p.59 («choses à faire») : Référence au maître-mot du comte de Saint-Simon, le chantre de la philanthropie et de la ferveur scientifique.
- p.59 (liard de plus) : Le *sou* est la vingtième partie du franc (= cinq centimes). Le *liard* est une ancienne monnaie qui valait le quart d'un sou (démonétisé depuis 1856).
- p.60 *Progéniteurs* : néologisme, pour «*géniteurs*» (= parents), sur le modèle de «*progéniture*». Le caractère affecté du terme s'inscrit dans le jeu du langage d'emprunt auquel recourt Bernard depuis le début du roman.
- p.60 (Fénelon) : Dans *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, parmi les multiples leçons de sagesse que Mentor adresse à Télémaque, on peut lire : «*Respectez ce que les dieux découvrent, et n'entreprenez point de découvrir ce qu'ils veulent cacher. Une curiosité téméraire mérite d'être confondue.*» (Livre VIII, coll. des Écrivains illustres, H. Béziat, 1937). Notons que ce souvenir scolaire (car les *Aventures de Télémaque*, composées par le précepteur du Duc de Bourgogne, ont figuré jusqu'au XXème siècle parmi les œuvres les plus lues, les plus commentées et les plus traduites dans les lycées) concerne l'histoire d'un jeune homme errant à la recherche de son père. Ce leitmotiv de la quête du Père forme, malgré la dénégation initiale de Bernard, un des contrepoints les plus importants des *Faux-Monnayeurs*. Parmi les *Fables* de Fénelon, notons aussi celle-ci : «*Le Renard puni de sa curiosité.*»
- p.60 (le rocher) : Lorsque le héros grec Thésée fut parvenu à l'âge d'homme, sa mère (Éthra) lui indiqua un énorme rocher où son père Egée avait écrit : «*Si mon fils devient assez vigoureux pour soulever ce roc, qu'il prenne ce qu'il y trouvera dessous et me rejoigne à Athènes.*» Thésée souleva le rocher, trouva l'épée et les sandales de son père, grâce à quoi il tua plusieurs géants. Dans son récit *Thésée* (1946), André Gide transformera cet épisode inaugural en un pur entraînement physique : «*mon père [...] m'enseigna que l'on n'obtient rien de grand ni de valable, ni de durable, sans effort. L'effort premier, je le donnai sur son invite. Ce fut en soulevant des roches, pour chercher les armes que, sous l'une d'elles, me disait-il, Poséidon avait cachées.*» (*Romans...*, p. 1415-6).
- p.60 (spectre révélateur) : Dans la première scène d'*Hamlet*, de Shakespeare, le spectre du père d'Hamlet apparaît aux garde, puis dans les scènes 4 et 5, à Hamlet, pour réclamer vengeance. Par cette double référence à Thésée et à Hamlet, Bernard manifeste l'obsession du père absent.
- p.61 (Bossuet) : «*Bernard, Bernard, disait-il, cette verte jeunesse ne durera pas toujours.*» BOSSUET, «*Panegyrique de Saint-Bernard*» (Premier Point), in *Œuvres oratoires de Bossuet*, t. I (Hachette, 1914), p. 408. Par le biais de cette référence à Saint-Bernard, fondateur de l'abbaye de Clairvaux, se dessine un rapport référentiel avec Saint-Albéric, abbé de Cîteaux (cf. A. Goulet, «*Lire les Faux-Monnayeurs*», *André Gide* 5).

L, 7

- p.62 (sa statue) : Allusion au mythe de Pygmalion, dont *La Symphonie pastorale* vient de constituer une autre variation.
- p.63 (Saint-Esprit) : La bacchante, prêtresse de Dionisos, et le Saint-Esprit, troisième personne de la Trinité, n'appartiennent pas seulement à deux civilisations différentes, la grecque et la chrétienne, ils s'opposent également comme le dionysiaque à l'apollinien, la lubricité à la pureté, l'ivresse orgiaque à la sainte communion.
- p.64 (de l'autre) : Ouvrant à Vincent les voies de l'aventure et du rêve d'une autre vie, Lilian recourt symboliquement au chatoisement de l'exotisme oriental. L'isotopie avait commencé par la comparaison : «*Ici, c'est comme dans les mosquées*», et se poursuit par toute une panoplie de vêtements d'orient : burnous (manteau de laine du monde arabe), haïk (pièce d'étoffe qui recouvre les autres vêtements des femmes), djellabah (vêtement avec capuchon, du Maghreb), turban. Le pyjama, alors récemment introduit des Indes anglaises (vers 1900), appartient à cette même série de vêtements orientaux. En arrière-plan, d'une part les merveilles du monde des *Mille et une nuits*, d'autre part la rupture de Gide, en 1893, passant de son monde chrétien occidental au monde oriental d'Afrique du Nord.
- p.64 (naufrage) : La référence est historique : *la Bourgogne*, paquebot transatlantique, coula le 4 juillet 1898, après avoir été heurté dans la brume par un voilier. Il y eut plus de 500 morts. Gide raconte dans *Souvenirs de la Cour d'assises*, combien l'avait impressionné le récit que lui fit, au Havre, l'un des rescapés de la *Bourgogne* : «*Il était, lui, dans une barque avec je ne sais plus combien d'autres; certains d'entre ceux-ci ramaient; d'autres étaient très occupés, tout autour de la barque, à flanquer de grands coups d'aviron sur la tête et les mains de ceux, à demi noyés déjà, qui cherchaient à s'accrocher à la barque et imploraient qu'on les reprît; ou bien, avec une petite hache, leur coupaient les poignets. On les enfonçait dans l'eau, car en cherchant à les sauver on eût fait chavirer la barque pleine...*» («*Bibl. de la Pléiade*», p. 663-4).
- p.66 (conquérant) : Il y a inversion de l'aventure antique des Argonautes, dont le nom surgira dans la troisième Partie (ch. 8).

L, 8

- p.68 (épigraphe) : «*M.... me dit un jour plaisamment, à propos des femmes et de leurs défauts : "Il faut choisir d'aimer les femmes ou de les connaître : il n'y a pas de milieu."*» Chamfort, *Caractères et anecdotes*, 1027.
- p.68 (*La Barre fixe*) : De nombreux amis de Gide ont reconnu, en Robert de Passavant, maints traits de Jean Cocteau. On pourra rapprocher cet épisode de cette note du Journal : «*Lu en wagon le Grand Écart de Jean Cocteau, avec un grand effort d'approbation et de louange; durant le premier quart du livre, suis arrivé, par bon vouloir, à me donner le change, amusé d'autre part par l'extrême ingéniosité des images et la brusquerie clownesque de certaines présentations. Mais bientôt l'irritation domine, devant un si constant et si*

avaricieux souci de ne rien perdre, un si précautionneux faire-valoir. Sans cesse, ici, l'art dégénère en artifice. Si Cocteau se laissait aller, il écrirait des vaudevilles.» (18 mai 1923, p. 758).

- p.69 (St. James Park) : L'orthographe correcte est : «St. James's Park». Il s'agit du plus ancien parc de Londres.
- p.73 (accointer) : L'emploi de la forme non pronominale est un archaïsme. Accointer signifie : faire connaissance de (ici : leur faire faire connaissance).
- p.73 (son plein sens) : C'est-à-dire au sens étymologique : du gr. poïêtikos, inventif, créateur, poétique (de : poiein = faire).
- p.74 (décrystallisation) : L'emploi figuré du terme «crystallisation» dans la psychologie de l'amour est dû à Stendhal (De l'amour, II). Gide est le premier à utiliser ici le terme antithétique de «Décrystallisation». Cf. aussi *JFM*, p. 33-4.
- p.75 (l'annoncer) : Les éditions des Caves du Vatican de 1914 annonçaient : «EN PRÉPARATION : *Le Faux-Monnayeur* (roman)».
- p.75 (Par contre) : Gide a défendu l'usage de «par contre» contre les puristes : «Je sais bien que Voltaire et Littré proscrirent cette locution; mais "en revanche" et "en compensation", formules de remplacement que Littré propose, ne me paraissent pas toujours convenables [...]. Trouveriez-vous décent qu'une femme vous dise : "Oui, mon frère et mon mari sont revenus saufs de la guerre; en revanche j'y ai perdu mes deux fils" ?» (Attendu que... p. 89).
- p.76 (roman pur) : Cette question du «roman pur» fait écho au débat sur la «poésie pure» provoqué en 1924 et 1925 par l'abbé Brémond. L'essentiel de la poésie résiderait, selon lui, dans l'«ineffable» : «Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure.» (La Poésie pure, 1926). Paul Valéry, à qui Brémond se référait, prit ses distances et proposa le terme de «poésie absolue», entendue comme «exploration par le langage» (Calepin d'un poète, 1930). Il faut cependant remarquer que les réflexions de Gide sur le «pur roman», insérées dans le *JFM*, datent du 1er nov. 1922 (p. 62-65).
- p.77 (embrasure) : Emploi métaphorique. Au sens propre, une embrasure est une ouverture dans un parapet de fortification, ou dans un mur, pour les portes et les fenêtres.
- I, 9**
- p.79 (Condorcet) : Il s'agit du Lycée Condorcet, rue du Havre, à deux cents mètres de la Gare St-Lazare.

I, 10

- p.83 (Hamlet) : *Hamlet*, I, sc. 2, v. 133-134 : «*Combien me semble abject, plat, fatigant, improfitable tout l'ordinaire de cette vie*» (traduit par André Gide). Tout en maintenant son rôle d'«*outlaw*», hérité en partie du Lafcadio des *Caves du Vatican*, Bernard poursuit son identification avec Hamlet, trahissant sa quête inconsciente d'un père.
- p.85 (nous deux !) : Référence au défi lancé par Rastignac à Paris, à la fin du *Père Goriot*, de Balzac : «*A nous deux maintenant !*». Gide choisira d'ouvrir l'édition de son *Journal* par ce même défi, qui ouvre au «*rêve de l'œuvre*» à réaliser (Automne 1889, p. 13).

I, 11

- p.86 (Perrin) : Éditeur parisien (Librairie académique Didier-Perrin, 35 Quai des Grands Augustins), à qui Gide avait confié la première édition de son premier livre : *Les Cahiers d'André Walter* (1891), parce qu'il était l'éditeur de Barrès.
- p.86 (Vanier) : Léon Vanier est un autre éditeur parisien, éditeur entre autres de Saint-Georges de Bouhélier.
- p.88 (Caïn) : Référence au poème de Hugo : «*La conscience*» (*La Légende des siècles*) : «*L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.*»
- p.89 (Joanne) : Adolphe Joanne (1813-81) a créé la première collection de guides français de tourisme, les *Guides Joanne*.
- p.89 (élégance) : Pour la source de cet épisode, voir *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (p. 38-40).
- p.92 *quotidie* (adv. latin) : tous les jours.
- p.93 (mon cerveau) : Cet X. ressemble beaucoup à Roger Martin du Gard (cf. sa lettre du 16 décembre 1921, *corr. GMG*, p. 177-8).
- p.93 (Daphné) : Selon la mythologie grecque, Apollon soupirait pour Daphné qui demeurant inexorable. Lasse d'être poursuivie, celle-ci implora le secours des dieux qui la changèrent en laurier. Apollon fit d'une de ses branches la couronne qu'il porte, et il en distribue parfois de semblables au talent et au génie.
- p.93 (religion catholique) : Pauline, d'éducation protestante, épousant un catholique, a sans doute dû s'engager, aux termes de la loi ecclésiastique catholique, à faire élever ses enfants dans la religion catholique.

I, 12

- p.95 (Wordsworth) : William Wordsworth (1770-1850) ouvrit la poésie anglaise au romantisme.

- p.95 (Tennyson) : Alfred Tennyson (1809-1892) fut un poète édifiant, partisan d'un art éducatif et moral.
- p.97 (ou par l'esprit) : Cf. la célèbre revendication de Gide : «*Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.*» (*Journal*, 25 avril 1918, p. 652).
- p.99 (école du dimanche) : L'école du dimanche était, dans les Églises protestantes de France, une forme d'instruction religieuse donnée à tous les enfants d'âge scolaire, dans l'église, le dimanche matin avant le culte. Les enfants étaient répartis selon l'âge dans des groupes, animés par des moniteurs, pour l'étude des textes bibliques.
- p.102 (un synode) : Les Églises Réformées de France sont régies, depuis la Réforme, par des synodes provinciaux et un synode national, formés de pasteurs et de laïcs. L'emploi du terme est ici ironique.
- p.103 (pas de fruits...) : Parole du figuier stérile : *Luc*, 13, v. 6-9.
- p.105 (Whitman) : Walt Whitman (1819-1892), un des plus grands poètes américains, a exalté la sexualité d'une façon dionysiaque. Gide a traduit plusieurs de ses poèmes (*W.W. Œuvres choisies*, 1918), et a ouvert son *Corydon* par un débat sur la pédérastie du poète. Le portrait de Whitman figure sur la table de travail de *Corydon*.
- p.105 (des élèves) : A comparer avec le bureau du vieux Keller, dirigeant lui aussi la pension qu'il a fondée : «*On était introduit dans une petite pièce huguenote, où le vieux, installé pour tout le jour dans un grand fauteuil de reps verts, près d'une fenêtre par où il surveillait le défilé des pensionnaires dans la cour, s'excusait [...]. Son coude droit posait de biais sur le pupitre d'un bureau d'acajou [...].*» (*Si le grain ne meurt*, I, 8, p. 494-5). Dans un autre passage de ses Mémoires, Gide a dénoncé la molesquine (toile de coton revêtue d'un enduit imitant le cuir) comme symbole du mauvais goût (*ibid.*, p. 459).
- p.106 («que les hommes») : Modèle de langage religieux stéréotypé, fait de la paraphrase de la Bible. Ici, Azaïs se réfère à divers *Psaumes* (19, 148...) où toute la Création raconte la gloire de Dieu.
- p.106 (perdu de vue) : Première présentation d'Alexandre Vedel, dont il ne sera à nouveau question que dans la Troisième Partie (ch. 16).
- p.111 («les grandes») : *Luc*, 16, v.10.
- p.112 (pour autre chose) : Sans doute faut-il comprendre : «*se masturber*».
- p.112 (faire un pasteur) : Le personnage d'Armand Vedel doit beaucoup à Armand Bavretel (*Si le grain ne meurt*, I, 6, Pl., p. 466-477).
- p.113 (Bourget) : Paul BOURGET (1852-1935), constitué, au début du XXème siècle, à côté de H. Bordeaux et de René Bazin, le prototype du romancier traditionaliste. Pour lui, l'institution sociale repose tout entière sur le foyer familial qui doit être préservé contre les revendications de l'individu. Bourget

faisait partie du comité de patronage de l'Institut d'Action française, inauguré le 14 février 1905.

I, 13

- p.116 (lui ai-je dit) : Les visites d'Edouard à La Pérouse trouvent leur source dans celles que Gide rendit à Marc de Lanux, son ancien professeur de piano (voir infra : «*Quelques sources*»).
- p.121 (en Pologne) : De 1795 à 1919, la Pologne a été supprimée de la carte et n'a plus d'existence légale.
- p.123 (à Normale) : L'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm.
- p.124 (mon secrétaire) : Tout homme de lettres de quelque importance se devait, à cette époque, d'avoir son secrétaire. Après Édouard, Passavant voudra faire d'Olivier le sien. Pour sa part, Gide engagea son premier secrétaire en 1907 : Pierre de Lanux, petit-fils de son ancien professeur de piano.

I, 14

- p.125 (épigraphe) : La Rochefoucauld, Maxime 310.
- p.125 (catégorique) : Pour Immanuel Kant, la morale repose sur la nature inconditionnée du devoir, ou impératif catégorique.
- p.128 (grotesque) : Le terme fait implicitement référence à la théorie hugolienne du drame, combinaison du sublime et du grotesque.
- p.133 (Si j'ai levé) : *levé* = enlevé, retiré.

I, 15

- p.136 (on le remouche) : *Remoucher* (fam. et vieilli) = remettre vertement à sa place.
- p.136 (Sidi Dhurmer) : Sidi (= mon seigneur, en arabe) est un terme placé, en Afrique du Nord, devant le nom de personnes importantes. Mais ce mot a pris une acception péjorative et injurieuse en France. Au reste, Dhurmer est juif, ce qu'indique son premier nom biffé sur le manuscrit : «*Lévy*».
- p.138 («et vital ?») : Références au Dadaïsme, et plus précisément aux manifestes dada de Tristan Tzara : «*Ce que je nomme cosmique est une quantité essentielle de l'œuvre d'art.*» «*Savoir reconnaître et cueillir les traces de la force que nous attendons, qui sont partout, dans une langue essentielle de chiffres, gravés dans les cristaux, sur les coquillages [...]. La persistance [...] créatrice d'une vie nouvelle. [...]. Vigueur et soif, émotion devant la formation qu'on ne voit et qu'on n'explique pas : la poésie. [...]. Les éléments s'aiment si étroitement serrés, enlacés véritablement [...].*» «*L'œuvre jaillit, rangée parmi les éléments de l'existence.*» «*L'inconscient est inépuisable et non contrôlable.*» «*L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. [...].*

*La vie est autrement intéressante. [...] Ce qui m'intéresse est [...] l'homme et sa vitalité, l'angle sous lequel il regarde les éléments [...].» (Sept manifestes dada, Lampisteries, Pauvert, p. 94-140). Pour sa part, Gide a collaboré à un art «élémentaire, robuste et vital» en ouvrant le premier numéro de la revue surréaliste *Littérature* par des fragments des *Nouvelles Nourritures*.*

- p.139 (sur hollandaise) : *Hollande* : Papier de belle qualité, très résistant, vergé, comportant généralement un filigrane. Une partie des exemplaires numérotés des éditions originales de Gide a été tirée sur hollandaise.
- p.140 (Orlando) : Cf. *Orlando furioso*, le *Roland furieux* de l'Arioste, dont le héros «par amour devint fou».
- p.140 (il voudrait) : La dédicace constitue, en abyme, un modèle de détournement de citation à des fins ambiguës et personnelles, selon un procédé cher à Gide et à ses personnages.

L, 16

- p.142 (qu'est Passavant) : Voir *JFM*, p.68-70 et p.123-7.
- p.142 (la Maya) : *La Maya* (mot sanskrit) désignait, dans la religion des *Veda*, la force miraculeuse d'une divinité, et par suite les prestiges trompeurs engendrés par ce pouvoir, d'où le sens de l'apparence du monde. On pourra rapprocher cette théorie de l'«exotisme» des *Caves du Vatican*, V. 5, p. 854.
- p.144 (institut) : Un laboratoire de zoologie expérimentale avait été installé à Roscoff en 1873, tandis qu'en 1906 est fondé l'Institut Océanographique de Monaco, par le prince Albert Ier.
- p.145 (décorer votre père) : Le goût des décorations et les trafics d'influences qu'il entraîne avaient donné lieu, en 1887, à un scandale qui provoqua la démission du Président de la République : Jules Grévy.

L, 17

- p.147 (petit esprit) : Gide lit le *Journal* des Goncourt en 1902, et déplore leur bêtise, et la petitesse de leur esprit (voir Gide : *Journal*, 20 janvier et 1er février 1902). Il épingle notamment la phrase : «Au jardin des Plantes... peu de dépense d'imagination de la part du Créateur. Beaucoup trop de répétitions de formes chez les animaux.» (*Journal*, p. 231).
- p.148 (pour l'homme) : Thème du darwinisme social, fondé sur le principe de la «lutte pour la vie», amorcé dès le chap. I, 5.
- p.148 (l'arcure) : Courbure des branches flexibles d'arbres fruitiers ou de la vigne pour stimuler la production de fruits.
- p.149 (*sténohalins*) : Les animaux marins *sténohalins* (du gr. *stenos* = étroit) ne peuvent vivre que dans les eaux à salinité constante; ceux *euryhalins* (du gr. *eurus* = large) supportent de grandes variations de salure. Gide a puisé sa

documentation dans *La Vie dans les océans* (1912), de Louis Joubin, qu'il lit en 1919 avec ravissement (voir CAG4, p. 32).

p.150 (versicolores) : *Versicolore* = de couleur changeante.

I, 18

p.155 (je promène) : Référence au pseudo Saint-Réal, cité par Stendhal : « *Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin* » (*Le Rouge et le Noir*, épigraphe de I, 13).

p.156 (Malborough) : Célèbre chanson de *Malbrough*, célébrant, au XVIIIème siècle, la mort du duc de Malborough (« *Malbrough s'en va-t-en guerre...* »).

p.160 (Sainte-Périne) : La maison de retraite Sainte-Périne est située à Auteuil, rue Chardon Lagache, Paris (16ème).

p.161 (des Français) : Du Théâtre-Français, ou Comédie-Française.

p.162 (*Hernani*) : *Hernani*, prototype du drame romantique, n'a pas quitté le répertoire de la Comédie-Française de 1877 à 1914.

Seconde partie

II, 1

- p.160 (Saas-Fée) : Au début du XX^{ème} siècle, pour accéder à Saas-Fée (1798 m d'altitude), il fallait prendre le chemin de fer jusqu'à Stalden, puis emprunter un chemin muletier jusque Saas-Fée, qu'un cheval parcourait en 4h 30, tandis que la poste se chargeait des bagages.
- p.171 (Hallalin) : Pour l'excursion de Saas-Fée à l'Allalinhorn (4034 m), le guide Baedeker mentionnait : «8 h., fatigant, mais sans difficulté pour les alpinistes : guide, 25 fr.».
- p.171 (à genoux) : On peut y lire un écho de Rousseau, notamment de la lettre de Saint-Preux à Julie (*La Nouvelle Héloïse*, I, 23) : « [...] sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps [...]. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime [...]. Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. [...]. On oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est. ».

II, 2

- p.174 (Sophroniska) : Nom à peine déformé d'Eugenia Sokolnicka, psychanalyste polonaise établie en France et véritable introductrice de la pratique psychanalytique dans notre pays, que l'écrivain a fréquentée en 1921-22, et avec qui il aurait entrepris une analyse. Le cas de Boris puise une partie de ses traits dans un cas réel, consigné par Mme Sokolnicka dans un article : «Analyse einer infantilen Zwangs neurose». (Voir A. Goulet, *Fiction et vie sociale*...., p. 464).
- p.175 (de la vision) : Gide fait ici office de vulgarisateur des principes de base de la cure psychanalytique, tels qu'il les a perçus lors de ses entretiens avec E. Sokolnicka. Mais la suite comporte des traits caricaturaux et aberrants, à commencer par les métaphores de la phrase suivante.

II, 3

- p.179 («s'acquitter») : «*Beneficia eo usque laeta sunt dum videntur exolvi posse*». (Tacite, *Annales*, IV, XVIII), cité par Montaigne, *Essais*, III, 8, «*De l'art de conférer*». (Pl., p. 1053).
- p.181 (de la sagesse divine) : Bossuet définissait ainsi son rôle d'orateur sacré : «*C'est Dieu que vous entendez par ma bouche.*» (Sermon de 1660 *Sur la Parole de Dieu*; Sermon de 1662 *Sur la Prédication évangélique*).

- p.182 (Pégase) : Pégase est, dans la mythologie grecque, le cheval ailé qui fit jaillir la fontaine d'Hippocrène, source de l'inspiration poétique. Par antonomase, un pégase désigne donc l'inspiration poétique.
- p.183 (*lawless*) : *Lawless* (angl.) = sans loi.
- p.183 (Nietzsche) : Par cette fausse citation de Nietzsche, Gide (ou plutôt Édouard) répercute un contresens de son traducteur Henri Albert. Celui-ci, dans sa traduction du *Crépuscule des idoles*, de 1905, écrit que l'ivresse conduit à l'idéalisation, c'est-à-dire « Une formidable érosion des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent. » (« *Flâneries inactuelles* », 8). En fait il faut lire l'inverse : l'idéalisation, « c'est de mettre violemment en relief les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent. » (nouvelle trad. de J.-C. Hémary). Cf. à ce sujet C. Pichois, « Un "formidable" contresens ou du convexe au concave », *BAAG*, n° 76, oct. 1987, p. 8-10. D. Moutote en profite pour rappeler que « toutes les citations que Gide prête à ses personnages dans ses Faux-Monnayeurs sont fautivees en quelque point, falsifiées par ces "faux-monnayeurs" ».
- p.183 (« l'état-civil ») : Expression célèbre tirée de l'« Avant-Propos » de *La Comédie humaine*, de Balzac (1842).
- p.183 (montre bien) : Une fois encore, l'opinion d'Édouard est sujette à caution, car dans son article sur *La Chartreuse de Parme* (*Revue Parisienne*, 25 septembre 1840), Balzac ne cesse de faire la leçon à Stendhal au nom des « vrais principes de l'Art », et souhaite « que M. Bayle soit mis à même de retravailler, de polir la Chartreuse de Parme ».
- p.183 (paltoquets) : Les deux termes figurent dans le monologue intérieur de Lafcadio précédant l'acte gratuit : Lafcadio veut fuir l'Europe où l'on ne rencontre « que jean-foutre et paltoquets », et sa première réflexion sur Fleurissoire est : « Entre ce sale magot et moi, quoi de commun ? » (*Les Caves du Vatican*, V, 1). Un paltoquet est un homme rustre, épais.
- p.183 (c'est moi) : Parodie du mot attribué à Louis XIV.
- p.184 (ses fils) : *Mithridate*, acte III, sc. 1. Cette scène, qui met aux prises le roi Mithridate et ses deux fils, tous trois rivaux, élargit le champ intertextuel de la thématique du conflit père-fils.
- p.184 (Cinna) : Des trois grands dramaturges classiques : Racine, Molière, Corneille.
- p.184 (naturaliste) : La notion de « tranche de vie » reste particulièrement attachée au théâtre naturaliste, et à la mise en scène du Théâtre libre d'Antoine.
- p.184 (et la mienne) : Voir *Journal des Faux-Monnayeurs* (p. 30).
- p.185 (prétend en faire) : Présentation du principe central de la « mise en abyme », définie dans le *Journal* d'août 1893 (Pl., p. 40-41), et pratiquée notamment dans *les FM*.

- p.186 (en général) : Exposé en abyme de la conception même du *Journal des Faux-Monnayeurs*.
- p.186 (*Karamazov*) : Romans respectivement de Flaubert et de Dostoïevski, qui ont été successivement deux des principaux maîtres de Gide en matière de roman.
- p.187 (*L'Art de la fugue*) : *L'Art de la fugue* (dernière œuvre de J.-S. Bach, écrite en 1749-1750) se présente comme une série de compositions polyphoniques sur un seul thème et ses contrepoints.
- p.189 (francs-maçons) : Nouvelle référence implicite aux *Caves du Vatican*. La fausse-monnaie concerne d'abord toute personne dévouée à une idéologie.
- p.189 (d'inflation) : Notions d'économie monétaire permettant de poser le problème de la valeur de l'individu et de la qualité de ses échanges avec autrui.
- p.189 (de Carlyle) : *Sartor Resartus* (1833-34), de Thomas Carlyle, signifie : «*Tailleur retailant de vieux habits*». Dans cette œuvre, Carlyle étudie le mensonge des apparences, le vêtement considéré comme un déguisement. Voir Germaine Brée, «*Rencontre avec Carlyle*», *RHLF*, mars-avril 1970, p. 286-295.
- p.190 (dans la neige) : A rapprocher de la fin des *Cahiers d'André Walter*.

II, 4

- p.192 (point d'appui) : Bernard transforme le doute provisoire et méthodique de Descartes en épistémologie.
- p.192 (très fort) : Peut faire penser à Valéry.
- p.193 (à chacun) : Les trois valeurs classiques universelles : le bon, le vrai, le bien, sont remises en cause par les théories de la relativité.
- p.194 (Montaigne) : Cette expression devenue proverbiale est à nouveau une citation infidèle. Cf. «*O que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faite*». (*Essais*, III, 13, Pl. p. 1025).
- p.195 (la Byron) : Lord Byron (1788-1824) est l'incarnation du héros romantique, passionné et rebelle.
- p.195 (outlaw) : *outlaw* (mot angl.) : hors-la-loi.
- p.197 («plus choyés») : Il s'agit de cette note, recopiée par Gide initialement en vue de *Corydon*, avec la subscription suivante : «*La Famille. A joindre à l'histoire des enfants échappés à leur famille naturelle, adoptés, etc.*» : «*If a woman fosters another's child, her love for him is all the stronger because she has no claim upon him — no claim of kinship that is, but simply the claim of love. Love cannot prove its claim by any document which society accepts, and does not wish to prove it; it merely worships with double passion its life's uncertain treasure.*»

Tagore : *Hungry stones* (Living or dead, p. 193).

(BLJD, γ 885, f. 8).

(Si une femme élève l'enfant d'une autre, son amour pour l'enfant est d'autant plus fort qu'elle n'a pas de droit sur lui – aucun droit de parenté s'entend, mais simplement le droit de l'amour. L'amour ne peut prouver son droit par aucune preuve acceptable par la société, et ne désire par le prouver; il se contente d'adorer, avec une passion redoublée, l'incertain trésor de sa vie.)

p.198 (c'est Protée) : Le dieu grec Protée, qui changeait de forme à volonté, symbolisait la mer changeante et difficile.

II, 5

p.202 (volupté) : Pratique de la masturbation.

p.203 («Sésame ouvre-toi») : Formule magique qui, dans le conte d'Ali-Baba, permet d'ouvrir la caverne aux trésors.

p.203 (refuge) : Sur la maladie de Boris, voir A. Goulet, *Fiction et vie sociale*, p. 464-472.

p.204 (tous les biens) : La Rochefoucauld, *Maximes supprimées*, n° 54 (Ed. Garnier).

p.205 (exclusive) : Polysémie de la littérature.

p.206 (suaires blancs) : Triple anticipation sur la mort. *L'Apocalypse* de Saint-Jean, dernier livre de la Bible, présente des visions de la fin des temps.

II, 6

p.207 (épigraphe) : La Rochefoucauld, *Maximes*, n° 354.

p.207 («Cher vieux») : Lettre symétrique de celle de Bernard à Olivier (II, 1).

p.208 (Vizzavone) : Gide est allé en Corse, à Vizzavone, en août 1923, en compagnie d'Élisabeth Van Rysselberghe (mère de sa fille Catherine), et d'André Allégret (frère de Marc).

p.209 (l'Olympia) : *Olympia* : music-hall construit à Paris en 1892.

p.210 (*before lunch*) : (angl.) : avant le déjeuner.

p.210 («révélation») : Voir les apologues de Vincent (*supra*, I, 17).

p.210 (les rastas) : *Rasta*, abréviation de *rastaquouère* = nom donné, à la fin du XIXème siècle, aux étrangers parvenus, très riches mais sans éducation (de l'esp. d'Amérique : *rastracuero* = traîne-cuir, c'est-à-dire : qui se traîne nu, donc méprisable).

II, 7

- p.216 (lui ravir) : Maxime à rapprocher de celles de La Rochefoucauld sur l'amour-propre (par exemple : *«Il semble que l'amour-propre soit la dupe de la bonté et qu'il s'oublie lui-même lorsque nous travaillons pour l'avantage des autres : cependant c'est prendre le chemin le plus assuré pour arriver à ses fins; c'est prêter à usure, sous prétexte de donner; c'est enfin s'acquérir tout le monde par un moyen subtil et délicat.»* (236).
- p.217 (jusqu'à lui-même) : Idéal d'éducation proposé par Corydon (Quatrième dialogue).

Troisième partie

p.220 (épigraphe) : Au moment où Lucien Febvre invente la «nouvelle histoire» attentive à l'histoire concrète des hommes et des sociétés (1922 : *La Terre et l'évolution humaine*; 1929 : fondation, avec Marc Bloch, des *Annales d'histoire économique et sociale*), Gide lance un «nouveau roman» attentif au fait divers curieux, au particulier, au marginal, qui instruit parce qu'il dérange les idées toutes faites.

III, 1

- p.221 (épigraphe) : *L'Éducation sentimentale*, Deuxième partie, ch. VI (Pléiade, p. 285).
- p.222 (chez Foyot) : Le Restaurant Foyot, rue de Tournon, en face du Palais du Luxembourg, avait une clientèle essentiellement politique.
- p.224 (provende) : *Provende* (vieilli) = provisions de bouche, nourriture.
- p.224 (coup de vin) : Écho de Dorine : Tartuffe «*but, à son déjeuner, quatre grands coups de vin.*» (*Tartuffe*, I, 5, v. 255).
- p.225 (pommard) : Bon vin de Bourgogne.
- p.227 (Émile Augier) : Émile Augier (1820-1889), médiocre dramaturge, est le tenant du «*bon sens*» au service d'une morale édifiante.
- p.228 (leurs actes) : Cf. «*Ces jeunes gens avaient une idée très peu nette des limites de leur pouvoir*» – *est-il dit dans l'Idiot que je relis présentement.*» (*JFM*, p. 60).

III, 2

- p.232 (la parabole) : la parabole des talents (*Matthieu*, 25, 14-30 et *Luc* 19, 11-27).
- p.232 (mauvais terrain) : Cf. la parabole du semeur (*Matthieu*, 13, 3-23; *Marc* 4, 3-20; *Luc*, 8, 5-15).
- p.233 (Lamartine) : Elvire est le nom donné par Lamartine, dans les *Méditations poétiques*, à Mme Charles qu'il aime et à qui il voua un culte mystique.
- p.234 (pour les siens) : Comme le pasteur faux-monnayeur de *La Symphonie pastorale* qui, se consacrant à Gertrude, ne peut s'occuper de ses propres enfants.

III, 3

p.244 (vilain jeu) : A rapprocher d'une saynète de Dorothy Bussy, traductrice anglaise de Gide : *La Tragédie des marionnettes* (1922), *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 47, juil. 1980, p. 327-353.

III, 4

p.250 (Praline) : Ce nom rappelle l'épisode fameux du renvoi de l'École alsacienne, lorsque Gide faisait «*alterner le plaisir avec les pralines*» (*Si le grain ne meurt*, I, 3, p. 390).

p.252 («Moi, je...») : Cf. «*A Saint-Martin, il y avait cinq enfants, dont l'aîné était précisément ce petit Grec. Nous nous amusions, avec Mme Théo, à compter celles de leurs phrases qui ne commençaient pas par : "Moi je..." . L'unique souci de ces enfants était de se découvrir, l'un sur l'autre, quelque supériorité.*» (*Journal*, 29 juillet 1923, Pl. p. 767).

p.252 (*Ne quid nimis*) : *Ne quid nimis* (lat.) = rien de trop. Sentence proverbiale qui se trouve dans Horace et dans Térence, empruntée à la sagesse grecque.

III, 5

p.255 (d'objet en objet) : Extrait du *Second Discours à Madame de La Sablière*, lu à l'Académie le 2 mai 1684 (La Fontaine, *Œuvres complètes*. Seuil, «*L'Intégrale*», p. 491).

p.255 (Paul-Ambroise) : Valéry avait pour prénoms : Ambroise, Paul, Toussaint, Jules et signait fréquemment ses premières lettres à Gide : Paul-Ambroise. L'authenticité de cet emprunt aux propos de Valéry est attestée par la Petite Dame (CAG4, p. 54).

p.258 (compote) : Argot scolaire : composition.

p.260 (Flanchard) : *Flanchard* (néologisme, de flancher) : peureux, dégonflé.

p.260 (tenir les parents) : Voir *Journal des Faux-Monnayeurs* (p. 21-22).

p.262

et p.280 (donnent un banquet) : Les groupes ou chapelles d'hommes de lettres avaient coutume de se réunir dans des cafés «*littéraires*», ou organisaient des dîners ou banquets. Pour ce banquet des *Argonautes*, société littéraire fictive réunie autour d'une revue, Gide se souvient en particulier de banquets du *Mercur de France*, avec Rachilde, Vallette, Jarry, Valéry, etc... qui avaient lieu à la Taverne du Panthéon (au bas de la rue Soufflot).

p.263 (que je ferai) : Cf. *Le Voyage d'Urien* : «*[...] sentant très vivement ce que nous ne voulions pas être, nous commençâmes de savoir ce que nous étions.*» (Pl., p. 27).

- p.263 (phrases bien faites) : Cf. le jugement du narrateur sur Bernard, *supra* II, 7.
- p.264 (par des mots) : Position de Dada et des Surréalistes, qui se réclament de Rimbaud.
- p.264 (de l'amitié) : Nouvelle référence implicite à Valéry.
- p.265 (par éclatement) : Voir la confession de Dmitri Karamazov devant Aliocha : «*Comprends-tu qu'on puisse se tuer dans certains moments d'enthousiasme ?*» (*Les Frères Karamazov*, I, III, 4).

III, 7

- p.275 (Uccello) : Paolo Uccello (1397-1475). Il s'agit donc d'une estampe de la Renaissance Italienne. A l'époque, les peintres devaient s'inscrire à la confrérie des «*médecins et pharmaciens*».
- p.275 (jusqu'à la tombe) : Voir l'image d'Épinal reproduite dans G.IDT, *André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, p. 53.
- p.275 (du Titien) : Le Titien a, au XVIème siècle, instauré le nu féminin dans ses versions entièrement profanes (voir en particulier *La Vénus d'Urbino*).
- p.275 (quelques pleurs ?) : BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, XCVIII : «*L'Amour du mensonge*». Une fois de plus, le titre et le thème du poème constituent une mise en abyme du thème central des *Faux-Monnayeurs* : la «*chère indolente*» est «*apparente*», «*masque ou décor*».
- p.276 (d'hémorroïdes) : Écho à la remarque de Passavant : «*Savez-vous qu'ils sont rares, de nos jours, ceux qui atteignent la quarantaine sans vérole et sans décorations !*» (I, 16, 146).
- p.276 (tel Narcisse) : Selon la mythologie grecque, Narcisse, épris de sa propre beauté, mourut en contemplant son image reflétée dans une fontaine. Ce thème est récurrent dans l'œuvre de Gide (Voir : A. Goulet : «*Narcisse au travail dans l'œuvre d'André Gide*», dans : R. Theis et H.T. Siepe, *Le Plaisir de l'intertexte*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Peter Lang, 1986, p. 185-208).
- p.278 (toujours en deçà) : «*Devant Claudel je n'ai sentiment que de mes manques*»; et : «*Il est des jours où l'on se sent particulièrement loin du compte; en retard, en dette, en déficit. Aujourd'hui je ne vois partout que des manques; ce qui me manque, ce à quoi j'ai manqué...*» (*Journal*, Pl, p. 805 et p. 945).
- p.279 (dit Pascal) : Une nouvelle fois, Gide place dans la bouche de son personnage une citation erronée. Pascal a écrit : «*Le nez de Cléopâtre : s'il eut été plus court, toute la face de la terre aurait changé.*» (*Pensées* (Lafuma), II, 162.).
- p.279 (*fecit saltus*) : Aphorisme de Leibniz, cité à nouveau de façon erronée : «*Natura non facit saltus*» (= La nature ne fait pas de sauts, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, IV, 16) : c'est-à-dire présent de l'indicatif, et non parfait.

- p.279 (goutte de sang...) : Dénonciation, en abyme, du procédé de la citation inexacte, car Olivier laisse subsister une erreur, à vrai dire insensible à l'oreille. On lit dans Pascal : «*Je pensais à toi dans mon agonie, j'ai versé telles gouttes de sang pour toi.*» (*Pensées* (Lafuma), VII, 553).

III, 8

- p.282 (bien des hommes...) : L'Angleterre était à la pointe de la lutte du féminisme. Gide l'avait éprouvé lors de son séjour à Cambridge de 1918, et à la même époque, Élisabeth Van Rysselberghe — dont Sarah a hérité certains traits — a fait plusieurs séjours en Grande-Bretagne avec des amies anglaises. En France, après la Première Guerre Mondiale, le féminisme se développe, dont témoigne entre autres *La Garçonne*, de Victor Margueritte. Quelques années plus tard, avec *Geneviève*, Gide a voulu traiter «*toute la question du féminisme.*» (*Journal*, 9 mars 1930, p. 972).
- p.283 (le laurier) : Tissu de lieux communs (cf. le discours de Lieuvain, dans la scène des Comices agricoles, *Madame Bovary*, II, 8).
- p.285 (de Kummel) : *Kummel* : liqueur à la mode à la fin du XIXème siècle, aromatisée au cumin.
- p.286 (jocrisse) : Jocrisse était le type du benêt, dans le théâtre comique (ex : *Le Désespoir de Jocrisse* (1793), de Dorvigny).
- p.286 (sa gidouille) : *Gidouille* est une des nombreuses créations linguistiques de Jarry, dans *Ubu roi* (= estomac, ventre).
- p.286 (siffler sa pièce) : Lors de la répétition générale d'*Ubu roi* (9 décembre 1896), le public se mit à hurler, à tempêter. Le lendemain, la première représentation fut agitée de bout en bout.
- p.287 (dans sa tasse)
- p.290 (le petit Bercaïl) : Les démêlés de Jarry avec Bercaïl sont inspirés de ceux que mirent aux prises le jeune écrivain Christian Beck avec Jarry. Lors d'une réunion littéraire, Jarry apostropha le jeune homme de 18 ans par les mots : «*Le petit Beck va s'empoisonner parce que j'ai mis du poison dans sa tasse.*» Une autre fois, le soir du mardi-gras, en février 1897, à la fin d'un banquet du *Mercur de France à la Taverne du Panthéon*, Jarry s'écria : «*Et maintenant, nous allons tuer le petit Beck.*» A la suite de quoi il sortit un revolver de sa poche, et le coup partit, à blanc.
- p.287 (Gugusse) : Diminutif d'Auguste, nom de clown.
- p.290 (curaçao) : Liqueur d'écorces d'orange.
- p.292 (servir de témoins) : Bien que le duel soit interdit, sa pratique reste courante à l'époque, surtout dans les milieux politiques, littéraires, et du spectacle. En 1911, Jean Variot, secrétaire de Georges Sorel, avait provoqué en duel Jacques Copeau, puis André Gide, à propos d'une affaire concernant la *N.R.F.*

p.292 (l'air d'un fou) : Cf. l'aveu par Gide d'une parole que sa femme lui adressa en Algérie : «*Tu avais l'air ou d'un criminel ou d'un fou.*» (*Et nunc manet in te*, Pl. p. 1134).

III, 9

p.295 (en sanglotant) : La Petite Dame rapporte qu'Élisabeth Van Rysselberghe trouvait faux cet «incident du mouchoir taché de sang», et que Martin du Gard considérait que c'était «une faute de psychologie». Mais Gide «tient à cet incident; il trouve précisément que ce côté cyniquement discord, de mauvais goût, grinçant, est bien dans le caractère d'Armand.» (CAG4, p. 218).

p.296 (de son histoire) : Cf. la fin des *Caves du Vatican*.

p.297 (à Passy) : La commune de Passy, annexée à Paris en 1860, a donné son nom au XVIème arrondissement. De 1905 à 1925, Gide habitait à Auteuil, villa Montmorency.

p.298 (à une enquête) : Pierre Herbart (qui avait épousé Élisabeth Van Rysselberghe) écrit, à propos de cet épisode : «*Et voilà : L'être aimé, un adolescent, va trépasser peut-être; mais plutôt que de s'exposer à une enquête... Il est sans doute bien déplaisant de faire grief à l'auteur du caractère de ses personnages, de le confondre avec eux. Mais Édouard, c'est bien un peu Gide. Non, ces lignes restent d'autant plus significatives qu'elles sont involontaires. [...] L'égoïsme était devenu si naturel à Gide qu'il ne le remarquait plus.*» (*À la recherche d'André Gide*, p. 50-51).

p.299 (Karamazov) : Voir *supra*, III, 5.

III, 10

p.301 (épigraphe) : «*Inconstance — Les choses ont diverses qualités, et l'âme diverses inclinations; car rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme, et l'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet. De là vient qu'on pleure et qu'on rit d'une même chose.*» (*Pensées*, Lafuma 102; Brunschvicg, 112).

p.304 (enthousiasme) : Enthousiasme, du grec theos = dieu + en = dans. Le mot grec enthousiasmos (= transport divin) a été emprunté par les poètes de la *Pléiade*.

p.304 (inspiration) : Inspirer signifie insuffler dans, en particulier en parlant de Dieu.

p.307 (tient qu'à vous) : A la fin de *Corydon*, Gide propose une morale fondée sur l'amour pédérastique entre un aîné et un adolescent.

III, 11

p.312 (jamais sans vert) : *Prendre sans vert* (vieilli ou littér.) = prendre au dépourvu (par allusion à un ancien jeu dans lequel il fallait porter une feuille verte sur soi).

- p.314 (du prince) : Prince de Monaco.
- p.314 (Ténériffe) : L'île de Ténériffe est la plus vaste de l'archipel des Canaries.
- p.314 (*mon désespoir*) : Derniers vers du faux sonnet : «*La Musique*», de BAUDELAIRE (*Les Fleurs du Mal*).
- p.316 (philanthropie) : La philanthropie (du gr. *philein* = aimer + *anthropos* = homme) est une véritable religion laïque au XIX^{ème} siècle.
- p.317 (Palissy) : Bernard Palissy (1510-1589) figura longtemps parmi les figures canoniques exemplaires des manuels d'Histoire de France. Ayant vu une coupe de faïence émaillée, il consacra seize ans à découvrir le secret de cette technique. Pour alimenter son four, il brûla jusqu'à ses meubles et au plancher de sa maison.
- p.317 (cette tourbe) : *tourbe* (lat. *turba*) = foule (acception péjorative).
- p.318 (sert d'engrais) : Dérive du darwinisme vers le darwinisme social. D'autre part Strouvilhou est le type de l'immoraliste tel que l'entend Nietzsche : «*Ce sont deux négations que renferme pour moi le mot d'immoraliste. Et mon premier non, je l'oppose à un type d'homme qui a été considéré jusqu'ici comme supérieur : l'homme bon, bienveillant, charitable; et le second à un genre de morale qui a prévalu et régné en se donnant pour morale en soi, la morale de la décadence, pour parler plus précisément, la morale chrétienne.*» (*Ecce Homo*, Gallimard, p. 167).
- p.318 (des haras) : On peut saisir ici la dérive qui va mener au darwinisme et du metzschéisme vers les pratiques eugéniques du nazisme. A la fin du XIX^{ème} siècle, Galton avait fondé, en Angleterre, l'«*Eugénique scientifique*» qui visait à améliorer la race.
- p.319 (Proserpine) : Gide a composé une *Proserpine*, esquisse de symphonie dramatique qui, remaniée, donna *Perséphone*, opéra mis en musique par Stravinsky (1934). Selon la mythologie grecque, Déméter (ou Cérès), déesse de la terre cultivée, avait pour fille Coré, déesse de la végétation. Enlevée par Hadès (ou Pluton), roi des Enfers, elle devient son épouse sous le nom de Perséphone (ou Proserpine).
- p.319 (dégoutent le plus) : A rapprocher des premiers mots adressés à Gide par Arthur Cravan, lors de sa première visite chez lui : «*Monsieur Gide, je me suis permis de venir vous voir, et cependant je crois devoir vous déclarer tout de go que je préfère de beaucoup, par exemple, la boxe à la littérature.*» (*Maintenant*, n° 1, avril 1912, p. 4).
- p.319 (chasse la bonne) : Loi de Gresham (XVI^{ème} s.) : «*Lorsque, dans un pays, circulent deux monnaies dont l'une est considérée par le public comme bonne et l'autre comme mauvaise, la mauvaise monnaie chasse la bonne.*»

- p.319 (de charlatan) : Cf. ce mot d'Emmanuel Fay, rapporté par André Gide : «*On n'a pas le cœur à jouer, dans un monde où tout le monde triche.*» (*Journal*, 21 nov. 1923, Pl., p. 771).
- p.319 (à ordre : les mots) : Cette métaphore filée monétaire établit un rapport entre la fausse monnaie morale et sociale, la démonétisation du langage, et la crise de l'expression littéraire. A rapprocher de la révolte de Dada et des Surréalistes contre la littérature.
- p.320 (de l'illogisme) : Cf. T. Tzara : «*Chaque page doit exploser [...]. Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer [...]. La logique est toujours fausse. [...] Il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir, balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles. [...] Dada travaille de toutes ses forces à l'instauration de l'idiot partout.*» (*Manifeste Dada 1918*).
- p.320 (jeune neveu)
- p.354 (l'oncle) : Selon le narrateur, Strouvilhou est le cousin, et non l'oncle de Léon Ghéridanisol (cf. III, 4 p. 248; III, 5, p. 260; et III, 17, p. 364) comme l'affirment successivement Passavant (III, 11) et Armand (III, 16).
- p.320 (décrocher tous les prix) : Réédition de l'exploit de Protos (*Les Caves du Vatican*, II, 6, p. 737).
- p.321 (*Ex uno...*) : D'après, ou à partir d'un seul... (sous-entendu : on peut connaître les autres).

III, 12

- p.323 (d'en avoir) : *Portrait de M.R.D. fait par lui-même* (in La Rochefoucauld, *Maximes*, Ed. Garnier, p. 256-7).
- p.324 (*propositi virum*) : «*L'homme juste et ferme en sa résolution...*» Horace (*Odes*, III, 3, v.1) : début d'une ode où Horace développe l'idée que le monde s'écroulerait sans ébranler «*l'homme juste et ferme*».
- p.324 (montrachet 1904) : L'un des vins les plus réputés de Bourgogne. La date du cru — unique date explicite du roman — inclinerait à situer l'action peu de temps avant 1914.
- p.325 (une portière) : *Portière* : ici, rideau servant à remplacer une porte (voir aussi p.26).
- p.326 (à le lever) : Terme de chasse = le faire sortir de son gîte.

III, 13

- p.332 (de la Sorbonne) : L'église de la Sorbonne cessa d'être ouverte au culte à partir du 13 décembre 1906.

p.334 (sa signature) : Meeting de l'Action Française.

p.336 (fût vainqueur) : Cette lutte de Bernard avec l'ange est semblable à celle de Jacob avec l'ange, précédant son retour dans son pays et sa réconciliation avec son frère Esaü qu'il avait spolié de son droit d'aînesse et de la bénédiction paternelle (*Gn. XXXII, v. 24-28*). A la suite de ce combat, le nom de Jacob est changé en celui d'Israël (= qui lutte avec Dieu).

III, 14

p.339 (me poussant) : Allusion à l'âne des «*Animaux malades de la Peste*» : «*Quelque diable aussi me poussant*» (La Fontaine, *Fables*, VII, 1, v. 52). Mais le mot «*démon*» fait aussi référence au «*daimôn*» grec, comme celui de Socrate.

p.340 (*Grand Journal*) : *Le Grand Journal* a cessé de paraître en janvier 1869; en revanche *Le Petit Journal* existe depuis 1863.

III, 15

p.350 (jamais effacer) : Récurrence d'une réflexion qui parcourt les trois soties, de *Paludes aux Caves du Vatican*, liée à la notion d'acte libre ou gratuit.

III, 16

p.354 (de Banville) : *Gringoire* (1866), comédie en prose de Banville, met en scène un personnage historique dont la légende s'était emparée pour faire le type du poète populaire. Banville lui a donné maints traits de Villon.

p.356 (coupe dedans) : *Coupe dedans* = y croit.

p.357 (paire de moustaches) : On peut y lire une triple référence à l'œuvre surréaliste de Marcel Duchamp, et plus particulièrement à ses «*ready-made*» : la copie de *La Joconde*, ornée d'une paire de moustaches, «*ready-made aidé*», figurait en couverture de la revue dada *391*, n° 12, mars 1920; le «*vase nocturne*» a quelque chose à voir avec l'urinoir que Duchamp envoya, en 1917, à New York, sous le nom de *Fountain*, pour la *First Exhibition of Independant Artists*; le «*fer à repasser*» rappelle le «*Fer à repasser dont la semelle est garnie de clous*» de Duchamp.

p.357 (de discréditer) : Les actes publics de Dada et des premiers surréalistes visaient à la provocation : ainsi le «*Procès de Maurice Barrès*», le 13 mai 1921, ou le pamphlet *Un cadavre*, à la mort d'Anatole France (1924).

p.258 (*dolorem...*) : «*Tu me demandes [reine,] de revivre une peine [indicible]*» Virgile, *Enéide*, livre 2, vers 3.

p.360 (*de plus loin...*) : Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 269. Ce vers ouvre la confidence capitale de Phèdre à Énonce.

III, 17

- p.363 (grand deuil) : *Grand deuil* : costume de deuil complet, noir, que la mère portait pendant toute l'année qui suit la mort de son enfant, à la fin du XIX^{ème} siècle.
- p.364 (une idylle) : Reprise du mot de la petite Sonia Rosenberg, la veille de mort : «*J'aimerais tant savoir, maman... qu'est-ce qu'on appelle au juste une idylle ?*» (*Journal*, 6 juin 1908, Pl, p. 268).
- p.364 (du même âge) : La Pérouse a déclaré l'année précédente que Boris avait treize ans (I, 13, p. 122), alors que le narrateur écrit que Gontran a quinze ans (I, 4, p. 47). Ou La Pérouse a fait erreur, ou Gontran fait l'objet d'une curieuse régression dans cette pension.
- p.366 (*Hommes forts*) : A l'origine, une confrérie était une association pieuse, charitable, placée sous la protection d'un saint patron.
- p.370 (du Midi) : Les Méridionaux ont une réputation de hâbleurs, de gens qui exagèrent.
- p.370 (C'était couru) : *C'était couru* = c'était prévisible, certain.
- p.370 (boucherait un coin) : *Boucher un coin* (fam.) = épater, emplir d'étonnement.

III, 18

- p.374 (tout s'effondra) : Cet épisode est inspiré d'un fait réel que Gide a tiré du *Journal de Rouen* (voir *JFM*, p. 103-5). Barrès, dans son discours à la Chambre des Députés du 21 juin 1909, avait déjà exploité ce suicide d'Armand Nény pour instruire le procès du système scolaire (voir P. Masson, «*Du bon usage du suicide : Barrès, Bordeaux et Gide autour d'un cadavre*», *BAG*, n° 55, juil. 1982, p. 335-346).
- p.376 («faits divers») : En fin de parcours, Gide tient à écarter le plus possible Édouard de lui-même. D'une part Édouard refuse de se servir du suicide de Boris, alors que Gide a orchestré toute la troisième Partie de son roman en fonction de cette tragédie; d'autre part Gide, non seulement utilise ce fait divers, mais ouvre, après la publication des *Faux-Monnayeurs*, une rubrique «*Faits-divers*» dans la *N.R.F.*, à partir de 1927. Il précise notamment : «*Le fait divers qui m'intéresse est celui qui bouscule certaines notions trop facilement acceptées, et qui nous force à réfléchir.*» Il rappelle à ce propos le suicide du lycéen de Clermont-Ferrand qui a hanté sa mémoire, et ajoute : «*C'est de cette hantise qu'est né mon roman.*»
- p.376 (*indécence*) : Le critère de «*décence*» correspond au critère classique de la «*bienséance*», alors que la réticence initiale sur la «*motivation insuffisante*» correspond à la règle de la «*vraisemblance*». Remarquons cependant que, sur ces deux points, l'idéaliste Édouard n'est pas si éloigné du déterministe «*scientifique*» Zola, lequel demandait au romancier, après avoir «*arrêté le plan*» de son expérience romanesque, d'en juger «*à chaque minute les*

résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes» (Le Roman expérimental).

p.377 (la Parole) : Début de l'Évangile selon Saint Jean : «*Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.*»

p.377 (tout entière) : Chaque jour de la création du monde, rapportée par *La Genèse*, est ouvert par la parole de Dieu : «*Dieu dit...*».

p.377 (de haut mal) : *Haut mal*, autre nom de l'épilepsie, maladie nerveuse caractérisée par des convulsions et une perte de connaissance.

LES FAUX-MONNAYEURS :

Bibliographie.

Dans sa substance, cette bibliographie prend pour point de départ celle d'A. Goulet, établie pour son édition des *Faux-Monnayeurs* (1989, Larousse). Quelques références plus récentes ont été ajoutées ; d'autres jugées mineures, soustraites, car notre bibliographie ne se prétend pas exhaustive. Dans son principe, elle s'inspire de l'*Annotated bibliography of criticism on André Gide* de C.S. Brosman (1990, Garland), dont l'auteur a bien voulu que nous traduisions pour notre usage quelques notices, parues en anglais dans la section consacrée au roman. Que ces deux collaborateurs attentionnés du *BAAG* trouvent ici la marque de notre gratitude — et tous les autres, qui ont contribué en quelque manière à ce projet collectif. Les commentaires originaux — relativement développés, souvent demandés aux auteurs eux-mêmes — dont nous avons accompagné plusieurs références, ont une visée plus analytique que critique. L'index des notions et des thèmes regroupe, de manière empirique, par mots-clés, l'apport de ces lectures, et veut principalement être utile à l'étudiant préparant sa "leçon". Il n'est rien de plus qu'un appendice, et perfectible, que le lecteur complètera et homogénéisera de lui-même.

D. Durosay

**BIBLIOGRAPHIE ANALYTIQUE ET SÉLECTIVE
SUR LES FAUX-MONNAYEURS**

pour le programme des agrégations de Lettres 1990-91

*

I. Principales éditions des *Faux-Monnayeurs* :

1. Prépublication partielle dans *La Nouvelle Revue Française* des 1^{er} mars (I, ch. 1 à 5); 1^{er} mai (I, ch. 6 à 9); 1^{er} juin (I, ch. 10 à 13); 1^{er} juillet (I, ch. 14 à 18) et 1^{er} août 1926 (II, ch. 1 à 7).

2. *Les Faux-Monnayeurs*. Roman. Paris : Nouvelle Revue Française, 1925, 505 p. [Édition originale. Bien que l'achevé d'imprimer porte la date du 28 novembre 1925, le volume ne fut mis en vente qu'en février 1926].

3. *Œuvres Complètes d'André Gide*. [Paris :] NRF, t. XII, 1937, p. 17-550.

4. *Récits, romans, soties*. Edition illustrée de soixante aquarelles et gouaches. Paris : Gallimard, 1948, t. II, p. 259-536.

5. *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1958, p.931-1248.

Les FM. occupent les p.931-1248. Une Pléiade ancienne manière avec un appareil critique léger (de J.-J. Thierry) : courte présentation, aucune note, pas de variantes.

6. *Les Faux-Monnayeurs*. Gallimard, "Folio 879", 1977.

7. *Les Faux-Monnayeurs*. Extraits. Nouveaux Classiques Larousse, 1973.

8. *Les Faux-Monnayeurs*. Ed. by J.C. Davies. London : Methuen Educational, 1986.

9. *Les Faux-Monnayeurs*, avec introduction, des notes et un dossier sur l'œuvre par Alain GOULET. Paris : Larousse, col. "Les Grands classiques", 1989, 391 p.

Histoire d'une vie : Bio-bibliographie, avec iconographie ; Notes.
Parcours d'une œuvre : résumé chronologique de la vie de Gide ;

situation de l'œuvre ; faux-monnayeurs et fausse monnaie : l'enjeu idéologique ; narration et points de vue narratifs ; du roman d'aventure au roman d'idées : composition et structures ; documentation thématique et critique, avec de larges extraits du *Journal des Faux-Monnayeurs* ; bibliographie succincte. — Édition réservée aux souscripteurs d'une collection bibliophilique complète, dont l'auteur extrait la substance pour le "Dossier d'étude" du présent numéro.

II. Œuvres de Gide complémentaires :

10. *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1927 [éd. 1980, 112 p.].

11. *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1948.

12. André Gide et Roger Martin du Gard, *Correspondance*. Paris : Gallimard, 1968 (2 vol., 1971 + index séparé par Susan M. STOUT, Lyon, Centre d'Études gidiennes, 1979, 56 p.).

13. *Un Fragment des "Faux-Monnayeurs"*. Texte inédit du manuscrit de Londres, établi, présenté et annoté par N. David KEYPOUR. Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1990, 164 p., 60 F.

Ce livre peut être commandé au Service Publications de l'AAAG : 3 rue Alexis-Carrel, 69110 Ste-Foy-lès-Lyon. Règlement : 65 F. par chèque à la commande, à l'ordre de l'AAAG. Voir CR détaillé par P. Masson, dans les "Chroniques gidiennes" du présent numéro.

III. Ouvrages sur Gide :

1. Bibliographies :

14. COTNAM (Jacques), *Bibliographie chronologique de l'œuvre d'A.G. (1889-1973)*. Boston : G.K. Hall & Co, 1974.

15. BROSMAN (Catharine Savage), *An Annotated bibliography of criticism on André Gide, 1973-1988*. New York and London : Garland Publishing Inc., 1990, 327 p., avec index des personnes, index des lieux, index des sujets, 42 \$.

Sur *Les FM.* : p.170-193. Recensement exhaustif, sur 15 ans, de la production critique, ouvrages et articles, relative au sujet; chaque référence accompagnée d'une courte et pertinente appréciation.

2. *Biographie et iconographie :*

16. MARTIN (Claude), *André Gide par lui-même*. Paris : Ed. du Seuil, "Ecrivains de toujours", 1963.

17. PAINTER (George D.), *André Gide, a critical biographical study*. London : A. Barker, 1951. Trad. française : *André Gide*, traduit de l'anglais par Jean-René MAJOR, Paris : Mercure de France, 1968.

18. DELAY (Jean), *La Jeunesse d'André Gide*. T. I. *André Gide avant André Walter : 1869-1890*, T. II. *D'André Walter à André Gide : 1890-1895*. Paris : Gallimard, 1956 et 1957.

19. MARTIN (Claude), *La Maturité d'André Gide : de "Paludes" à "L'Immoraliste" (1895-1902)*. Paris : Klincksieck, "Bibliothèque du XXe siècle", 1977, 687 p., avec bibliog. et index nominum et titulorum.

20. *Album Gide*. iconographie par Philippe CLERC, texte de Maurice NADEAU. Paris : Gallimard, "Pléiade", 1985, avec index (des personnes, lieux et titres) et table des illustrations. [Manque l'index des clichés.]

3. *Panoramas sur l'œuvre :*

21. BRÉE (Germaine), *André Gide, l'insaisissable Protée*. Paris : Soc. d'édition des Belles-lettres, 1953, 371 p. [Sur *Les FM.* : chap.X & XI, p.251-312, d'une lecture encore très utile.]

22. *Les Critiques de notre temps et Gide*. Présentation par Michel RAIMOND. Paris : Garnier, 1971.

23. MARTY (Éric), *André Gide. Qui êtes-vous ? Avec les Entretiens André Gide-Jean Amrouche*. Lyon : La Manufacture, 1987, 341 p. [Marty p.16-135; *Entretiens* [1949] p.139-317; chronologie p.325-333; "Éléments pour une bibliographie", p.337-341].

24. MOUTOTE (Daniel), *Le Journal de Gide et les problèmes du Moi (1889-1925)*. Paris : P.U.F., 1968.

IIIème partie : *Le Message (1914-1925)*. Troisième section, chapitre 7, p.628-631, "La Manifestation littéraire : *Les Faux-Monnayeurs (1922-1925)*", vingt-huitième et vingt-neuvième Cahiers du *Journal des Faux-Monnayeurs* (IIe partie), p.607-636.

Ce chapitre, le dernier de la thèse, tente de suivre, à la lumière du *Journal* et du *Journal des Faux-Monnayeurs*, la création du roman dans son rapport avec l'existence et la réflexion esthétique de l'auteur. Il fait ainsi, à propos des *Faux-Monnayeurs*, l'exposé des éléments conscients de cette création, qui ne sont sans doute pas l'essentiel de l'œuvre achevée.

On pourra se référer à la "sincérité renversée de l'artiste" portée à l'Index rerum, et relire, dans *Journal 1889-1939*, les pages 628-631 sur le séjour de Gide à Chanivaz et à Saas-Fée en août 1917 avec Marc Allégret. Ces notes correspondent à l'expérience de "sincérité renversée de l'artiste" que Gide s'est alors donnée dans la lointaine perspective de la création du personnage d'Édouard, dont Fabrice, le stendhalien adepte de la "chasse au bonheur", est la première figure. [D. Moutote]

25. THIERRY (Jean-Jacques), *André Gide*. Paris : Gallimard, «Pour une Bibliothèque idéale», 1962.

26. GOULET (Alain), *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Minard, "Bibliothèque des Lettres Modernes", 1985, 673 p., avec bibliog. et index analytique des œuvres et des personnages.

Après un préambule qui présente les quatre grandes périodes de la carrière de Gide, l'étude se concentre sur le "temps du roman", d'*Isabelle* aux *Faux-Monnayeurs*. La première partie consiste en une lecture historique et sociologique de ces œuvres (en particulier les références, la chronologie, les enjeux idéologiques et politiques, les personnages des *Faux-Monnayeurs*). La deuxième partie examine le fonctionnement d'un imaginaire, d'une thématique et d'une symbolique propres aux romans, de façon à en établir les enjeux et la portée (en particulier études d'Armand, de Boris, du bâtard, du diable). En Appendice, les principales références historiques des *FM*. [A. Goulet]

27. HOLDHEIM (W. Wolfgang), *Theory and practice of the novel*. A study on André Gide. Genève : Droz, 1968, 270 p. [chap. V, p.235-265].

En anglais : 1. "Impression générale du roman" [235-7]: H. s'interroge sur les causes de l'échec relatif du livre (un roman expérimental moins audacieux que d'autres — Joyce ou Proust ; manque de suivi des thèmes ; intégration difficile des considérations théoriques sur le roman ; décalage entre une histoire traditionnelle et une substance théorique). 2. "Le système de l'intrigue" [237-241] : étudie surtout le rapport au temps (passé et futur), et conclue, de manière critique, à une

hypercomplexité du récit. 3. "Le système des personnages" [241-5] : riche réflexion sur le principe de conception de chacun d'eux, notamment, cas de Vincent, Bernard, Strouvilhou ; le diable et l'ange, comme fonctions d'un auteur trop intellectuel. 4. "Les incarnations du romancier" [245-254] : oscillations d'Édouard entre engagement dans l'intrigue et détachement ironique ou esthétique ; il n'est pas un vrai romancier, mais un intellectuel, qui raisonne sans pouvoir agir. Opposé à Bernard, Laura et Sophroniska. Édouard est un Gide exagéré, une identification distanciée. Le récit de G est la négation d'une négation (que le roman est impossible à écrire) : ironie créatrice. Impression d'artifice : dilatation de l'autobiographie, le roman ne comporte pas de vraie altérité. 5. "le thème de la falsification" [254-262] : est universel, chez les individus (La Pérouse, Boris, Armand) ; au niveau des familles ; comme base du fonctionnement social, et de la vie littéraire (Passavant). Bernard offre un contrepois, mais elle sent la démonstration. L'artiste comme faussaire ; autocritique du roman réaliste. Les FM, non plus parodie comme *Les Caves*, mais pastiche du roman. Étude dense, critique, parfois anarchique, mais stimulante. [D. Durosay]

28. MASSON (Pierre), *André Gide : Voyage et écriture*. Lyon : P.U.L., 1983, 431 p., avec bibliog. et index des œuvres et des personnages.

Cette analyse générale du voyage gidien précise certains aspects des FM : d'un point de vue psychologique, les motifs de départ sont à la fois révélateurs d'une nature, et source d'aveuglement pour le héros qui nie cette nature. Bernard est le meilleur exemple de cette mauvaise foi (I,3). Le voyage est l'expression du déterminisme qui conditionne les échanges interpersonnels, et il consacre leur inauthenticité (ex. : Édouard et Laura en Suisse, II, 2). Cependant l'ensemble des voyages forme une superstructure en fonction de laquelle prennent sens les destins individuels (Lilian par ex., III, 2, 2) et s'affirme une vision du monde (III, 1). Paris apparaît comme un microcosme où s'exprime la même répartition et où s'exerce pour Bernard la quête du père (III, 3, 1). [P. Masson]

29. STRAUSS (George), *La Part du diable dans l'œuvre d'André Gide*. Paris : Minard, "Archives des Lettres Modernes", 1985.

Le démon de Gide est un démon individuel, présence intime, extériorisation de ses contradictions internes, et de ses états d'esprit changeants. Souligne l'influence malheureuse de son éducation puritaine. [C.S. Brosman]

IV. Livres et revues consacrés entièrement ou partiellement aux *Faux-Monnayeurs* :

1. Visions panoramiques :

30. IDT (Geneviève), *André Gide. Les Faux-Monnayeurs. Analyse critique*. Paris. Hatier, "Profil d'une œuvre", 1970, 80 p.

La meilleure lecture d'initiation, clarifiante, dense et substantielle. Successivement : Situation du roman dans la problématique du genre ; composition ; stylisation du réel ; technique de narration ; signification du roman. [D. Durosay]

31. TILBY (Michael), *Gide : Les Faux-Monnayeurs*. London : Grant & Cutler, "Critical Guides to French Texts", 1981, 105 p.

Monographie critique à usage des étudiants universitaires. Insiste sur la nature paradoxale des *FM* et des idées de Gide sur le roman en général. Le lecteur désorienté (par la chronologie interne, une historicité trouble) ne trouve qu'une aide relative dans les déclarations de Gide et d'Édouard. La lecture doit se faire sous forme de comparaison suivie prenant en compte tous les éléments du texte. Tous les thèmes se ramènent à l'opposition entre "être" et "paraître". Le roman de l'adolescence privilégie l'aventure de Bernard, en relevant l'importance de l'amour dans son développement. Les *FM* en tant que critique du freudisme et apologie de l'homosexualité. Un dernier chap. montre comment Gide réussit à créer un texte "ouvert". Fait une distinction entre "*self-consciousness*" et "*self-reflexivity*" (voir art. du même auteur). L'extrême ambigüité des *FM* favorise des réactions contradictoires de la part des lecteurs. [M. Tilby]

32. MAGNY (Claude-Edmonde), *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris : Seuil, "Points", 1950. [p. 203-262. Vision critique].

Attachée essentiellement aux aspects techniques de la création romanesques, cette étude situe d'abord les *FM* dans le prolongement des *Caves*, et par rapport aux entreprises similaires de l'époque (chap.8). Jugeant les *FM* dans leur rapport au réel, elle critique certains procédés de Gide ; par rapport au désir d'un roman pur, elle analyse les contradictions qu'il entraîne. Par ailleurs (chap.9), l'étude des procédés narratifs met en valeur l'aspect dynamique et "adolescent" de ce roman ; la mise en abyme, présentée comme sa seule source de transcendance, est étudiée dans une perspective philosophique. [P. Masson]

2. Des visions particulières :

33. GOUX (Jean-Joseph), *Les Monnayeurs du langage*. Paris : Ed. Galilée, 1984. [*Les F.-m.* : p. 11-124].

Part de la fausse pièce de Bernard comme incitation à lire ce roman en transparence, la mise en cause de l'étalon-or devenant l'expression d'une crise de divers référents. D'abord le langage, dont est contestée la fonction d'équivalence avec le réel, en particulier grâce à Strouvillou (chap.3). Également le Père, référent familial et culturel, dont la crise coïncide avec l'ébranlement des valeurs bourgeoises (chap.5). En revanche, l'amour pour Laura permet à Bernard d'exprimer la nostalgie d'un vrai monnayage, lisible chez Gide dès le *Narcisse* (chap.7). Sur le plan romanesque, cette pureté n'est atteinte qu'au prix d'une construction artificielle dont l'abyme est le moyen (chap.8), et l'abstraction, le danger (chap.9). [P. Masson]

34. KEYPOUR (Nasser David), *André Gide : Écriture et réversibilité dans "Les Faux-Monnayeurs"*. Paris : Didier, 1980, 257 p., avec bibliog.

Une première partie inventorie les procédés de la narration : monologue et style indirect libre, réservés aux esprits ouverts ; lettre, qui renseigne à la fois sur l'émetteur et le destinataire ; dialogue, qui cumule les fonctions du monologue (narration) et de la lettre (caractérisation) ; journal, qui reprend tous les procédés précédents, mais avec une fonction double, informative et critique ; le narrateur présent, nécessaire pour affirmer l'ironie et enlever à Édouard son monopole. La deuxième partie analyse les ambiguïtés de la voix narrative : appropriation par le narrateur de l'univers du livre, dualité d'Édouard, personnage et porte-parole de l'auteur, obligation par Gide, détrônée par Édouard, d'écrire le *Journal des FM*. Voir CR détaillé de ce livre dans le *BAAG*, n°60, oct. 1983, p.545-9. [P. Masson]

35. MOUTOTE (Daniel), *Égotisme français moderne : Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*. Paris : SEDES-CDU, 1980. [Sur *Les F.-m.* : chap. XXIII : "Autogénération du roman. *Les Faux-Monnayeurs* et l'idole littéraire", p. 301-364].

Cette œuvre de Gide, d'une si riche motivation intime, est aussi un comble de littérature. On y décèle facilement d'innombrables références littéraires, que ce chapitre indique. Ces citations sont, dans la bouche des personnages, toujours plus ou moins clairement déformées : c'est la part de "fausse monnaie" que crée spontanément l'existence de relations et l'échange des idées. C'est là un roman du roman, puisque Édouard dit

comment il fait, ou plutôt ne réussit pas à faire, son roman; surtout comment Gide fait son roman sur l'échec d'Édouard : en racontant cet échec. Roman d'un échec, qui est aussi le roman optimiste d'un succès. Car si Édouard ne réussit pas à écrire le roman des *Faux-Monnayeurs*, il réussit allègrement à vivre le roman des amours, à la fois tragiques et lumineuses, avec Olivier. Roman de romans, roman du roman, et, dans son art littéraire, un précurseur du "nouveau roman". L'égotisme dès lors se reporte sur l'écriture dans son autogénération (par le côté roman de romans). [D. Moutote]

36. MOUTOTE (Daniel), *Maîtres Livres de notre temps. Postérité du "Livre" de Mallarmé*. Paris : J. Corti, 1988.

Chap. V : "André Gide : Le *Journal* 1889-1939, matrice de l'œuvre", p.89-116.

Matrice de l'œuvre (il lui impose sa forme dans le journal d'Édouard), le *Journal* en est aussi le laboratoire. Il constitue deux structures fondamentales pour la création des *F.-m.* : une structure d'expérience qui, par la "*sincérité renversée de l'artiste*", compose la figure du narrateur : successivement Lafacadio, Édouard, le Diable; puis une structure d'observation, qui dresse des fiches servant à composer les figures des personnages secondaires, et qui les relie au temps de l'auteur (M. Profitendieu d'antipathique devient sympathique, parce que, entre temps, Gide est devenu lui-même père).

Une IIIe partie ("Fonction du *Journal* dans l'œuvre") analyse successivement la pratique du *Journal* qui élabore le contenu poétique et la motivation du roman avant de lui prêter sa forme. Cette pratique, qui est celle d'une notation de la parole intérieure, conduit à une mythologie de la parole, inspirée sans doute par le souvenir de l'Évangile de Jean. Elle met en communication avec le génie de l'écrivain représenté par toute son œuvre et sa particularité individuelle. Elle instaure une sémantique de l'œuvre (ce que l'auteur a conscience de dire dans son œuvre), puis une sémiotique de l'œuvre (qui se réalise dans le fictif "*Journal* d'Édouard"). Cette parole intérieure engendre la poésie (le pouvoir créateur imaginaire) du style des *Faux-Monnayeurs*. [D. Moutote]

37. RAIMOND (Michel), *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : Corti, 1966 (Rééd. : 1985). ["Le roman pur", p. 155-158; "Les Points de vue", p. 343-366; "Composition", p. 406-408].

Lecture indispensable des chap. consacrés aux *FM* dans un ouvrage qui fait référence sur l'histoire du roman au XXe siècle.

3. Numéros spéciaux de revues :

38. *André Gide 5, Sur "Les Faux-Monnayeurs"*. Paris : Minard, 1976. [A. GOULET : "Lire *Les FM*"; E.D. CANCALON : "La Structure de l'épreuve dans *Les FM*"; P. MASSON : "*Les FM* ou le mouvement perpétuel"; D.A. STEEL : "Lettres et argent : L'économie des *FM*"; L. LINDER : "Le roman du roman"; A.M. MOULENES et J. PATY : "*Les FM* ou l'œuvre sans objet"].

39. *André Gide 6, "Perspectives contemporaines"* (Actes du Colloque A.G., Toronto, 1975). Paris : Minard, R.L.M., 1979. [G. PRINCE : "Narration et (dé)valorisation dans *Les FM*"; H.J. NERSOYAN : "Signification religieuse des *FM*"; W. KRYSINSKI : "*Les FM* et le paradigme du roman européen autour de 1925"].

40. *André Gide 7, "Le Romancier"*. Paris : Minard, R.L.M., 1984. [G. STRAUSS : "Les personnages féminins des *FM*"; A. BOUVERET : "Contribution à une analyse structurale des *FM*"; R. MAHIEU : "Présence d'une absente, ou *Les FM* et l'Histoire"].

41. *André Gide 8, Sur "Les Faux-Monnayeurs"*. Paris : Minard, R.L.M., 1987, 200 p., 115 F. E.D. CANCALON, "De Lafcadio à Bernard : l'adaptation de l'inadapté" ; W.W. HOLHEIM, "*Les Faux-Monnayeurs*, roman d'artiste" ; É. Marty, "*Les Faux-Monnayeurs* : roman, mise en abyme, répétition".

Paru en 1989; Actes du colloque de Paris 1984 : "André Gide en question : le Contemporain capital"; 8 articles par les spécialistes les plus connus; compte rendu détaillé de chacun dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°86-87, avril-juillet 1990, p.373-381.

V. Articles sur *Les Faux-Monnayeurs* :

42. BROSMAN (Catherine) SAVAGE; "The relativisation of character in *Les Faux-Monnayeurs*", *Modern Language Review*, vol. 69, n° 4, october 1974, p.770-778.

Examine la façon dont Gide, tout en expérimentant de nouvelles structures romanesques, a mis en question la notion de caractère hérité du roman du XIXe siècle (le caractère vu comme stable et connaissable); montre comment cette mise en question est associée au

thème de la fausseté. Considère également les thèmes de l'hypocrisie, la comédie, la sincérité, la liberté. Montre le rapport entre cette vue du caractère humain et le Nouveau Roman. [C.S. Brosman].

43. BROSMAN (Catherine) SAVAGE : "The Novelist as natural historian in *Les Faux-Monnayeurs*", *Essays in French Literature*, 14, 1977, p.48-59.

Examine les références zoologiques et botaniques du roman et les parallèles qu'il présente entre le monde naturel et le comportement humain, à la fois individuel et collectif. Démontre que ces parallèles offrent une clé du roman non seulement par leur valeur métaphorique mais parce que, pour Gide, dans les années vingt, l'homme social se fondait sur l'homme naturel, et que le romancier constatait l'échec des efforts pour dépasser la nature. [C.S. Brosman].

44. E.D. CANCALON : "La Structure de l'épreuve dans *Les FM*"; *André Gide 5, Sur "Les Faux-Monnayeurs"*. R.L.M. Paris : Minard, 1976

Application des méthodes actantielle et sémique de Greimas. L'unité de la structure narrative est fournie par des variantes sur une quête dont chaque acteur, à tour de rôle, est le sujet. Chacun subit deux épreuves : 1) dans la première, il est envoyé en mission par le destinateur/narrateur, Édouard, au terme de quoi il a pris conscience d'un conflit personnel (dévouement/liberté, etc.) et de la nécessité d'un combat contre un opposant, symbolisant sa propre résistance morale. 2) une série de scènes dramatiques, rappelant le roman d'aventures (lutte contre l'Ange, duels, meurtres, suicides). L'exagération satirique des gestes rappelle au lecteur la futilité de vouloir résoudre des conflits moraux par l'imitation du romanesque. Les sujets victorieux réussissent à vaincre un opposant (une faiblesse de caractère), tandis que les perdants (Vincent, Boris) connaissent la séparation absolue. Mais la conquête n'est que provisoire, car le processus d'éducation est sans fin — comme la fin "à suivre" du roman lui-même. [E. Cancalon]

45. DAVIES (John C.), "Gide's *FM* : Édouard, the man and the novelist", *Australian Journal of French Studies*, vol. XIX, n° 3, sept.-déc. 1982, p.266-87.

46. GOULET (Alain), "Lire *Les Faux-Monnayeurs*", *André Gide 5, La Revue des Lettres Modernes*, 1975, p.9-28.

Évaluation de la spécificité du roman gidien, et détermination des modalités et des codes de lecture, à partir de l'examen de la première

page des *FM*. Déconstruction des éléments conventionnels du roman d'aventure par l'énonciation, les procédés narratifs, la subversion idéologique. Réversibilité du personnage, acteur, lecteur, narrateur. Les éléments descriptifs comme figure du roman. Les lettres comme clé pour la composition et l'enjeu de l'œuvre. De la structure des noms propres au sens symbolique. [A. Goulet]

47. GOULET (Alain), "Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ?", *Cahiers du CERF XX* : "Titrologie romanesque", [Brest], n° 4, 1988, p.7-23.

Polysémie et polyvalence des titres de Gide. Le titre des *FM* comme programme ; annonce d'une histoire ; d'une étude psychologique et morale. Il concerne tous les personnages du roman, conduit à la subversion de la parole et de l'écriture, et à problématiser la relativité généralisée de toutes les valeurs. [A. Goulet]

48. GOULET (Alain), "Mystifier pour démystifier : le narateur des Faux-Monnayeurs", [à paraître dans :] *Littératures*, Toulouse, novembre 1990.

Le narrateur explicite des *FM* est une des pièces majeures du kaléidoscope des points de vue. Feignant de découvrir et d'accompagner l'action, il exhibe et subvertit les procédés narratifs, et maillon important entre Édouard et l'auteur, il sert à inclure le roman et le fait littéraire dans le procès de la fausse monnaie. [A. Goulet]

49. MAHIEU (Raymond), "Présence d'une absente ou *Les Faux-Monnayeurs* et l'Histoire", *André Gide 7*, R.L.M., 1984, p.47-67.

Partant du constat que les mentions historiques explicites sont bien rares dans les *FM*, l'article interroge deux motifs convergents par lesquels l'Histoire se donne à lire de façon médiatisée : la "fable" des animaux marins, exposée par Vincent, où la relation entre sociétés mobiles et sociétés territorialisées renvoie à l'évolution irréversible du monde vers un système de l'échange généralisé ; la fausse pièce d'or de Bernard, emblème d'une dévaluation universelle qui affecte non seulement la monnaie, mais aussi toute forme de valeur. [R. Mahieu]

50. MAHIEU (Raymond), "*Les Faux-Monnayeurs*, un dossier à rouvrir", *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 68, oct. 1985, p. 34-47.

Questionnement de la stratégie informative utilisée par le narrateur des *FM*. Feuilleté et fractionné, le récit semble cependant permettre au lecteur la reconstitution complète des ensembles diégétiques. Toutefois, ce sentiment de maîtrise est illusoire, en raison d'une pratique insidieuse de la paralipse, qui occulte de considérables silences de la narration. Cette subversion entraîne celle des systèmes axiologiques dans la mesure où ceux-ci sont fonction du code événementiel. [R. Mahieu]

51. MAHIEU (Raymond), "Réticences et ruptures : De la parole dans le récit gidien", *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 76, oct. 1987, p.37-47.

Mise en question de l'apparente conformité du discours rapporté des *FM*. aux "normes" romanesques. En fait, les énoncés les plus fluides correspondent à une perte radicale du sens, alors que les situations d'exploration et d'élaboration de la signification génèrent des discours lacunaires et morcelés, cernés par le silence et ouverts à l'inattendu. La parole fictionnelle donne ainsi à percevoir les pièges d'une éloquence démonétisée, et la nécessité d'une énonciation qui doit s'inventer. [R. Mahieu]

52. MAHIEU (Raymond), "Lecteur imaginé, imaginaire de la lecture", *André Gide 8, R.L.M.*, 1987, p.133-148.

Examen systématique des objets et des modes de lecture représentés dans les *FM*., pris comme figurations de l'attitude de réception visée par l'auteur. Il apparaît que plus le texte lu s'écarte du modèle littéraire, jusqu'à la "pauvreté" la plus accusée, plus il est opératoire. Parallèlement, son efficacité s'accroît dans la mesure où la réception effective se différencie de la réception prévue. L'inachèvement et l'errance sont donc générateurs de signification. [R. Mahieu]

53. MARTY (Éric), "*Les Faux-Monnayeurs* : roman, mise en abyme, répétition", *André Gide 8, R.L.M.*, 1987, p.95-118.

Partant des hypothèses de Marthe Robert sur le "roman familial", s'interroge d'abord sur la nature œdipienne de la fiction gidienne, dénote le dialogisme qu'elle instaure avec *Hamlet* tout d'abord sur le thème du bâtard et sur la structure de la mise en abyme. Constate ensuite que le roman s'appuie sur un renversement de ce thème qui n'apparaît que comme structure de surface : plus profondément, c'est la dénégation de la structure romanesque et celle du principe d'identité qui sont en jeu. On ne saurait lire dans ce roman d'adolescence un "roman de formation" : bien au contraire, sont analysés dans cette étude les

multiples processus par lesquels Gide pevertit avant tout sa relation avec son lecteur. [E. Marty]

54. MASSON (Pierre), "*Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel", *André Gide 5*, R.L.M., 1976, p..

Par la ressemblance des séjours de Bernard en Suisse et d'Olivier en Corse avec deux séjours de Gide en 1917 et 23, pour envisager l'ensemble des déplacements des personnages comme révélateur, à la fois par rapport à ceux-ci et par rapport à l'auteur. On peut classer les héros en fonction de leur mobilité, des lieux qu'ils traversent, des trajectoires qu'ils suivent, mais aussi rassembler ces données qui produisent une structure symbolique (l'opposition Nord-Sud illustre le conflit de l'esprit et de la chair) et dialectique (livre en trois parties : convergence, regroupements, éclatement). [P. Masson]

55. PONS-RIDLER (Suzanne), "Symétrie des personnages féminins dans *Les Faux-Monnayeurs*", *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 47, juil. 1980, p.397-404.

Court, clair et dense. Analyse successivement tous les caractères féminins, les classe en deux groupes : femmes mariées et jeunes femmes. Dans la conception de chaque groupe, remarque une volonté de symétries, de diverses natures (similitudes et antithèses), résumées en un tableau frappant (p.400-1). Aboutit au constat que les jeunes ne réussiront pas leur vie mieux que les adultes. L'échec semble le destin commun des personnages féminins, tandis que celui de l'homme, notamment à travers le couple homme-homme, débouche sur le bonheur et la créativité. [D. Durosay].

56. PRINCE (Gerald), "Narration et (dé)valorisation dans *Les Faux-Monnayeurs*", *André Gide 6*, R.L.M., 1979, p.205-210.

Par rapport à la fonction d'échange qui caractérise tout récit dans le système narratif traditionnel, les *FM* se démarquent grâce au grand nombre de récits qui les composent (plus de 20) et qui sont caractérisés par une opération d'échange imparfaite (manque d'attention du partenaire, refus de participation, contradiction) ou même nulle (texte lu à l'insu de son auteur, récit non fait). Ainsi apparaît la volonté de Gide de faire le roman du roman, c'est-à-dire, en soulignant l'aspect non échangeable de ces récits, d'affirmer la valeur du roman en tant que tel, pur parce que non monnayable. [P. Masson]

57. PRINCE (Gerald), "Personnages-romanciers dans *Les Faux-Monnayeurs*", *French Studies*, vol. XXV, n° 1, janv. 1971, p.47-52.

58. PUTNAM (Walter C.), "Paroles des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs*". *Stanford French Review* 13 : 2-3, fall winter 1989, p.175-191.

Examine les formes et les fonctions de la communication dans l'univers du roman : la parole comme fonction motrice du récit. Proposé, dans un premier temps, une typologie des dialogues : dialogues directs entre deux personnages (rares); conversation surprise à l'insu des interlocuteurs; monologue, fortement créatif (façonnement de la personnalité). La communication manquée (analyse du rendez-vous de St Lazare : I, 9), par ses conséquences, fait avancer l'action. Dans un second temps, la communication écrite est envisagée à travers la lettre, qui peut être lue par plusieurs et donc étendre l'information, puis à travers le journal (d'Édouard) : ambiguïtés, limites et profits du genre. Pour finir, la "mise en abyme" est présentée comme un dédoublement perpétuel de l'écrivain. [D. Durosay].

59. STEEL (David A.), "Gide and the conception of the bastard", *French Studies*, 17, July 1963, n° 3, p.238-48.

Analyse le thème de l'enfant illégitime dans l'œuvre gidien : le bâtard comme personnage romanesque en mesure d'assumer sa liberté en dehors des entraves familiales. Il permet à la figure de l'écrivain-pédéraste-mentor Ménalque-Julius-Édouard (Gide) de se dispenser de dévoyer son partenaire-disciple adolescent car chez le bâtard le déracinement familial est pré-effectué. Être d'inconséquence, il sera l'auteur idéal de l'acte gratuit. Évolution du personnage à travers ses métamorphoses successives : Casimir, Lafcadio, Bernard, (Édipe, Thésée. Identité et différences entre Lafcadio et Bernard. Le bâtard est aussi "lawless" que le genre romanesque. Permanence du thème à travers l'œuvre entier. [D. Steel]

60. STEEL (David A.), "Gide et Freud", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv.-fév. 1977, p.48-74.

Retrace l'évolution de l'attitude de Gide envers la psychanalyse et relève les manifestations freudiennes dans ses écrits. Il la découvre en 1921 par les séances d'E. Sockolnicka. Échos dans les *FM*, premier roman français à offrir le récit détaillé d'une psychanalyse. Doutes d'Édouard sur le bienfondé du procédé. Gide partage ce scepticisme ; réflexion sur les modalités de l'incorporation du thème dans le roman. Rivalité entre roman et psychanalyse dans l'étude du cœur humain. Ambiguïté de l'attitude gidienne vis-à-vis de Freud. [D. Steel]

61. STEEL (David A.), "Lettres et argent : l'économie des *Faux-Monnayeurs*", *André Gide* 5, p.61-79.

Dépiste le réseau de métaphores monétaires dans le roman, le rôle qu'y joue une grande variété de transactions pécuniaires, légales ou criminelles, et le phénomène de l'échange. Insistance dans le roman sur des objets propres à contenir de l'argent : tiroirs, porte-feuilles. Trois structures économiques s'y révèlent : 1) le système d'échange authentique ou faux 2) la situation financière des personnages 3) leur psychologie monétaire : prodiges, parcimonieux, donateurs généreux et preneurs égoïstes. L'économie du roman est alimentée par deux hommes de lettres-rentiers : Édouard (la dépense) et Passavant (le profit). Présence du romancier-rentier qui émet sa monnaie de l'imaginaire. La littérature de Gide est une littérature de la dépense. [D. Steel]

62. TILBY (Michael), "*Les Faux-Monnayeurs*. A novel about embarrassment", *French Studies*, 35, janv. 1981, p.45-59.

À partir de l'essai de C. Ricks, *Keats and Embarrassment*, conteste l'opinion de Ricks niant l'existence d'un analogue français de l'"embarrassment" anglais ; souligne l'omniprésence de la gêne dans les *FM*, surtout chez Édouard et les adolescents. Rapports entre "gêne" et "sincérité" : la rougeur révèle un sens moral au moins virtuel ; mise en relation avec l'atmosphère irrespirable de cet univers. Sous forme de parenthèse, examine le goût de Gide pour les poésies et les lettres de Keats. [M. Tilby]

63. WYNCHANK (Anny), "*Les Faux-Monnayeurs* : «Tel père, tel fils» ou «les périls de la légitimité»", *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 71, p. 45-58.

Étudie, de manière plus analytique que théorique (le schéma psychanalytique sous-jacent n'est pas explicité), les rapports des pères et des fils, selon le principe : tel père, tel fils ; à père faible, fils sans personnalité, et *vice-versa*. La vérification de cette thèse simple est déclinée dans l'analyse successive et linéaire des familles. D'où une double galerie de portraits, notamment d'adolescents : les faibles (Armand, Boris, Olivier) et le fort (Bernard, privilégié par l'héritage de la forte nature morale de M. Profitendieu, son éducateur, et par sa bâtardise, qui lui fait acquérir des capacités d'innovation. [D. Durosay].

64. YOSHII (Akio), "Une anagramme onomastique et sa position dans *Les Faux-Monnayeurs*", *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, n° 40, Tokyo, 1982.

Examine les rapports entre la création des personnages et la complexité du moi créateur. S'appuie sur l'analogie entre Boris et le jeune Gide, sur les deux faits divers dont la mort de Boris est le lien nécessaire, sur l'aspect symbolique de la mise en scène de cette mort, dominée par l'idée de claustration, pour proposer de lire BORIS comme l'anagramme d'ORBIS (le cercle). Boris apparaît alors comme double de Caloub, l'un est figure de l'isolement, l'autre de la délivrance. Ce dédoublement renvoie à la dualité d'Édouard, faux-monnayeur oublié de Boris, mais créateur attentif à Caloub. [P. Masson]

VI. À paraître :

Deux ouvrages sur *Les Faux-Monnayeurs* sont annoncés comme imminents :

— celui de Pierre MASSON aux Presses Universitaires de Lyon, en décembre 1990.

— celui d'Alain GOULET au S.E.D.E.S., vers janvier 1991.

INDEX DES NOTIONS

La référence est présentée par le nom de l'auteur, suivi d'un premier chiffre en caractères gras qui renvoie au n° de référence de la présente bibliographie ; les chiffres qui suivent indiquent les pages correspondantes dans le dit-ouvrage.

*

Adolescent : berne l'adulte : Keypour 34/58.— Comportements embarrassés : Tilby 62.— Le roman de l'adolescence : Tilby 31.— Sources : les frères Allégret : Durosay, *BAAG* oct. 1990.

Animaux : Brosman 43.— Mahieu 49.

Ange : Holdheim 27/chap.3.— Élément de la féerie shakespearienne : Steel *BAAG* oct.1990, 480-1.

Armand : ses rapports avec son père et son grand-père; impossibilité d'une identification : Wynchank 63/46-49.

Autobiographie : Masson 54.— Le roman comme énorme autobiographie : Holdheim 27/252.

Aventure : Roman d'aventures : Cancalon 44.

Axiologie : Mahieu 50.

Bernard : Un personnage pas comme les autres : *Ent. G.-Amrouche* 23, 259.—

Sa participation à l'intrigue : Holdheim 27/243. —

Apôtre de l'authenticité, il n'en est pas moins un représentant de la fausse valeur : Goulet, *BAAG*, oct.1990, 557. Survit parce qu'il reconnaît la relativité des valeurs : 557. Lorsqu'il entre en jeu, il déporte l'intérêt du roman vers le roman d'aventure, dont les principaux épisodes gravitent autour de lui. Sa lutte avec l'ange : 564. —

Un mode d'expression privilégié : le monologue : Keypour 34/41-46. Capacité d'évolution : 59. Caractère actif révélé par sa lettre à Olivier : 63.— Personnage le plus changeant du roman : 86.—

Formé par un homme fort (Profitendieu) qu'il agréera pour père : Wynchank 63/54-56; la bâtarde, confrontation des traits hérités et des traits acquis : 56.—

Masson 28/I,3.— Sa liaison avec Laura n'est qu'une parenthèse : Masson *BAAG* oct.1990, 474-5.—

Bernard comme personnage autonomisé par la présentation directe de ses propos : Putnam 58/176; privilégié par l'importance des dialogues : 177; pour un personnage en quête d'identité, pratique spécifique du monologue : 180. —

Version la plus évoluée du bâtarde gidien : Steel 59/244-5.—

Comme personnage-anthologie et transposition moderne de Hamlet : Steel *BAAG* oct.1990, 484-8.

Boris : Wynchank 63/49-51; son "suicide" : 51.— Yoshii 64.— Moi enfantin de Gide : Steel 60/66.— Ses délires verbaux illustrent la déperdition du sens dans le discours : Mahieu *BAAG* oct.1990, 504.

Composition : Goulet, *BAAG* oct.1990, 567-572.

Communication : Prince 56.

Contexte : Texte et contexte : Goulet 26.

Déterminisme : Masson 28.

Diable : Projet d'un personnage qui croit au diable : *Journal*, t.I, 491-2.— Envisagé un moment comme un point central du livre : *JFM* éd. 1983/29.— Assume les fonctions d'un auteur intellectuel : Holdheim 27/chap.3.— En opposition au réalisme, prétend apporter une dimension épique ou fantastique à la psychologie des personnages, héritage de Dostoïevski : Goulet, *BAAG* oct.1990, 549.

Dialogues : Keypour 34/69-88. Leur fonction de transition entre différents modes de narration : Keypour 130.— Putnam 58.— Attitude ambiguë de Gide à leur égard (encombrants et vraisemblables) : Mahieu *BAAG* oct.1990, 500-504.

Discours rapporté : Mahieu 51.

Écriture : Polysémie de l'écriture : Goulet 46.

Édouard : En tant que praticien du roman, son échec : Holdheim 27/245 ssq.— Centre narratif du roman, par le fait que les lettres lui sont adressées : Keypour 34/56 ; son *Journal* reflète les techniques du roman tout entier : 95-98 ; son journal n'est pas son roman : 98-101 ; fonctions de son *Journal* : 101-108.— Comportement gêné : Tilby 62.— Les 3 fonctions de son J1 : Goulet, *BAAG* oct.1990, 559-560.

Éducation : Cancalon 44.

Énonciation : Goulet 48.

Épreuve : Cancalon 44.

Espace : Ouverture de l'espace, mais organisation centripète : Mahieu *BAAG* oct.1990, 499. Affaiblissement des valeurs manifestée par la lézarde de l'espace-temps : 502.

Famille : Steel 59.—

Fausse monnaie : Mahieu 49.— Langage usé, perte de la valeur : Mahieu 51.— Métaphores monétaires : Steel 61/62-3 ; situation financière des personnages : 64-7 ; configurations économiques du roman : 69-75 ; l'écrivain-rentier-émetteur de valeurs : 75-78.

Femmes : leur condition dramatique : Keypour 34/76.— Typologie des personnages féminins, et leur trait commun, l'échec : Pons-Ridler 55.

Histoire : Goulet 26.— *Les Faux-Monnayeurs* en leur temps : Moutote 24.— Inscription de l'Histoire : Mahieu 49.

Gène : Comportements embarrassés d'Édouard et des adolescents : Tilby 62.

Homosexualité : Apologie de l'homosexualité : Tilby 31.— Celle de Passavant n'est jamais énoncée explicitement : Mahieu *BAAG* oct.1990, 497.

Idéologie : Goux 33.— Goulet 26.

Influence : nouvelle conception en 1922 : par réserve et par dépassement. Nietzsche : Moutote, *BAAG* oct.1990.

Intertextualité : monologue dramatique des classiques : Keypour 34/45.— Hamlet et plusieurs autres modèles : Steel *BAAG* oct.1990.

Ironie : Le roman comme mimésis ironique de l'intellectualisme : Holdheim 27/252.— Keypour 34/46.— La lettre comme instrument de l'ironie : 34/55, lorsque l'auteur laisse entendre la dissimulation : 64. Ironie du narrateur bienveillante à l'égard des jeunes : Keypour 75.

Jarry : Steel *BAAG* oct.1990, 481-3.

Jeunesse : comme élément créateur et régénérateur de la morale et des nouvelles valeurs (en antithèse au rôle d'abâtardissement de la vieillesse) : Moutote, *BAAG* oct.1990, 531 sq.— Les jeunes femmes ne réussiront pas mieux leur vie que leurs mères : Pons-Ridler 55.

Journal : *Journal* et création littéraire : Moutote 24.— *Journal* fictif. *Journal* et création romanesque : Moutote 36.

Journal des Faux-Monnayeurs : tâtonnements dans la recherche d'une technique : Keypour 34/28-29.— Brosman, *BAAG* oct.1990.

Lafcadio : Putnam 58.— Liberté et gratuité mais invraisemblance : Steel 59/243-4.— Supplanté par Bernard, en raison du projet pédagogique : Durosay, *BAAG*, oct. 1990.

La Pérouse : Faussaire par la théâtralité de ses attitudes : Holdheim 27/chap.5.— Son histoire n'est connue que par ses propos : Keypour 34/72. Personnage dostoïevskien, seul adulte masculin à échapper aux sarcasmes du narrateur : Keypour 75.— Peut-être le support originel du personnage du faux-monnayeur à l'époque des *Caves* : Moutote, *BAAG* oct.1990, 532.

Laura : Importance majeure, car objet de désirs multiples : Mahieu *BAAG* oct.1990, 498.

Lecture : Méthodes de lecture du roman : Goulet 46.— Visée du lecteur ; Activité du lecteur : Mahieu 52.

Lettre : Keypour 34/50-67.— Efficace surtout quand reçue par un récepteur imprévu : Mahieu *BAAG* oct.1990, 495.

Lieux : Chambres, espaces clos ; enfermement et enlèvement, au lieu d'élévation spirituelle : Masson *BAAG* oct.1990,469-472.

Lilian : une immoraliste : Keypour 34/80-1.

Mauvaise foi : Masson 28.

Mise en abyme : Magny 32/242-251.— Goux 33/chap.8.— Putnam 58/187-90.— Marty 53.— Steel *BAAG* oct.1990, 487-8.

Morale : inspiration morale du roman : Moutote, Nietzsche.— Moralistes : la plupart des épigraphes choisis chez eux : Keypour 34/65.

Narration : limitation des interventions personnelles : Keypour 34/46.— **Narratologie** : Goulet 47.— Gestion de l'information par le narrateur : Mahieu 50.

Nature : Brosman 43.

Nietzsche : son influence : Holdheim 27/255. — Moutote : *BAAG* oct.1990.

Olivier : tentation du suicide par excès de joie : Moutote, *BAAG* oct.1990, 527.— Caractère passif révélé par sa lettre à Bernard : Keypour 34/63.

Onomastique : Yoshii 64.— Strouvilhou, anagramme de Y-s'trouve-où ? ; Sarah et Bernard, Sarah-Bernard : Masson *BAAG* oct.1990.

Paralipse : Mahieu 50 ; *BAAG* oct.1990, 497-500.

Paris : Masson 28/III, 3, 1.

Parodie : Pastiche du roman dans les *FM*, et non plus parodie comme dans *Les Caves* : Holdheim 27/fin chap.5.— Parodie de réalisme : Masson *BAAG* oct.1990, 475.

Passavant : Conception résolument négative : *Ent. G.-Amrouche* 23, 256.— Le parangon des fausses valeurs : Goulet, *BAAG* oct.1990, 556.— Une maîtrise de la parole qui tourne à vide ; débâcle du sens : Mahieu *BAAG* oct.1990, 501-2.

Personnages : conception de chacun d'eux : Holdheim 27/241-5.— Goulet 26.— Caractère : Brosman 42.— Comme possibilités de son être non réalisées sur le plan du réel biographique : Steel 59/238-9, 246.— Trois catégories : surnaturels, historiques, et les autres : Steel *BAAG* oct.1990.

Père (pb du) : Goulet, *BAAG* oct.1990, 568.— Paternité : Goux 33/chap.5.

Psychanalyse : Critique du freudisme : Tilby 31.— E. Sockolnicka : Steel 60/59-63 ; ses maladresses : 68 ; scepticisme d'Édouard : 69.— Sophronicka représenterait la fausse monnaie de la psychanalyse, dans la définition du faux-monnayeur, un être soumis à une idéologie qui déforme sa perception de la réalité : Goulet, *BAAG* oct.1990, 553 sqq. Pratique dévaluée par des *a priori* moraux : 570-1.

Quête : Cancalon 44.

Réalisme : Magny 32/207-218.— Observation des réalités humaines dans le roman : Moutote 36.— Parodie de réalisme : Masson *BAAG* oct.1990, 475.

Réception : Échec auprès du public : raisons : Holdheim 27/235-7.

Roman : Nouveau roman : Moutote 35.— Brosman 42.

Sarah : Modèle possible : Sara Breitenstein : Durosay, *BAAG*, oct. 1990, 434-6 et 448-465.

Sincérité : sincérité renversée de l'artiste : Moutote 24.— Fausseté : Brosman 42.

Social : Brosman 43.— Société marchande : Mahieu 49

Sokolnicka : emprunts à son article : Steel 60/69-71.

Strouvillhou : Holdheim 27/chap.3.

Structure : Structure symbolique : Masson 28.— Masson 54.— Topographie symbolique : Yoshii 63.— Structure actantielle : Cancalon 44.

Techniques romanesques : Magny 32.— Goulet 46.— Goux 33.— Keypour 34.— Prince 56.— Putnam 58.— Art littéraire : Moutote 35.— Intrigue : Steel 59.— Béances du récit : Mahieu *BAAG* oct.1990, 498.

Temporalité : Effets de l'ouverture au passé et au futur : Holdheim 27/237-241.

Thématique : Goulet 26.— Goulet 46.— Steel 59.

Titre : leurre : semble annoncer une intrigue policière : Goulet, *BAAG* oct.1990, 552.— Goulet 46.

Tragique : Moutote, *BAAG* oct.1990.

Vincent : Holdheim 27/chap.3.

Voyage : Masson 54.— Masson 28.— Voyage en chambres : Masson *BAAG* oct.1990.

viennent de paraître au
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES

**CHARLES DU BOS
JACQUES & ISABELLE RIVIÈRE
Correspondance
(1913-1935)**

édition établie, présentée et annotée par Biruta et Jean-Pierre CAP
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 336 pp., 200 ex. num., 85 F

**ANDRÉ GIDE
Un fragment des
*Faux-Monnayeurs***

édition critique du manuscrit de Londres,
établie et présentée par N. David KEYPOUR
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 pp., 300 ex. num., 60 F

**ANDRÉ RUYTERS
Œuvres complètes
tome V (et dernier)**

édition établie et présentée par Victor MARTIN-SCHMETS
Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 500 pp., 250 ex. num., 100 F
*La collection des Œuvres complètes (5 tomes en 6 vol.) est disponible
au prix global de 410 F*

Prix franco d'emballage et de port
Commandes à adresser, accompagnées de leur règlement par chèque à l'ordre de
l'AAAG, ou d'une demande facture qui sera jointe à l'envoi et payable à réception,
au
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES
3, rue Alexis-Carrel, F 69110 Ste-Foy-lès-Lyon
(Tél. 78.59.16.05)

CHRONIQUES GIDIENNES

**André Gide, *Un Fragment des Faux-Monnayeurs*. Le
manuscrit de Londres présenté par N. David KEYPOUR.
Lyon : Centre d'Études Gidiennes, 1990, 159 p., 60 F.**

par Pierre MASSON

Dans le Journal d'Édouard, tel que Bernard le découvre, il y a un trou : celui qui correspond aux huit mois passés par Édouard en Angleterre dont il a noté le récit sur un autre carnet, placé dans sa poche et non dans sa valise. Il existe ainsi un «*journal de Londres*» que nous ne connaissons jamais, et qui éclaire sûrement une face cachée d'Édouard, variable comme la lune.

Or, par une ironie du sort, voici que nous arrive, de la British Library de Londres, un fragment inédit des *FM*, non pas consacré à la personne d'Édouard, mais tout aussi éclairant sur un autre personnage aussi important que mystérieux, Marguerite Profitendieu, la mère de Bernard. Ces 26 feuillets manuscrits décrivent pour l'essentiel les événements qui se situent aux chapitres 2 et 3 de la première partie dans la version définitive : Bernard est parti, et nous assistons aux remous provoqués dans la maison Profitendieu, puis à l'arrivée de Bernard chez Olivier. Mais, outre des différences ponctuelles, assez nombreuses et significatives, nous trouvons toute une scène inédite, le repas du soir qui rassemble, outre la famille Profitendieu, deux invités imprévisibles : un certain Y, dont certains traits rappellent le père Molinier, et surtout une jeune femme, nommée tantôt Hilda, tantôt Bronia, amie de Marguerite, rencontrée inopinément et ramenée par elle à la maison. Par la liberté de ses propos et de ses mœurs, elle suscite des réactions variées chez les convives, de l'indignation de Profitendieu à l'approbation muette de Marguerite.

Dans son introduction, David Keypour repère et interprète à peu près l'essentiel de ce que ce texte apporte d'original, et nous renvoyons à son travail comme à la base nécessaire de toute analyse ultérieure. Il note par exemple l'évolution de l'onomastique gidienne : Caloub, un moment, s'est bizarrement appelé Toubib, ce qui prouve au moins la volonté de Gide d'en faire un personnage à part ; Dhurmer s'est d'abord appelé Lévy ; je propose de lire ici une référence implicite au peintre Lévy-Dhurmer (né à Alger en 1865), ce qui éclairerait deux détails : c'est Dhurmer qui, au premier chapitre déclare que, sans indications de couleurs, il ne voit rien d'une description, ce qui serait plausible pour l'œil d'un peintre. Surtout, c'est lui qui sert

d'entremetteur entre Olivier et une prostituée ; or on peut se souvenir que ce fut un autre peintre, Paul Laurens, qui joua ce rôle pour Gide au cours de leur voyage... en Algérie.

Le manuscrit attribue à M. Profitendieu le titre de Premier Président ; dans la version définitive, c'est Molinier qui en hérite, Profitendieu rétrogradant au rang de juge d'instruction. C'est en fait le rôle du père qui se trouve ainsi valorisé : Profitendieu est le Juge, et c'est par rapport à ce pouvoir moral que Bernard se détermine ultérieurement.

Analysant le réalisme inhabituel dont Gide fait preuve à l'égard des deux visiteurs, D. Keypour rappelle l'effort auquel il se livre d'habitude pour donner à chaque personnage une caractérisation minimale, cette «*érosion des contours*» visant à leur conférer une portée accrue. On voit par exemple que la barcarolle jouée par Cécile, d'abord attribuée à Fauré, est devenue anonyme, et que le livre lu par Caloub est seulement «*d'aventures*», et non de Conan Doyle ; débarrassées de tout enracinement dans une actualité périssable, ces deux silhouettes deviennent emblématiques, l'une d'un romantisme conventionnel, l'autre d'une disponibilité toute gidienne.

Par contraste, les notations réalistes fonctionnent ici comme un signal : Gide, on le sait, est parfaitement capable de précision descriptive, mais il utilise cette capacité souvent à contretemps, à propos de scènes auxquelles il veut conférer une certaine étrangeté, ou bien qui cachent plus de choses qu'elles n'en révèlent apparemment. Qu'on songe par exemple au naufrage de la Bourgogne ou à la mort de Boris. Ici, il n'est pas question d'onirisme, mais le personnage de Hilda est décrit avec une insistance telle qu'elle laisse supposer une intention secrète de Gide. Sans passer au crible tous les détails qui me semblent révélateurs, je pense qu'on peut deviner en elle un portrait à peine voilé d'Elisabeth Van Rysselberghe, à qui Gide depuis avril 1923, devait d'être père. L'originalité et la liberté des manières, de l'habillement, un collier qui rappelle un cadeau rapporté par Gide du Maroc, «*la richesse de sa poitrine qu'on dirait avoir allaité*» identifient assez sûrement celle que la Petite Dame nous décrit, allaitant son enfant sous le regard attendri de Gide. Les propos de Hilda sur la liberté, la haine des foyers clos, le bonheur de l'adoption ne font que confirmer l'intuition que Gide prête habilement à un spectateur secondaire de la scène, à savoir «*qu'elle a dû laisser la-bas quelque enfant naturel.*» La-bas, c'est la Polynésie, ou Hilda a séjourné, et qui renvoie en fait à un lieu beaucoup plus proche, et à connotation plus intime pour Gide, si l'on en croit ce passage de son Journal :

«*Passé quelques jours charmants sur la plage d'Hyères, où vient inopinément me retrouver Élisabeth Van Rysselberghe. Découvert avec elle, au cours d'une promenade dans la pinède, un extraordinaire petit village, près des anciens salins — Le Pesquier, je crois qu'on eût dit polynésien*» (*Journal*, p. 698);

C'est donc sur ce point que je ne peux suivre David Keypour, lorsqu'il parle de la «*gratuité*» d'un morceau où s'affirmerait «*la dévalorisation systématique des amours hétérosexuels*», Hilda apparaissant comme «*le symbole de la féminité libre et triomphante, mais pourtant condamnée à la stérilité et finalement reléguée au rang de rebut littéraire*» (p.25). Je suis bien d'accord sur le fait que «*le rejet de l'épisode (...) était inscrit dans la structure signifiante du mythe qui a fini par ordonner le chapitre*» mais pas sur l'interprétation selon laquelle «*la psyché gidiennne ne pouvait concevoir l'enfant prodigue qu'au masculin*» (p.35-36). En fait, si le personnage de Hilda est éliminé, ce n'est pas par insuffisance, mais par excès de signification, en ce sens qu'il représente un problème nouveau et tellement important pour Gide qu'il le réservera pour un roman ultérieur. Longtemps il songea à développer dans *Les FM* le thème de la maternité libre, et n'y renonça que par «*classicisme*», pour ne pas compromettre l'unité d'action qui, sous le couvert de son éparpillement, organise son roman. Hilda, cette jeune nordique bronzée qui débarque à l'improviste chez Profitendieu et réveille les désirs nomades de sa femme, c'est l'image même de la femme et de la maternité telles que Gide les vit débarquer dans sa vie en cette année 23, quelques mois avant la date probable de la rédaction de ce fragment. Cette image ne pouvait être rejetée, mais seulement mise en réserve, et l'on pourrait montrer les marques de sa présence occulte dans le roman. Notons seulement comment, dans ce passage, elle sert de miroir révélateur à Marguerite Profitendieu, et à quelques autres.

De cette Hilda, il nous est dit en effet qu'elle ressemblait beaucoup à son amie, dont l'esprit d'indépendance renaît, sous le couvert de la religion : Profitendieu, regardant sa femme boire les paroles de l'intruse, «*sent se réveiller en elle, par affinité, par contact, un vieux fond de protestantisme qu'il espérait pourtant qu'une longue pratique catholique aurait à tout jamais recouvert*» (p.107).

Curieusement, c'est cette caractéristique qu'Édouard découvre, dans la version définitive, chez Pauline Molinier, sa demi-sœur, et qui le fait se sentir soudainement proche d'elle. Mais cette indépendance devient alors la qualité qui permet à Pauline d'accepter qu'Édouard «*s'occupe*» d'Olivier.

D'autre part, nous trouvons cette remarque brève :

«*La seule personne avec qui Bronia pourrait espérer un écho, c'est Bernard. Ces deux êtres étaient faits pour s'entendre ; mais précisément quand l'un s'amène, l'autre s'en va*» (p.99).

Un tel chassé-croisé illustre deux points essentiels : d'abord, l'impossibilité, reconnue par l'auteur, de faire cohabiter dans une même fiction deux personnages à la fois aussi proches et aussi différents, tout deux incarnant l'esprit de liberté, mais l'un par l'absence de père (Bernard, c'est l'enfance de Gide), l'autre par la révélation de la paternité (Hilda, c'est Gide investi de cette responsabilité nouvelle). Ensuite, la nature profonde de la relation de Bernard et de sa mère : par ricochet, c'est elle en effet qui nous est décrite à travers le portrait de Hilda ; si Bernard ne peut cohabiter avec cette dernière sous prétexte qu'il lui ressemble, le même argument vaut donc aussi pour sa mère ; Hilda n'est que le dénominateur commun qui sert à révéler l'identité et l'incompatibilité du fils et de la mère, le premier ne fuyant la seconde, comme Œdipe, que parce qu'il se sent trop proche d'elle. Si Bernard quitte la maison, ce n'est pas par haine d'un père à qui il n'a rien à reprocher, pas même d'être son père, mais par crainte d'une attirance pour une mère dont plus rien ne le sépare, et qui serait pour lui aussi néfaste que pour Narcisse son reflet. Derrière le mythe de l'Enfant prodigue, que David Keypour identifie avec justesse dans ce passage, c'est celui d'Œdipe qui ressurgit, mais pour subir un traitement énergique : si Hilda, future Geneviève, est mise en réserve, Marguerite Profitendieu disparaît, laissant Bernard, comme Gide lui-même dans *Si le grain ne meurt*, célébrer ses retrouvailles avec la figure paternelle.

LES AMIS DE CHARLES-LOUIS PHILIPPE.

Bulletin n°46, 1990.

par Jean CLAUDE

La dernière livraison du *Bulletin des Amis de Charles-Louis Philippe* propose un très intéressant article de David Roe intitulé : «Charles-Louis Philippe et Jacques Copeau». Au lieu de sa première idée, une recension de l'édition de la *Correspondance André Gide - Jacques Copeau, Cahiers André Gide 12 et 13*, qui aurait résumé ce que cette édition apportait de nouveau sur les amitiés de Charles-Louis Philippe, David Roe a élargi son ambition; il complète son compte rendu par une présentation des relations qu'ont entretenues Copeau et Philippe. Il s'est aidé de documents inédits, lesquels viennent fort judicieusement s'ajouter à notre annotation des lettres échangées par Gide et Copeau.

Pour les uns, il s'agit des pages du *Journal* de Copeau (dont l'édition par Claude Sicard se profile pour un futur relativement proche, ce dont nous ne manquons pas de nous réjouir) relatant la mort de Charles-Louis Philippe et son enterrement à Cerilly. Ces pages constituent avec celles que Gide a recueillies dans son *Journal*, (*Journal 1889-1939*, p. 278-87), un émouvant dyptique. A noter un détail que relève David Roe : p. 280 et p. 282 du *Journal* de Gide, ce n'est pas Chanvin qu'il faut lire mais Copeau. Le rétablissement du nom — les éditions précédentes ne donnaient que l'initiale — est bel et bien fautif.

Pour les autres, il s'agit de la correspondance de Copeau avec la mère et la sœur de Charles-Louis Philippe. Ces lettres viennent éclairer sur certains points celles de Gide et de Copeau, notamment en ce qui concerne la matière dont Copeau, en sa qualité de Directeur de *La N.R.F.*, est associé à la publication posthume des œuvres de Philippe.

Dans son article, David Roe fournit de précieuses mises au point, par exemple sur le rôle de Péguy dans le projet de publication des *Lettres à sa mère* ou sur la question si embrouillée de la publication de *La Mère et l'enfant*.

Nous sommes redevable à David Roe de rectifier une erreur que nous avons commise à propos des lettres 485 et 490, *Cahiers André Gide 12*, p. 632-4 et p. 646-8. Une malencontreuse feuille «volante» avait aiguisé notre perplexité. Nous nous étions décidé à la rattacher à la lettre 485. De fait, elle doit prendre place à la suite de la lettre 490. Page 647, il faut donc lire :

Il s'agit seulement de voir comment faire la répartition. Peut-être chronologique est préférable : ce qui mettrait avec Charles Blanchard (si insuffisant) // Les Contes du Matin, qui sont de la même époque — quoique d'un ton tout différent.

Lettre très amicale de Suarès. Comme je pense à vous. Un mot sur la visite à Bourges — à qui faites mes amitiés.

Votre

André Gide

Ainsi s'explique le «*si insuffisant*» auquel nous avons accolé un *sic* parce qu'il nous intriguait fortement. Il ne s'agit pas, comme le note justement David Roe, de la qualité du texte à publier mais de sa longueur. Quant à la lettre de Suarès, elle est celle du 8 juillet 1912 : voir André Gide - André Suarès; *Correspondance*, p. 64-5. Il reste cependant une inconnue : ce n'est plus la lettre du 9 juillet 1912 à laquelle il manque une fin, mais celle du 1^{er} juillet : «*Pour une autre fois : ne mettez pas...*» lira-t-on, p. 633; mais on ne saura pas ce que recouvre la recommandation de Gide. A suivre donc !

Que David Roe soit remercié pour les précisions qu'il nous apporte ! Nous songeons à ce que nous écrivait fort cordialement l'un de nos Amis après la parution du *Cahiers André Gide 12* : «*Je me suis mis à rêver d'une vaste table ronde où tous les «éditeurs» des correspondances de Gide travailleraient ensemble pour profiter des connaissances des autres*». Comment ne pas lui donner raison !

**À PROPOS DE LA
CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE-ANNA DE NOAILLES :
D'ÉNIGME EN ÉNIGME.**

par Daniel DUROSAY

Dans la *Correspondance André Gide-Anna de Noailles, 1902-1928*, établie par Cl. Mignot-Ogliastri¹, la lettre 34 (p.26) suscitait la perplexité de l'éditeur, quant à sa datation. Celle-ci est, en fait, plus tardive de presque un an, par rapport à l'approximation initialement proposée : “[fin 1919 ou début 1920]”. En effet, dans une lettre adressée par Gide à Marc Allégret², peu après son départ de Paris pour Strasbourg, où le jeune homme est appelé pour effectuer son service militaire, et datable par recoupement du mercredi [3 novembre 1920], Gide écrit :

Je mets dans une grande enveloppe à ton nom les quelques lettres, papiers, bizarreries que je reçois et qui pourront t'intéresser (1).

Parmi ces bizarreries, dans la note rédigée de la main de Gide, figure une allusion, hâtive puisque faussée, à la merveille des *Champs magnétiques* devant qui la comtesse demeurait en arrêt :

(1) en particulier un télégramme de Mme de Noailles, émerveillée par une phrase qu'elle découvre dans le livre de Breton : “Tu m'as blessé avec ta fine cravache équatoriale, beauté à la robe de feu.”³

Or Gide est revenu de Cuverville à Paris vraisemblablement le samedi 16 octobre 1920 ; sa présence à Paris est en tout cas attestée par une lettre à F.-P. Alibert datée du mercredi 20 ; Marc Allégret, de son côté, n'a quitté Paris pour Strasbourg que dans les derniers jours d'octobre, le jeudi 28 au plus tôt, sans doute le vendredi 29, voire le samedi 30 au plus tard, pour voyager de nuit. Est-ce en pensant à ce départ que Gide, dans son *Journal*, en date du 28 octobre, note : “*Enfin tranquille ; seul, dans cette grande villa [...]*”⁴ ? La chose est peu probable, puisque Marc résidait alors chez ses parents, au 122 avenue

d'Orléans. Quoi qu'il en soit, le jeune appelé écrit à Gide sa première lettre de Strasbourg, le 31 octobre, en précisant au début : "*dimanche matin*". Il y narre son voyage de nuit, en compagnie d'Élisabeth Van Rysselberghe, qui l'accompagne pour aider à son installation. Difficile de penser que ce dimanche matin soit celui de l'arrivée : Marc décrit en effet leur déambulation à tous deux à travers la ville, en vue d'une location de chambre. Si la lettre est écrite le dimanche matin, les faits ne peuvent que lui être antérieurs, remonter à la veille. Mais il se peut que Marc, souvent peu rigoureux, ait simplement entamé sa rédaction à l'arrivée à l'hôtel, le dimanche matin, laissé le papier en attente, pour le remplir seulement le soir, afin de rendre compte de sa journée.

Quelle que soit la date exacte de ce départ, à un jour près, le fait est que Marc, du 16 au 29 ou 30 octobre 1920, fut, à Paris, pendant presque quinze jours, en contact fréquent et facile avec l'écrivain ; si la missive d'Anna de Noailles — plus qu'un télégramme, à ce qu'il semble : un "petit bleu" — était parvenue plus tôt, indubitablement, elle lui eût été communiquée sans attendre, vu l'urgence du départ, comme une curiosité digne d'intérêt pour un esprit féru d'avant-garde, ami d'Aragon et de Breton. Ainsi, pour Mme de Noailles, le samedi de l'écriture et de l'expédition ne peut être, selon nous, que le plus proche du départ de Marc, c'est-à-dire au mieux le jour même, autrement dit : le samedi 30 octobre 1920. Gide aura reçu cette lettre le soir du même jour ou, plus vraisemblablement, le lendemain, et n'aura donc pu la faire connaître à Marc avant qu'il quitte Paris. D'où l'allusion, dans la lettre qu'il lui adresse le 3 novembre.

*

Le lecteur de la *Correspondance André Gide-Dorothy Bussy* remarquera que la solution d'une première difficulté, d'un certain bord, ouvre, pour ce qui le concerne, une autre interrogation. Car on lit, dans la lettre de Gide à son amie anglaise du 28 oct[obre 19]20 (t.I, p.230) :

Marc repasse son baccalauréat dans 3 jours, et le soir même part pour Strasbourg [...].

Il s'agit de la seconde partie de ce baccalauréat, dont la première avait été gagnée en juin-juillet 1919⁵. Comment Gide, à cette date, peut-il écrire "*dans 3 jours*" (donc : le samedi 30), alors que dès le 30, selon quelque vraisemblance, Marc est arrivé à Strasbourg ? Il est vrai que, dans sa lettre à Gide, du 13 octobre, au reçu de l'avis du bureau de recrutement, qui l'appelle inopinément à Strasbourg, Marc indique à Gide qu'il doit passer son examen "*du 26 au 30*".

Doit-on supputer, de la part de Gide, quelque confusion de dates, une anticipation d'un jour lorsqu'il écrit sa lettre à D. Bussy ? Ce qui rend difficilement envisageable cette hypothèse, c'est que la Petite Dame arrivera bien à Paris quatre jours plus tard, le 1^{er} novembre⁶ — comme annoncé dans cette lettre — et l'exacte concordance conforte la date utilisée.

Autre hypothèse : il n'est pas impossible que Marc ait terminé plus tôt que prévu les épreuves, et que les dates initiales dont il fait état n'aient pas eu valeur contraignante : simple créneau extensif, mais élastique. En tout cas, ce que l'on peut tenir pour assuré, bien que la chose, à notre connaissance, ne soit mentionnée nulle part explicitement, — sans doute parce que le temps a manqué, vu les circonstances, pour commémorer l'événement — c'est que le jeune homme est parti diplômé, car, à peine arrivé à Strasbourg, il fait des pieds et des mains pour être autorisé à suivre des cours de littérature, d'histoire ancienne, et de droit, à l'Université de Strasbourg, alibi commode pour échapper à la caserne deux après-midis par semaine, mais qui n'était plaidable, et possible, que s'agissant d'un bachelier.

¹. Lyon : Centre d'Études gidiennes, 1986, XXVII-62 p.

². inédite, comme les autres lettres invoquées, archives particulières.

³. Texte exact de Breton — et de Mme de Noailles : "*Tu m'as blessé avec ta fine cravache d'équatoriale beauté à la robe de feu !*" (*Champs magnétiques*, coll. "Poésie-Gallimard", p.39).

⁴. *Piétade*, t.I, p.684.

⁵. *Cahiers de la Petite Dame*, t.I, p.29.

⁶. *Cahiers de la Petite Dame*, t.I, p.50

VARIA

ALARME

Il n'est plus possible de dissimuler l'état préoccupant de nos finances : à l'heure où nous mettons sous presse, le numéro de juillet du *BAAG* n'a pu être entièrement réglé à l'imprimeur. Le présent numéro ne pourra l'être que si chaque abonné prend conscience d'une urgence dramatique à régler sa cotisation.

Nous prions donc instamment nos Amis, qui ne se seraient pas encore acquittés pour l'année en cours, de se mettre en règle dès réception de ce numéro.

La prochaine Assemblée générale de l'AAAG devra se pencher sur les moyens propres à redonner une assiette financière saine à notre association, sans laquelle la périodicité et la fréquence du *BAAG* ne pourraient être garanties à l'avenir.

NOS MEMBRES PUBLIENT

- Notre Secrétaire Général Henri Heinemann a publié et fait jouer en mai dernier un jeu dramatique sur la tolérance : *Philippe ou La Mémoire* (La Vague verte, 271, rue du Haut, 80460 Woignarue, 50 f.)

- Après la savante *Annotated Bibliography of criticism on André Gide*, parue au début de l'année, et dont nous rendons compte par ailleurs, Catharine Savage BROSMAN, professeur de Français à la Tulane University de New Orleans (U.S.A), membre de notre Comité américain, publie un recueil de poèmes : *Journeying from Canyon de Chelly*, Londres et Baton Rouge (Louisiana 70893) : Louisiana State University Press, 64 p., 14.95 \$. L'auteur trouve ici son inspiration dans une méditation lyrique sur le paysage (canyons du Sud-Ouest ; Virginie ; France : Normandie, Bretagne, Vézelay ; îles Caraïbes), et sur les relations entre action et amour, présent et passé, gens et lieux. Ces poèmes font suite à ceux précédemment parus dans la *Sewanee Review* et la *Southern Review*.

- Noté dans la presse la sortie de plusieurs ouvrages : *Le Cœur légendaire*, poèmes de Luc DECAUNES (La Bartavelle) ; *Le Besoin d'écrire* de Roger VRIGNY (Grasset) ; *Le Goût de l'éternel* d'Henri THOMAS (NRF) ; *Mardi* de Melville, préfacé par Dominique FERNANDEZ (Flammarion), et des *Nouvelles* de Tennessee Williams, quelques unes étant traduites par Jean LAMBERT (Robert Laffont). Signalons encore dans le domaine de la musique, l'édition, avec introduction et notes, de notre ami Roger DELAGE, des *Pièces*

pittoresques pour piano d'Emmanuel Chabrier, dans la collection "Patrimoine" des Éditions musicales du Marais.

- On lira avec intérêt, dans l'ouvrage collectif intitulé *Entre deux guerres* et publié chez François Bourin, sous la direction d'Olivier Barrot et Pascal Ory, ouvrage qui évoque la création en France, de 1919 à 1939, l'excellent chapitre consacré par notre ami Jean-José MARCHAND au "5 rue Sébastien Bottin", observant d'emblée que "avant 1919, La NRF n'était qu'une excellente revue. Mais à partir de 1919, elle devient le symbole même de la littérature française". Et de se référer à des livres d'Auguste ANGLÈS et Claude MARTIN. Mentionnons par ailleurs les chapitres remarquables écrits par Maître RHEIMS sur "Le Normandie" et Émile COPFERMANN sur "Le Vieux Colombier". [Henri HEINEMANN]

- Dominique Noguez, *Les deux veuves*. Paris : La différence, 1990, 70 p., 49 F.

L'esprit ne court pas les rues; j'ai toutefois l'impression qu'il s'est arrêté un bon moment devant le domicile de Dominique Noguez, au point de lui inspirer un récit férocement drôle, un rien iconoclaste, *Les deux veuves*. Par évidence, ni l'une ni l'autre ne l'est du héros de l'histoire : bien au contraire, il les cultive toutes les deux, Marie-Odile et Marie-Adèle. On voit que tout peut porter à la confusion. Je ne veux pas, si j'ose dire, déflorer les charmes du récit : comment Jérôme les a connues, comment elles se sont comportées, comment un certain Dja-Dja (Giacomo pour le *Who's who*) en a pour le moins détourné une, comment on s'est retrouvé à quatre dans une équipée à prétention touristique en direction d'Étretat, comment l'on a rendu un hommage bref autant qu'incongru à Gide, puis perdu un voyageur en route, comment enfin un cadavre scié s'est mêlé à tout cela ! Au fond, là n'est pas le suprême plaisir, je veux dire dans la fuite logique et ordonnée du temps. Il est dans le feu d'artifices des mots, la cocasserie des formules, le badinage et la tournure à l'emporte-pièce, le portrait-charge d'un prétendu milieu très branché. «*Depuis que les parloles sur répondeur ont remplacé les pneumatiques, il est de plus en plus difficile de se croire au siècle de Proust*» observe l'auteur narquois. Lequel, ailleurs, ose un coup d'œil plutôt futé sur un spectacle en deux épisodes : «*Une beauté de quinze ans passe, florale, suivie d'une beauté de cinquante, fruitière*». Au risque de tout recopier, mieux vaut se procurer ledit ouvrage, et s'amuser tout son saoul, de bon aloi, sans relever une minute les yeux, sinon pour s'empêcher de mourir de rire trop tôt dans le haut de gamme. [Henri HEINEMANN]

• Robert André, *Port-Saïd*. Marseille : Sud, 1990, 75 p., 70 F.

Dans ce monde où tout file et se précipite, où les touristes prétendent «faire», comme ils disent, l'Inde en huit jours, sait-on encore prendre le temps de voir, de pénétrer ? Sait-on regarder vivre le temps immobile ? Lamartine, Chateaubriand, Madame de Sévigné, Nerval, avant eux Montaigne, ont si bien écrit au rythme des lents itinéraires. Ce petit livre de Robert André, évocateur du Port-Saïd encore semi-colonial, est un régal : «*J'avais coutume de m'en aller pour une promenade sans but...*» écrit l'auteur, nous entraînant à sa suite. Et c'est, au crépuscule, une ville de contrastes, ici les immondices un peu fabuleux dans l'ombre, les chats errants, l'humidité et les rances moiteurs, là le vieux Casino, sa flûte, son violon et la danseuse désirable et fugitive. Ville où sont, viennent des êtres, éboueurs et maçon, fillettes aguicheuses, enfants vagabonds et, au réveil, le vendeur de fèves qui psalmodie. Ailleurs, les langues d'eau, les lagunes, les salines, la pêche insolite et les tempêtes de certains matins. Or c'est peu de l'écrire. Car les lumières, les odeurs, les formes douteuses, le faux exotisme et le vrai «*local*», la boue et le soleil cru, comment exprimer ce qui nous envahit, comme il envahissait le voyageur de cette autre époque ? Un voyageur sensible, sensuel, curieux, rêveur, dont le «*moi*» n'est jamais haïssable. Au fond, ce qui définit le livre est justement l'indéfinissable de sa transhumance dans un passé défini, lui que rien, sinon le songe, ne fera resurgir. [H. H.]

SUR LE PEINTRE JAN VANDEN EECKHOUDT

À paraître fin septembre 1990, chez l'éditeur belge Lannoo (97 Kasteelstraat, B.- 8880 TIELT) est annoncé un important ouvrage de Johanna RUYTS-VAN RILLAER sur le peintre ami de Gide et des Bussy, préfacé par Philippe ROBERTS-JONES. L'ouvrage de 264 p. se présente comme une biographie, associée à une étude de la technique picturale de Vanden Eeckhoudt, et de son évolution, complétée par une chronologie. Il contient en outre le catalogue complet de l'œuvre : plus de 1 000 pièces reproduites en noir et blanc. Ce grand livre d'art, en langue française, comportant un condensé anglais, est illustré de 85 planches en couleurs grand format et de 18 photographies en noir et blanc; on pourra l'acquérir au prix de 3700 F. belges.

SOUTENANCE

Notre ami Guy DUGAS, Maître de conférences à l'Université de Paris XII-Val de Marne, a soutenu à l'Université Paul Valéry de Montpellier, le 2 juin 1990, sa thèse pour le doctorat d'État, sur :

Littérature judéo-maghrébine d'expression française. L'ouvrage, dont la parution prochaine est annoncée, dégage les spécificités thématiques, formelles et stylistiques d'une littérature forte de trois cents titres, émanant d'une centaine d'auteurs. Animée par la recherche d'une identité au sein ou en dehors de la communauté d'origine, cette littérature marque prédilection pour certains genres spécifiques : chronique, novella, roman fantaisiste.

NÉCROLOGIE.

Jean CARDUNER, membre de l'AAAG, de 1969 à 1984, vient de décéder, le 18 août 1990, à Ann-Harbor, Michigan (U.S.A.) ; il avait 63 ans. Quelques articles sur Gide prouvent un intérêt, resté marginal, pour cet auteur. Son centre de gravité était l'œuvre de Malraux, sur lequel il avait fait paraître un des premiers ouvrages d'ensemble : *La Création romanesque chez Malraux* (Nizet, 1968).

ANNECY, RUE ANDRÉ GIDE

La revue mensuelle *Annecy municipal*, dans son n°95, d'avril 1990, p.15, annonce, sous la plume de Georges Grandchamp, maire adjoint, le prochain percement de la "Rue André Gide", par laquelle la ville d'Annecy a décidé d'honorer les séjours de l'écrivain en ses lieux. Cette nouvelle voie prendra naissance au nord de la Place de la Mandallaz et assurera la liaison avec l'Avenue de Chevene.

Prenant appui sur une bibliographie spécifique fournie en annexe, mais qui ne figure pas à la suite de l'article, l'auteur retrace en particulier les deux épisodes importants de 1890, coïncidant avec la rédaction des *Cahiers d'André Walter*, et celui de 1923, précédant la naissance de Catherine Gide. Sur ce point cependant, la documentation doit être retouchée, car la "Petite Dame" n'est pas la mère de Catherine (Élisabeth van Rysselberghe), comme il l'écrit, mais bien sa grand-mère (Maria, épouse du peintre belge Théo van Rysselberghe).

Nous pensons être utile aux chercheurs en reproduisant l'essentiel de la bibliographie thématique, dans l'ordre chronologique, sur André Gide en Savoie — telle qu'elle nous est parvenue :

GERMAIN (André), *Pèlerinages savoyards*. Annecy : Gardet-Garin, 1944, p.31-37.

ORLYÉ (Jean d'), "Souvenirs d'André Gide à Menthon". *Revue savoisiennne*, 1949, p.99.

CORBIER (Robert), "André Gide et sa muse passèrent leur lune de miel sur les bords du lac d'Annecy". *Le Dauphiné libéré*, 22 février 1951.

CORBIER (Robert), "Sur les pas d'André Gide à Menthon et à Bluffy". *Le Dauphiné libéré*, 24 février 1951.

DAUMAS (G.), "André Gide en Savoie". *Revue de Savoie*, 1957, p.15.

CHEVALLIER (André), "André Gide à Menthon Saint-Bernard". *Annesci*, 1971, n°18, p.97-116.

CHEVALLIER (André), "Notes de géographie littéraire", *Annesci*, 1971, n°18, p.131.

CHEVALLIER (André), "André Gide et Annecy". *Revue savoisiennne*, 1973, p.44-62.

À PROPOS D'ISABELLE

Nous avons eu l'occasion de souligner dans notre édition de la *Correspondance André Gide-Jacques Copeau, Cahiers André Gide 12*, notamment p.439 et p.442, le rôle joué par Copeau dans le remaniement de la fin d'*Isabelle* et combien celui-ci s'enorgueillissait des conseils qu'il avait donnés à son ami. Nous référant à un BAAG antérieur, nous signalions la présence d'une dactylographie avec les corrections et les deux versions de la fin dans la Bibliothèque du Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin. Nous ignorions alors que Jean Jefeuvre, qui procède dans la précédente livraison du BAAG à un exhaustif "État présent des études sur *Isabelle*" avait exploité ces manuscrits pour sa thèse ainsi que la version manuscrite conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Les conclusions qu'il a tirées de ses analyses figurent dans son ouvrage : *«Isabelle» oder Die Überwindung des verträumlichten Lebens*, Essen : Blaue Eule, 1987. On peut s'y référer pour deviner dans quelle mesure Copeau a infléchi le récit de Gide [Jean CLAUDE].

• Édition : *Isabelle* vient de faire l'objet d'une belle édition à gros caractères, par les soins de l'Association des Déficiants visuels (23 rue Chevert, 75005 PARIS).

CALEPIN

• Notre ami Jean CLAUDE, maître de conférences à l'Université de Nancy II, co-éditeur de la *Correspondance*

André Gide-Jacques Copeau, Cahiers André Gide 12 et Cahiers André Gide 13, dont les membres de l'AAAG ont

apprécié l'excellence, puisque ces volumes ont fait partie des volumes servis au titre de leur abonnement, a reçu de l'Académie Française le prix Roland de Jouvenel. L'heureux auteur achève sa thèse de doctorat d'État sur le théâtre de Gide.

- Chien écrasé : à la suite de l'appel lancé dans les *Varia* du dernier BAAG, le même Jean CLAUDE, ainsi que M. Fred Leybold, auxquels vont nos remerciements, nous signalent tous deux la lettre de Gide à Agnès Copeau, du 7 avril 1928 (CAG 13, p.319), où paraît se trouver la clé de l'énigme, car c'est à cette date que périt le "pauvre Saki".

- Pour la nouvelle édition du *Journal* de Gide, dans la Bibliothèque de la Pléiade, que prépare notre ami Éric MARTY, Martine SAGAERT, membre également de notre Association, et collaboratrice du *Bulletin*, remplacera dorénavant M. Claude COUROUVE, démissionnaire, dans la préparation du second tome (1926-1949).

- Le *Bulletin de la Société des Études bloyennes*, que dirige Michel ARVEILLER, informe ses lecteurs, dans son numéro 7/8, daté janvier-avril 1990, p.299, des activités de l'AAAG et de ses conditions d'abonnements. Le BAAG avait, de son côté

(janvier 1990, p.180), attiré l'attention des siens sur la qualité des travaux de cette jeune société. Elle a tenu son deuxième colloque : "Léon Bloy et Paris" en Sorbonne, les 28, 29 et 30 septembre 1990 (conférences, débats, visites de lieux bloyens), et annonce un *Cahier Léon Bloy I.*

- La revue mensuelle *Annecy municipal*, dans son n°95, d'avril 1990, p.15, commémore, sous la plume de Georges Grandchamp, la "Rue André Gide", par laquelle la ville d'Annecy a décidé d'honorer les séjours de l'écrivain en ces lieux. L'auteur retrace en particulier les deux épisodes importants de 1890, coïncidant avec la rédaction des *Cahiers d'André Walter*, et celui de 1923, précédant la naissance de Catherine Gide.

- Une de nos plus fidèles adhérentes d'Outre-Atlantique, Lucie HEYMANN, toujours jeune malgré son bel âge, séjournant à Paris en juin, a confié à notre Secrétaire Général un exemplaire de son premier roman, *By appointment only*, qu'il a trouvé fort beau.

- Le Congrès de l'Association internationale des Critiques littéraires s'est tenu fin octobre à Namur. Robert ANDRÉ et Henri HEINEMANN y participaient ; notre BAAG se trouvait au comptoir de librairie.

• Le second numéro du *Bulletin des Amis du Musée d'Uzès* a été distribué avant l'été. À remarquer un pittoresque récit de Paul Tournier : "Comment l'anneau de mariage d'André Gide arrive au Musée". Par ailleurs, le Musée Georges Borias a accueilli tout l'été une exposition de peinture intitulée : *Le Syndrome du compotier*.

• Occasion : André Gide, *La Symphonie pastorale*, 1 vol., 200 p., 28 x 36 x 7 cm, sous coffret bleu. Lithographies originales de Daniel Sciora. Grenoble : Éditions du Grésivaudan, André Philippe éditeur. Achevé d'imprimer : 10/10/74; exemplaire n°124 sur Vélin d'Arches. Signature de l'illustrateur. Prix : 4 000 F. S'adresser à B. Métayer, 71, rue J.-P. Timbaud, 75011 Paris. Tél. : 43.38.60.28.-

• *La Galerie du Bibliophile*, dont le directeur est membre de l'AAAG, propose des livres et éditions rares, notamment de Gide (6, rue de Mazelle, 57000 METZ, tél. : 87.74.66.10).

• La Cambridge University Press annonce le lancement en 1991 d'une revue biannuelle d'études

françaises de 128 p. — *Journal of French Language Studies* — d'orientation essentiellement linguistique.

• Signalé par notre Ami Fred Leybold, un compte rendu paru dans *Le Monde* du 24 août 1990, sous la plume de René de Céccatty, relatif à la réédition de *La Trajectoire. Une adolescence au temps du Maréchal* par François Augiéras (Fata Morgana, 380 p., 138 F.). Extrait d'une conclusion rédigée hâtivement : "On imagine l'enthousiasme de Gide, lisant l'édition à compte d'auteur du *Vieillard et l'enfant*. Camus a été l'intermédiaire : sournois, Augiéras a compris que Gide «*était homme à s'attacher davantage à un œuvre qu'il aurait cru découvrir absolument par hasard*». Le vieil écrivain envoie une lettre fébrile rédigée «*avec une écriture de bonniche*». Augiéras est prêt à devenir son amant. Un baiser à Taormina en public, pour épater les militaires britanniques à la retraite. Une scène de vampirisme dans un jardin public : Gide enfonce ses ongles dans le bras nu d'Augiéras et suce son sang. «*Pour un peu Gide mourait dans les bras d'Augiéras : il est de plus triste fin*», conclut l'auteur."

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'assemblée générale de l'Association aura lieu le **samedi 17 novembre 1990**, à partir de 15 heures, à la Faculté de théologie du 83, bd Arago selon la coutume.

Elle sera précédée d'un conseil d'administration dès le matin. Signalons dès à présent que celui-ci proposera à l'Assemblée générale d'accroître le montant des cotisations 1991, de manière à faire face à une situation financière préoccupante.

PROJETS DU BAAG.

L'intercalation du numéro sur *Les Faux-Monnayeurs* a pour effet de décaler les numéros spéciaux antérieurement prévus. Ainsi, dans ses prochains numéros, le BAAG entend traiter des sujets suivants : "Gide en Grèce : le voyage de 1939" (janvier 1991), avec publication des correspondances connues ou inédites, d'extraits de journaux d'écrivains grecs, et du *Journal* de R. Lévesque se rapportant à l'épisode. Le n° d'avril 1991 sera délibérément non thématique, et regroupera plusieurs articles en attente. Le n° double de l'été 1991 sera retardé jusqu'en octobre; il fait l'objet de l'annonce ci-dessous. Le n° de janvier 1992 devrait être le premier numéro proposé par notre Comité américain, dont nous attendons la définition.

Notre numéro double, prévu en 1991 pour l'automne, s'organisera autour des **rapports de Gide avec la Belgique** (rapports humains, influences réciproques, réception de Gide en Belgique, etc.)

Les contributions et suggestions sur ce sujet devraient parvenir avant la date-limite du **1^{er} septembre 1991** au responsable de ce numéro :

M Pierre MASSON
92, Rue du Grand Douzillé
49000 ANGERS.
Tél. : 41.66.72.51.

Ces orientations thématiques ne détourneront pas le BAAG de publier par la suite, et sans exclusive, toutes études relatives à Gide *et son milieu* qui lui seront proposées.

COMITÉ AMÉRICAIN

Constitué au sein de l'AAAG au début de l'année 1990, le Comité fait entendre la voix de nos amis américains dans nos instances et dispose d'un représentant au sein du Conseil d'administration de l'Association ; il a pour charge également de promouvoir la diffusion du *Bulletin* de l'autre côté de l'Atlantique, en recherchant de nouveaux abonnés, tant auprès des lecteurs individuels que des institutions culturelles; il organise des sessions spéciales aux congrès annuels de la *Modern Language Association* et se verra offrir, par notre Association, la possibilité de publier, périodiquement, un numéro spécial consacré à la critique gidienne en Amérique. La participation à ces sessions et à ces numéros spéciaux sera réservée aux membres adhérents de l'AAAG. La liste des responsables figure dans l'organigramme de l'Association, en dernière page du *Bulletin*.

Préparation du premier numéro américain du BAAG.

Sa parution est envisagée pour l'automne 1991, avec remise ultime des dactylogrammes ou composcrits au 1^{er} septembre 1991. Aucune orientation prédéfinie. Les offres de collaboration sont à formuler auprès de David KEYPOUR, Département de Français, Huron College, LONDON Ontario, N6G 1H3, Canada.

Rappelons que Walter PUTNAM organise une session de la *Modern Language Association*, prévue à Chicago en 1990, sur le thème : "Gide, lecteur et critique". Les communications prévues à ce jour sont les suivantes : "Gide, lecteur de faits-divers" (E. JACKSON); "Les «salons» d'André Gide : l'œuvre et l'œil" (C.S. BROSMAN); "Gide, Rilke et l'exil de l'enfant prodigue" (Mortimer GUINEY); "Reading the Congo" (David SPURR); "Gide and Nietzsche as readers of an autobiographical Other" (Janet LUNGSTRUM); "Gide, lecteur de Conrad et de Dostoïevski" (W. PUTNAM).

À NOS COLLABORATEURS.

PRÉSENTATION DES TEXTES

Le Centre d'Études gidiennes étant équipé d'un Macintosh associé à une imprimante laser, et l'évolution des techniques poussant vers l'impression informatisée du *BAAG*, nous saurions gré aux auteurs qui sont en mesure de le faire, de nous fournir, dès à présent, *en même temps que leur dactylogramme*, la disquette (composcrit) de leur article.

En format **Macintosh**, tous les traitements de texte sont acceptés. Ils seront convertis en *Microsoft Word 4* — logiciel retenu pour le fonctionnement de notre système.

En format **PC et compatibles**, il y aurait lieu de faire figurer :

1) la version de l'article dans le traitement de texte utilisé, avec une préférence pour *MicrosoftWord*, qui présente l'avantage de fonctionner sur les deux systèmes (Mac & PC)

2) et *dans tous les cas*, à titre de précaution, le même texte enregistré sous la forme "texte pur", dite encore : "ASCII pur", récupérable en principe par tout traitement de texte quel qu'il soit. Le format "RTF" (*Rich text format*), s'il est possible, faciliterait la récupération.

Lorsque le texte est présenté tapé à la machine à écrire, nous souhaitons disposer de l'original (et non d'une photocopie), car une scannérisation éventuelle s'en trouverait facilitée.

Les notes sont à imprimer *en fin de document*.

Les références bibliographiques se conformeront, dans la mesure du possible, aux principes mis en oeuvre dans la "Chronique bibliographique". Ainsi, les prénoms d'auteurs sont à placer après le nom et entre parenthèses. Pour les textes de Gide, on renverra à des éditions françaises courantes. Dans le cas où, pour des raisons spécifiques, une édition étrangère serait mentionnée, une double référence (à cette édition étrangère et à l'édition française correspondante) sera demandée.

Les citations, qu'elles soient intégrées au texte entre guillemets, ou placées en retrait, se distingueront par les caractères italiques. Le texte cité, s'il est en langue étrangère, sera traduit en français dans une note.

Le *BAAG* est à mentionner sous cette forme abrégé : sans points entre les lettres.

NOUVEAUX ADHÉRENTS

**(suite de la dernière liste publiée,
BAAG n° 73, janvier 1987, p. 56)**

1257. M. Bertrand GAROT, 53 Laval.
1258. Mlle Pascale FOSTIER, 93 Aulnay-sous-Bois.
1259. M. Jean-Louis MAURIN, 34 Montpellier.
1260. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN.
1261. Mlle Mechthilde FUHRER, Rottenburg (RFA).
1262. M. Fabrice DESCHAMPS, Paris.
1263. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE PITTSBURGH (USA).
1264. Mme Martine EGOROFF, 92 Bagneux.
1265. Mlle Doris KADISH, Kent (USA).
1266. Mlle Christine RENKES, 57 Fameck.
1267. Mlle Laure PIEL, Paris.
1268. CENTRE D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DU LUXEMBOURG (Luxembourg).
1269. M. Jean-Claude AIRAL, 73 Saint-Alban-Leyse.
1270. Mme Yvette OLLIER, 30 Uzès.
1271. Mme Alice MEYNARD, 34 Saint-André-de-Sagonis.
1272. M. Vincent CATTOIR-JONVILLE, 59 Lambersart.
1273. Mlle Catherine POITTE, 37 Saint-Cyr.
1274. Mme Antje ROGGENKAMP-KAUFMANN, Göttingen (RFA).
1275. M. Jean-Martial GANE, 87 Aix-sur-Vienne.
1276. Mme Tania LEMARCHAND, 50 Équeurdreville-Hainneville.
1277. CENTRE CULTUREL FRANÇAIS DE TANGER (Maroc).
1278. M. Gabriel TURRIBIO, 30 Nîmes.
1279. M. Georges BOUSQUET, Tanger (Maroc).
1280. LIBRARY SERVICE ASSOCIATION, Paris.
1281. M. Richard BERNAER, 36 Le Poinçonnet.
1282. M. Pierre ROSSIER, Genève (Suisse).
1283. M. Jean PINGEOT (†), 06 Antibes.

1284. Mme Cécile ALAPETITE, 92 Levallois-Perret.
 1285. M. Jean-Marie DORET, 92 Bagneux.
 1286. M. Arthur E. BABCOCK, Los Angeles (USA).
 1287. M. Roger VRIGNY, Paris.
 1288. Mme Françoise CALIN, 93 Rosny-sous-Bois.
 1289. M. Jean LACROIX, Bruxelles (Belgique).
 1290. M. Michel THÉNARD, 52 Chezeaux.
 1291. DAISAN SHOBO - MOCHIZUKI, Tokyo (Japon).
 1292. Mme Zoulaïkha YOUNOSZAI, Centreville (USA).
 1293. Mme Maud CHASSIGNET, Paris.
 1294. Mlle Julie MAILLARD, Paris.
 1295. M. Éric WALBECQ, Paris.
 1296. M. Claude CRÉTOUX, 42 Saint-Haon-le-Châtel.
 1297. Mme Maria Raquel ANDRADE MARCOS, Vilar Formoso (Portugal).
 1298. Mme Andrée CORRE-MACQUIN, 33 Lussac.
 1299. Mme Yvonne GRANGEON, 66 Mosset.
 1300. M. Roger STÉPHANE, Paris.
 1301. Mlle Emmanuelle ARRIGHI, 20 Castel Vecchio.
 1302. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 93 LE RAINCY.
 1303. M. Michel BUTOR, 74 Gaillard.
 1304. BIBLIOTHÈQUE DE LA SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY, CARBONDALE (USA).
 1305. BIBLIOTHÈQUE DE DARTMOUTH COLLEGE, HANOVER (USA).
 1306. BIBLIOTHÈQUE DE YALE UNIVERSITY, NEW HAVEN (USA).
 1307. BIBLIOTHÈQUE DE LA VANDERBILT UNIVERSITY, NASHVILLE (USA).
 1308. M. Jean MEYER, 92 Neuilly-sur-Seine.
 1309. BIBLIOTHÈQUE INTERUNIVERSITAIRE DE LILLE.
 1310. Mme Krishna RIBOUD, Paris.
 1311. M. André RÉMY, Bruxelles (Belgique).
 1312. BIBLIOTHÈQUE DU COLLÈGE GHISLIERI, PAVIE (Italie).
 1313. M. Marcel BILLOT, Paris.
 1314. M. Yvon LEBRAS, Provo (USA).
 1315. Mlle Martine PEYROCHE d'ARNAUD, 78 Triel-sur-Seine.
 1316. M. André DASPRE, 06 Nice.
 1317. M. Jean-Claude CACHIN, Paris.
 1318. BIBLIOTHÈQUE ROYALE, S'GRAVENHAGUE (Pays-Bas).

1319. M. Pascal DETHURENS, Paris.
1320. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE L'OREGON,
EUGENE (USA).
1321. M. Jean-François CLÉRIN, 78 Fontenay-le-Fleury.
1322. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE CALIFORNIE,
RIVERSIDE (USA).
1323. M. Fabrice SCHNEIDER, Paris.
1324. Mme Ingrid ROUGE, Paris.
1325. Mme Anne-Marie PONNELLE, 21 Souvigny-lès-Beaume.
1326. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 78 MANTES-LA-
JOLIE.
1327. DEUTSCHE VERLAG ANSTALT, Stuttgart (RFA).
1328. M. Guy DELON, Tanger (Maroc).
1329. Mme Marie BERTIN, Paris.
1330. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, 13 MARSEILLE.
1331. ASSOCIATION DES AMIS DE JACQUES RIVIÈRE &
D'ALAIN-FOURNIER, 78 Viroflay.
1332. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-X
NANTERRE.
1333. Mlle Nathalie RICHARD, 06 Nice.
1334. Mlle Mizuno ASAKA, 14 Caen.
1335. Mlle Yvette HODONOU, 92 Bagneux.
1336. Mlle Béatrice DELACOUR, 76 Rouen.
1337. M. Laurent DUVILLIER, Paris.
1338. M. Philippe LOISEL, 62 Boulogne-sur-Mer.
1339. M. Joachim SISTIG, Duisburg (RFA).
1340. M. Thomas BEDOISEAU, 92 Neuilly-sur-Seine.
1341. Mlle Christine STEMMERMANN, Francfort (RFA).
1342. M. Hye-Ryeon MIN, Paris.
1343. Mme Janet A. LUNGSTRUM, Charlottesville (USA).
1344. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE VÉRONE
(Italie).
1345. Mme Germaine GOETZINGER, Dahl (Luxembourg).
1346. M. Alan SHERIDAN, Londres (Grande-Bretagne).
1347. M. Bernard BOUTIGNY, Paris.
1348. Mlle Anne-Laure BENHARROSH, 95 Villiers-le-Bel.
1349. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE LANCASTER
(Grande-Bretagne).
1350. Mlle Erica FOULKES, Canterbury (Grande-Bretagne).
1351. M. Pierre ANDRÉ-MAY, Paris.
1352. BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ DE VIRGINIE
(USA).

**Catalogue
des publications de**

**l'Association des
Amis d'André Gide**

et du

**Centre d'Études Gidiennes
(Université Lumière-Lyon II)**

1990

**PUBLICATIONS DU
CENTRE D'ÉTUDES GIDIENNES**

BULLETIN DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

Revue trimestrielle, fondée en 1968, publiée avec le concours du Centre National des Lettres, paraissant en janvier, avril, juillet et octobre. Directeurs : Claude MARTIN (1968-1985), Daniel MOUTOTE (1985-1988), Daniel DURCSAY (1988-...). Fascicules 20,5 x 14,5 cm (27 x 21 cm pour le vol. I) de 150 à 200 pp., illustrés. Articles, textes inédits, bibliographies, documentation et informations ; numéros spéciaux. Tables et index périodiquement publiés (des vol. I à VIII dans le n° 48, des vol. IX et X dans le n° 56, des vol. XI et XII dans le n° 64, des vol. XIII et XIV dans le n° 74, des vol. XV et XVI dans le n° 85, etc.). Numéro spécimen et tarif d'abonnement sur demande.

Vol. I	N° 1—17	Années 1968—1972	360 pp.	Épuisé
Vol. II	N° 18—24	Années 1973—1974	464 pp.	Épuisé
Vol. III	N° 25—28	Année 1975	290 pp.	Épuisé
Vol. IV	N° 29—32	Année 1976	338 pp.	Épuisé
Vol. V	N° 33—36	Année 1977	400 pp.	55 F
Vol. VI	N° 37—40	Année 1978	474 pp.	60 F
Vol. VII	N° 41—44	Année 1979	504 pp.	65 F
Vol. VIII	N° 45—48	Année 1980	616 pp.	80 F
Vol. IX	N° 49—52	Année 1981	560 pp.	80 F
Vol. X	N° 53—56	Année 1982	572 pp.	80 F
Vol. XI	N° 57—60	Année 1983	596 pp.	80 F
Vol. XII	N° 61—64	Année 1984	694 pp.	90 F
Vol. XIII	N° 65—68	Année 1985	588 pp.	80 F
Vol. XIV	N° 69—72	Année 1986	428 pp.	60 F
Vol. XV	N° 73—76	Année 1987	332 pp.	60 F
Vol. XVI	N° 77—80	Année 1988	424 pp.	60 F
Vol. XVII	N° 81—84	Année 1989	530 pp.	75 F
Vol. XVIII	N° 85—88	Année 1990		A paraître

Collection des vol. disponibles V à XVII (1977-1989, 6718 pp.) 830 F
La réimpression des volumes épuisés est prévue.

COLLECTION « GIDE / TEXTES »

1. ANDRÉ GIDE, *PROSERPINE. PERSEPHONE. Édition critique établie et présentée par Patrick POLLARD*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 162 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1977. 45 F
2. ANDRÉ GIDE — JUSTIN O'BRIEN, *CORRESPONDANCE (1937-1951). Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline MOKTON*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 192 pp., tirage limité à 335 ex. numérotés, 1979. 50 F
3. ANDRÉ GIDE — JULES ROMAINS, *CORRESPONDANCE (SUPPLEMENT). Lettres inédites présentées et annotées par Claude MARTIN*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 56 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1979. Épuisé
4. *CORRESPONDANCE DE GABRIELLE VULLIEZ AVEC ANDRÉ GIDE ET PAUL CLAUDEL (1923-1931). Présentée par Wanda VULLIEZ*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 88 pp., tirage limité à 1030 ex. numérotés, 1981. 35 F
5. ANDRÉ GIDE — JEAN GIONO, *CORRESPONDANCE (1929-1940). Édition établie, présentée et annotée par Roland BOURNEUF et Jacques COTNAM*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 120 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1984. 55 F
6. ANDRÉ GIDE — THEA STERNHEIM, *CORRESPONDANCE (1927-1950). Édition établie, présentée et annotée par Claude FOUcart*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 192 pp., tirage limité à 250 ex., 1986. 60 F
7. ANDRÉ GIDE — ANNA DE NOAILLES, *CORRESPONDANCE (1902-1928). Édition établie, présentée et annotée par Claude MIGNOT-OGIASTRU*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 100 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1986. Épuisé
8. ANDRÉ GIDE, *UN FRAGMENT DES «FAUX-MONNAYEURS». Édition critique établie, présentée et annotée par N. David KEYPOUR*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 164 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1990. 60 F
9. ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC CHARLES-LOUIS PHILIPPE ET SA FAMILLE (1898-1936). Édition établie, présentée et annotée par Martine SAGAERT*. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, tirage limité à 250 ex. numérotés, 1990. A paraître

LA CORRESPONDANCE GÉNÉRALE D'ANDRÉ GIDE

Répertoire, préface, chronologie, index et notices

par CLAUDE MARTIN

avec le concours de l'Équipe du Green 130053 du CNRS :

FLORENCE CALLU, NICOLE PREVOT, JEAN CLAUDE, JACQUES COTNAM, PETER FAWCETT, CLAUDE FOUcart, ALAIN GOULET, PIERRE MASSON

Ouvrage en 6 fascicules, 29,5 x 20,5 cm, 442 pp., répertoriant et indexant plus de 18 000 lettres.

Épuisé

(Nouvelle édition révisée, refondue et considérablement augmentée,
en préparation)

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Histoire de la Revue, Documents rares ou inédits, Liste chronologique des sommaires, Index des auteurs et de leurs contributions, Index de la rubrique des Revues, par Claude MARTIN. Vol. br., 20,5 x 14,5 cm, tirage limité à 250 ou 350 ex. numérotés.

- | | |
|--|------------|
| 1. <i>La première NRF (1908-1914).</i> | A paraître |
| 2. <i>La NRF de Jacques Rivière (1919-1925).</i> 160 pp., 1975.
Rééd. 1983. | 45 F |
| 3. <i>La NRF de Gaston Gallimard (1925-1934).</i> 256 pp., 1976.
Rééd. 1983. | 60 F |
| 4. <i>La NRF de Jean Paulhan (1935-1940).</i> 172 pp., 1977.
Rééd. 1987. | 50 F |
| 5. <i>La NRF de Pierre Drieu La Rochelle (1940-1943).</i> 90 pp., 1975.
Rééd. 1983. | 35 F |
| 6. <i>La NRF de 1908 à 1943. Index des collaborateurs.</i> 156 pp., 1981. | 45 F |
| 7. <i>La NRF de Jean Paulhan et Marcel Arland. I (1951-1960). II. (1961-1969).</i> | A paraître |
| 8. <i>La NRF de Marcel Arland (1969-1977).</i> | A paraître |

HORS COLLECTIONS

JACQUES COTNAM, *ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES ECRITS D'ANDRÉ GIDE.* Un vol. br., 21 x 13,5 cm, 64 pp., tirage limité à 500 ex., 1971. Épuisé

SUSAN M. STOUT, *INDEX DE LA CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE — ROGER MARTIN DU GARD. Avant-propos de Claude MARTIN, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide.* Seconde édition. Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 64 pp., tirage limité à 100 ex. numérotés, 1979. 30 F

JACQUES RIVIERE — JEAN SCHLUMBERGER, *CORRESPONDANCE (1909-1925). Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre CAP.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 344 pp., tirage limité à 400 ex. numérotés, 1980. 65 F

ROBERT LEVESQUE, *LETTRÉ A GIDE & AUTRES ECRITS. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp., tirage limité à 1030 ex. numérotés, 1982. 45 F

ALAIN GOULET, *GIOVANNI PAPINI JUGE D'ANDRÉ GIDE. Avec de nombreux inédits d'André Gide, de Giovanni Papini et de plusieurs autres auteurs.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 128 pp., tirage limité à 500 ex. numérotés, 1982. 45 F

DANIEL MOUTOTE, *INDEX DES IDEES, IMAGES ET FORMULES DU JOURNAL D'ANDRÉ GIDE 1889-1939.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 80 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1985. 40 F

CLAUDE FOUcart, *D'UN MONDE A L'AUTRE. LA CORRESPONDANCE ANDRÉ GIDE — HARRY KESSLER (1903-1933).* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp., tirage limité à 250 ex. numérotés, 1985. 50 F

CLAUDE MARTIN, *BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES LIVRES CONSACRÉS A ANDRÉ GIDE (1918-1986).* Un vol. br., 29,5 x 20,5 cm, 64 pp., tirage limité à 150 ex. numérotés, 1987. Épuisé

ANDRÉ RUYTERS, *ŒUVRES COMPLÈTES. Édition définitive, établie et annotée par Victor MARTIN-SCHMETS.* Six vol. br., 20,5 x 14,5 cm, tirage limité à 250 ex. numérotés, 1987-90.

Tome I. *Douze petits Nocturnes, Les Oiseaux dans la cage, A eux deux, Les Mains gantées et les pieds nus, Les Jardins d'Armide.* 428 pp., 1987. 80 F

Tome II. *La Correspondance du Mauvais-Riche, Les Escaltes galantes, Paysages, Les Dames au jardin, Le Tentateur.* 400 pp., 1987. 80 F

Tome III. *Le Mauvais-Riche, Poèmes, Poèmes en prose, Proses diverses. — La Gouvernante de Parme, La Ténébreuse, Histoire de Délie et du comte Manchot, La Captive des Borromées, L'Ombrageuse.* Deux vol., 328 et 220 pp., 1988. 90 F

Tome IV. *Essais et critiques, Récits de voyages, Traductions.* 412 pp., 1988. 85 F

Tome V. *Correspondances.* 1990. A paraître

HENRI GHEON — JACQUES RIVIERE, *CORRESPONDANCE (1910-1925). Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre CAP.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 280 pp., tirage limité à 300 ex. numérotés, 1988. 66 F

CHARLES DU BOS — JACQUES ET ISABELLE RIVIERE, *CORRESPONDANCE (1913-1935). Édition établie, présentée et annotée par Biruta et Jean-Pierre CAP.* Un vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 336 pp., tirage limité à 200 ex. numérotés, 1990. 85 F

LES «CAHIERS» ANNUELS DE L'AAAG

Outre le BAAG trimestriel, l'Association des Amis d'André Gide sert à tous ses membres un "cahier" annuel, qui est soit un volume des *Cahiers André Gide* publiés depuis 1969 aux Éditions Gallimard (vol. br., 20,5 x 14 cm, tirage spécial de 500 à 900 ex. numérotés pour l'AAAG), soit des volumes extérieurs à la série. Les *Cahiers André Gide* et les cinq ouvrages parus aux Éditions Klincksieck, aux Lettres Modernes ou aux Presses Universitaires de Lyon sont ensuite diffusés par l'AAAG à un prix inférieur d'environ 20 % à celui des exemplaires vendus en librairie.

1969. *Cahiers André Gide 1. Les Débuts littéraires, d'André Walter à l'Immoraliste. Textes réunis et présentés par Claude MARTIN.* 1969, 412 pp.

En réimpression

1970. *Cahiers André Gide 2. Correspondance André Gide — François Mauriac (1912-1951). Édition établie, présentée et annotée par Jacqueline MORTON.* 1971, 280 pp. 54 F

Susan M. STOUT, Index de la Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard. Avant-propos de Claude MARTIN, avec deux lettres inédites de Roger Martin du Gard à André Gide. [Gallimard, 1971, 64 pp.] Réimpr. Centre d'Études Gidiennes, 1979, 64 pp. 30 F

1971. *Cahiers André Gide 3. Le Centenaire. Actes des "Rencontres André Gide" du Collège de France. Avant-propos de Claude MARTIN.* 1972, 364 pp. 49 F

Jacques COTNAM, Essai de Bibliographie chronologique des Écrits d'André Gide. Bulletin du Bibliophile, 1971, 64 pp. Épuisé

1972. *Cahiers André Gide 4. Les Cahiers de la Petite Dame. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Préface d'André MALRAUX. Index général établi par Dale F. G. MCINTYRE. I (1918-1929).* 1973, 496 pp. 65 F

1973. *Cahiers André Gide 5. Les Cahiers de la Petite Dame. II (1929-1937).* 1974, 672 pp. 98 F

1974. *Cahiers André Gide 6. Les Cahiers de la Petite Dame. III (1937-1945).* 1975, 416 pp. 65 F

1975. *Cahiers André Gide 7. Les Cahiers de la Petite Dame. IV (1945-1951).* 1977, 328 pp. 57 F

1976-1977 [cahier double]. *Claude MARTIN, La Maturité d'André Gide. De "Paludes" à "L'Immoraliste" (1895-1902).* Klincksieck, 1977, vol. br., 24 x 16 cm, 688 pp. 192 F

1978. *Cahiers André Gide 8. Correspondance André Gide — Jacques-Émile Blanche (1892-1939). Édition établie, présentée et annotée par Georges-Paul COLLET.* 1979, 392 pp. 103 F

1979. *Cahiers André Gide 9. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. Édition établie et présentée par Jean LAMBERT et annotée par Richard TEDESCHI. I (1918-1924).* 1979, 536 pp. 98 F

1980. *Cahiers André Gide 10. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. II (1925-1936).* 1981, 653 pp. 114 F

1981. *Correspondance de Gabrielle Vulliez avec André Gide et Paul Claudel (1923-1931); présentée par Wanda VULLIEZ.* Centre d'Études Gidiennes, 1981, vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 88 pp. 35 F

Robert LEVESQUE, Lettre à Gide & autres écrits. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Centre d'Études Gidiennes, 1982, vol. br., 20,5 x 14,5 cm, 160 pp. 45 F

1982. *Cahiers André Gide 11. Correspondance André Gide — Dorothy Bussy. III (1936-1951).* 1982, 684 pp. 135 F

1983. *Ramon FERNANDEZ, Gide ou le courage de s'engager. Édition augmentée de textes inédits, établie par Claude MARTIN. Préface de Pierre MASSON.* Klincksieck, 1985, vol. br., 24 x 16 cm, 172 pp. 105 F

1984-1985 [cahier double]. *Alain GOULET, Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide.* Lettres Modernes, 1986, vol. br., 21,5 x 13,5 cm, 686 pp. 192 F

1986-1987 [cahier double]. *Cahiers André Gide 12. Correspondance André Gide — Jacques Copeau. Édition établie et annotée par Jean CLAUDE. Préface de Claude SICARD. I (1902-1913).* 1987, 719 pp. 200 F

1988-1989 [cahier double]. *Cahiers André Gide 13. Correspondance André Gide — Jacques Copeau. II (1913-1949)*. 1988, 651 pp. 224 F

1990. *André GIDE — André RUYTERS, Correspondance. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN et Victor MARTIN-SCHMETS, avec la collaboration de Pierre MASSON pour l'introduction. I (1895-1905)*. Presses Universitaires de Lyon, 1990, vol. br., 20,5 x 14 cm, 456 pp.

132 F

1991. *André GIDE — André RUYTERS, Correspondance. II (1906-1950)*. 1990, 424 pp. 132 F

Prix spéciaux par séries :

<i>Les Cahiers de la Petite Dame</i> , 4 vol.	270 F
<i>Correspondance André Gide—Dorothy Bussy</i> , 3 vol.	335 F
<i>Correspondance André Gide—Jacques Copeau</i> , 2 vol.	415 F
<i>Correspondance André Gide—André Ruyters</i> , 2 vol.	260 F

**OUVRAGES PUBLIÉS AUX
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON**

ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC FRANÇOIS-PAUL ALIBERT (1907-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 576 pp., ill., 1982. 98 F

FRANÇOIS-PAUL ALIBERT, *EN ITALIE AVEC ANDRÉ GIDE. VOYAGE AVEC GIDE, GHEON ET ROUART (1913)*. Texte inédit présenté et annoté par Daniel MOUTOTE. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 132 pp., ill., 1983. 40 F

PIERRE MASSON, *ANDRÉ GIDE. VOYAGE ET ECRITURE*. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 434 pp., 1983. Épuisé

ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC JEF LAST (1934-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par C. J. GRESHOFF. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 200 pp., 1985. 98 F

ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC FRANCIS VIELE-GRIFFIN (1891-1931)*. Édition établie, présentée et annotée par Henry de PAYSAC. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 168 pp., 1986. 98 F

ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC ANDRÉ RUYTERS (1895-1950)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN et Victor MARTIN-SCHMETS, avec la collaboration de Pierre MASSON pour l'introduction. 2 vol. br., 20,5 x 14 cm, 456 et 424 pp., ill., 1990. 260 F

AUTRES OUVRAGES EN DIFFUSION

JEANNE DE BEAUFORT, *QUELQUES NUITS, QUELQUES AUBES (1916-1941)*. Avec des lettres inédites d'André Gide. Madrid, édition privée, 1973. Vol. br., 17,5 x 15 cm, 79 pp. 30 F

GEORGES SIMENON — ANDRÉ GIDE, *BRIEFWECHSEL. Aus dem Französischen von Stefanie WEISS*. Zürich : Diogenes Verlag, 1977. Vol. rel. toile sous jaquette, 19 x 12 cm, 188 pp. 30 F

CLAUDE MARTIN, *GIDE. Neuvième édition*. Paris : Éd. du Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1986. Vol. br., 18 x 12 cm, 192 pp., ill. 30 F

ANDRÉ GIDE, *LES CAHIERS ET LES POESIES D'ANDRÉ WALTER. Suivis du JOURNAL INEDIT. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN*. Paris : Gallimard, coll. "Poésie", 1986. Vol. br., 18 x 11 cm, 317 pp. 33 F

ANDRÉ GIDE, *CORRESPONDANCE AVEC SA MÈRE (1880-1895)*. Édition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Préface d'Henri THOMAS. Paris : Gallimard, 1988. Vol. br., 22,5 x 14 cm, 784 pp. 200 F

ANDRÉ GIDE — VALÉRY LARBAUD, *CORRESPONDANCE (1905-1938)*. Édition établie, présentée et annotée par Françoise LIOURE. Paris : Gallimard, coll. "Cahiers André Gide" n° 14, 1989. Vol. br., 20,5 x 14 cm, 345 pp. 120 F

Les commandes sont à adresser,
accompagnées de leur règlement
ou d'une demande de facture en N exemplaires,
au SERVICE PUBLICATIONS de
L'ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE
3, rue Alexis-Carrel
F 69110 Sainte-Foy-lès-Lyon
(Tél. 78.59.16.05)

Les prix indiqués dans ce catalogue
s'entendent franco d'emballage et de port
pour un montant de 50 FF minimum,
port facturé en sus pour un montant inférieur.
Pour les envois expressément demandés en *recommandé* ou *par avion*,
supplément de frais de port facturé en sus.
Remise d'usage à MM. les Libraires.

Tous règlements en francs français.
à l'ordre de l'Association des Amis d'André Gide, Paris.

CCP Paris 25.172.76 A
(30041.00001.2517276A020.81)

ou

Compte 00783.02481663.01, Banque Nationale de Paris,
F 75008 Paris (St-Philippe-du-Roule)

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COTISATIONS ET ABONNEMENTS 1990

Membre fondateur : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel numéroté	250 F.
Titulaire : <i>Bulletin</i> + Cahier annuel	200 F.
Étudiant : <i>Bulletin</i>	120 F.

Les cotisations donnent droit au service du *Bulletin* et du *Cahier annuel* en exemplaire numéroté (exemplaire de tête nominatif pour les Membres fondateurs). Pour l'envoi *par avion*, ajouter 100 F. à la somme ci-dessus.

Règlements : par virement ou versement postal au

CCP PARIS 25.172.76 A

ou par chèque bancaire à l'ordre de :

Association des Amis d'André Gide
c/o Mme Abelès
1, rue de Courcelles
F. 75008 PARIS

Tous paiements en francs français et stipulés "sans frais".



BULLETIN D'ADHÉSION

À adresser, avec le titre de paiement, au Secrétaire Général de l'Association : M. Henri HEINEMANN, 59, avenue Carnot, F.80410 Cayeux-sur-mer

NOM : Prénom :
Profession :
ADRESSE :

Membre : FONDATEUR, TITULAIRE, ÉTUDIANT (Rayer les mentions inutiles)

ASSOCIATION DES AMIS D'ANDRÉ GIDE

COMITÉ D'HONNEUR

Robert ANDRÉ, Jacques BRENNER, Michel BUTOR, Jacques DROUIN,
Dominique FERNANDEZ, Pierre KLOSSOWSKI, Robert MALLET, Jean MEYER,
Maurice RHEIMS de l'Académie française, Robert RICATTE, Roger VRIGNY.

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ASSOCIATION

Président d'honneur : ÉTIEMBLE
Président : Claude MARTIN
Vice-Président : Daniel MOUTOTE
Secrétaire Général : Henri HEINEMANN
Trésorière : Claude ABELÈS
Antenne parisienne : Irène de BONSTETTEN

Membres : Jean CLAUDE, Daniel DUROSAY, Alain GOULET, Robert MALLET,
Pierre MASSON, Bernard MÉTAYER, Claude MOUZET, Roger STÉPHANE,
Marie-Françoise VAUQUELIN-KLINCKSIECK.

COMITÉ AMÉRICAIN DE L'AAAG

Elaine D. CANCELON, Catharine Savage BROSMAN, David KEYPOUR, Walter
PUTNAM.

RUBRIQUES DU BAAG

Alain GOULET : Rubrique "Entre nous..."
158, rue de la Délivrande, 14000 CAEN. Tél. : 31.94.58.78.
Pierre MASSON : Rubrique "Lectures gidiennes"
92, Rue du Grand Douzillé, 49000 ANGERS. Tél. : 41.66.72.51.
Claude MARTIN : Chronique bibliographique
3, rue Alexis-Carrel, 69110 SAINTE-FOY-LES-LYON. Tél. : 78.59.16.05.
Irène de BONSTETTEN, Antenne parisienne
14, rue de la Cure, 75016 PARIS. Tél. : (1) 45.27.33.79.

Publication trimestrielle
Com. paritaire 52103

Directeur responsable :
ISSN : 0044-8133

Daniel DUROSAY
Dépôt légal : octobre 1990

Saisi et composé
sur ordinateur Apple Macintosh,
à l'aide de Microsoft *Word*,
achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Bené
12c rue Pradier, 30000 Nîmes

CENTRE DES SCIENCES
DU LIVRE & DE LA LITTÉRATURE
UNIVERSITÉ DE PARIS-X NANTERRE

Prix du numéro : 75 F

ISSN 0044-8133 — Comm. parit. 52103