

André Gide,

*Les Faux-Monnayeurs*

Relectures

En co-édition avec

université  
**PARIS**  
**•**  
**DIDEROT**  
PARIS 7

© public. net & Hélène Baty-Delalande 2013  
Crédits couverture epub & print © universal photo/sipa  
Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2013  
ISBN 978-2-8145-9710-5  
® *papier+epub*, marque déposée public.net

André Gide,  
*Les Faux-Monnayeurs*  
Relectures

Textes réunis et présentés par Hélène Baty-Delalande  
Ouvrage publié avec le soutien du CERILAC

**PUBLIE PAPIER**



# Références et abréviations

Dans l'ensemble des textes qui suivent, les citations des *Faux-Monnayeurs* sont directement suivies, entre parenthèses, d'une référence à l'édition Folio (Gallimard, 1996 et postérieure). Dans les notes de bas de page, seront utilisées systématiquement les abréviations suivantes :

*RR 1* : *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1, éd. publiée sous la direction de Pierre MASSON, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2009.

*RR 2* : *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 2, éd. publiée sous la direction de Pierre MASSON, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2009.

*EC* : *Essais critiques*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre MASSON, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1999.

*J 1* : *Journal*, vol. 1, éd. établie, présentée et annotée par Éric MARTY, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996.

*J 2* : *Journal*, vol. 2, éd. établie, présentée et annotée par Martine SAGAERT, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997.

*sv* : *Souvenirs et voyages*, éd. publiée sous la direction de Pierre MASSON, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2001.

*AG-RMG I* : *André Gide-Roger Martin du Gard, Correspondance*, vol. 1, 1913-1934, introduction par Jean DELAY, Gallimard, 1968.

Sauf mention contraire, le lieu d'édition des ouvrages cités est Paris.

# Présentation

Hélène Baty-Delalande

« *Ce roman est, d'un bout à l'autre, comme un tourbillon, une tornade, un de ces coups de vent en spirale qui semblent brusquement creuser un entonnoir, s'y engouffrer en tournoyant, et disparaître, s'évanouir dans l'espace.* »

(LETTRE DE ROGER MARTIN DU GARD  
À ANDRÉ GIDE DU 10 OCTOBRE 1925, *AG-RMG I*, p. 274)

Cet ouvrage rassemble huit contributions issues d'une journée d'études consacrée aux *Faux-Monnayeurs*, qui s'est tenue le 8 décembre 2012, à l'Université Paris-Diderot, à l'occasion de l'inscription du roman au programme de l'agrégation. « Roman indémodable » désormais classique<sup>1</sup>, « roman-somme » qui invente de faire un roman sur un roman<sup>2</sup>, « premier roman moderne » plutôt que dernier roman symboliste<sup>3</sup>, roman

---

1 Voir Pierre Masson, « Avant-propos » à la nouvelle édition de *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Presses universitaires de Lyon, 2012.

2 Voir Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, *Le Roman somme d'André Gide. Les Faux-Monnayeurs*, PUF, 2012.

3 Voir Frank Lestringant, « Présentation », *Lectures des Faux-Monnayeurs*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

« politique<sup>4</sup> » : l'actualité des *Faux-Monnayeurs* est aujourd'hui encore éclatante. Elle tient à une certaine qualité du récit gidien, saturé de vie vécue, certes, mais surtout tendu vers tous les possibles, tissé de désirs et de silences, fait de surgissements perpétuels et d'amorces inépuisées. Roman « carrefour » (J I, p. 1218), à l'évidence, couronnement curieusement anticipé, décentré, de la fiction gidienne, expérimentation essentielle dans l'histoire du roman français au xx<sup>e</sup> siècle, l'œuvre se donne à lire comme un élan sans cesse interrompu – d'où son aspect parfois si frustrant, délibérément déceptif, qui ne suscite la jubilation qu'à condition qu'elle soit inquiète. Elle appelle ainsi des relectures, plutôt que des lectures, et ce n'est pas seulement du fait de l'imposante bibliographie critique désormais disponible ; *Les Faux-Monnayeurs* semblent en effet programmer un mode de lecture récuratif.

Ironie, silence, brisure, éparpillement : la qualité singulière de ce roman tient à des choix formels contradictoires. La circulation de motifs anciens, la transposition de détails intimes, l'impossible recouvrement entre les fictions premières, les épures narratives et ludiques, et l'ambition du roman « touffe » se mêlent dans un récit moins panoramique que mécanique – à condition de penser la mécanique dans ses heurts, ses cahots, ses grincements, ses pannes. L'ami Martin du Gard, grand romancier-architecte, hanté par l'exigence tolstoïenne de faire vivre les personnages, est effaré devant la prolifération du récit, la greffe de personnages, d'épisodes, la perversion de l'ambition du roman objectif par la mise en abyme incarnée par la figure d'Édouard... Mais loin d'esquiver

---

4 Voir Jean-Michel Wittmann, *Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Classiques Garnier, 2011.

le défi du romanesque, en juxtaposant des récits unilatéraux et en s'immiscant partout dans son œuvre, Gide le réinvente, non plus dans le déploiement d'une intrigue ambitieuse, mais dans la respiration entre chaque chapitre, qui suggère l'élan au moment même où il se brise.

Premier et dernier roman, à la fois vaste et expéditif, donc, cette fiction élargit infiniment l'intime en faisant se croiser, plutôt que se nouer, des itinéraires elliptiques autour de ce point fixe qu'est la figure d'Édouard. Dramas dérobés, scènes infiniment suggestives, éparpillement des signes, diversité des figures : le roman se joue ici du roman, à foison, dans le reflet des signes et des faux-semblants, à l'échelle d'une scène vue, d'un dialogue saisi par bribes, de notations arrachées à un journal, d'émotions authentiquement retranscrites. C'est cette actualité proprement romanesque que les huit textes ici rassemblés tentent de cerner ; ce que la forme, contradictoire et tendue, des *Faux-Monnayeurs* fait au roman, dit du roman, au-delà des variations expérimentales et du foisonnement ironique.

La première partie, « Questions de poétique : vrais comptes et faux-semblants », regroupe trois contributions articulant des réflexions structurales et formelles à des interrogations sur les valeurs romanesques. Alain Schaffner s'attache aux formes du romanesque : des évocations, des signes, des affects, la circulation des désirs... il y a quelque chose de l'ordre d'un romanesque en éclats dans *Les Faux-Monnayeurs*, mais distancié, rétréci, ironisé parfois. L'aventure et la rêverie naissent plutôt de la création même, de la quête de l'écriture ; le romanesque est une modalité ou un brouillage du roman, et non pas son moteur. Jean-Michel Wittmann étudie les ambivalences du traitement accordé aux

personnages secondaires dans leur aspect à la fois éthique et esthétique. La place accordée au personnage ne recouvre pas seulement une question de poétique narrative (expansion de la fiction, développement de ses potentialités, croissance ou élagage de la touffe romanesque, donc), mais également des enjeux proprement idéologiques. L'organisation hiérarchisée du personnel romanesque éclaire des tensions essentielles entre affirmation de la singularité et revendication des marges, intégration narrative et autonomie bien comprise. Les figures de Lilian, de Bernard et d'Édouard permettent ainsi de penser la vision proprement romanesque de l'individualisme dans *Les Faux-Monnayeurs*. Pierre Masson repère une configuration narrative spécifique, qui semble contester, de l'intérieur, la structure profondément déceptive d'un roman irréductible à toute thèse, à tout réquisitoire : celle de la parabole. Lady Griffith, Vincent Molinier, Armand Vedel et Strouvillou font l'apologie cynique d'une lutte pour la vie condamnant sans retour les faibles et les inadaptés ; le verrouillage rhétorique apparaît ainsi, chez Gide, comme la marque ultime d'une imposture éthique.

Les articles de la deuxième partie, « Motifs et valeurs : la circulation des signes », s'attachent aux trois figures essentielles du roman : le livre, la fausse monnaie, la fugue. Frédérique Toudoire-Surlapierre suit le fil d'une métaphore déterminante, celle de la fausse monnaie, qui prend tout son sens quand on éprouve ses résonances dans le système subtil des personnages. La question de la dette et de la sincérité, de la mystification des amitiés, des gages trompeurs est en effet au cœur de l'intrigue. Enjeu proprement narratif, grâce aux péripéties qu'elle nourrit, la fausse monnaie figure finalement un large

éventail de possibles éthiques et romanesques, comme une invitation ludique à un lecteur mi-dupe, mi-désabusé. Éric Marty propose une lecture serrée d'une scène essentielle à l'échelle du roman, qui fonctionne comme un véritable nœud allégorique et symbolique : le vol d'un livre par Georges, qu'Édouard rapporte dans son journal. Se superposent ici l'ombre des livres anciens, d'un symbolisme périmé, désigné comme factice, la suggestion d'un désir obscur, et les prémisses d'un livre à venir, qui renverse la perversité pour mieux affirmer le sublime, dans le non-dit, hors de toute idéalisation suspecte. Claude Coste revient sur la question du roman « fugué », pour montrer que l'enjeu, pour Gide, n'est pas de chercher une transposition formelle d'un modèle musical, mais plutôt de tirer ironiquement parti des ressources imaginaires de cette référence. Si contrepoint il y a, ce n'est pas dans le tressage mécanique de motifs et de thèmes, mais dans l'ouverture systématique de tous les intrigues structurantes, dans une allure presque improvisée du récit, et dans l'attention portée au concret, au spectacle, aux mots de l'échange.

La dernière partie, « À compte d'auteur ? », comprend deux analyses remettant en perspective le projet d'écriture des *Faux-Monnayeurs*, dans la définition complexe du personnage d'Édouard et dans la difficile confrontation avec Proust. Anne-Sophie Angelo montre que le personnage d'Édouard est l'incarnation vive d'une réflexion sur le roman, une cristallisation ultime et risquée de ses propres interrogations. Synthèse et point d'aboutissement du parcours de Gide lui-même, il n'est cependant pas une figure mimétique, ni une projection de Gide romancier ; il est surtout le lieu aporétique où se donnent à lire un échec (celui du romancier), et la hantise d'un

échec (celui du roman même), irréductible à son seul statut de personnage romanesque. Peter Schnyder enfin met en perspective le projet de Gide en revoyant ses positions critiques à l'égard de Proust. Gide se défait lentement d'un idéal classique du roman, linéaire, unitaire, homogène, à tel point qu'il ne peut comprendre les enjeux de *La Recherche*, en 1912, et l'exigence d'une parole éthique, à la première personne, l'écarte des transpositions proustiennes.

Hélène BATY-DELALANDE

# Questions de poétique : vrais comptes et faux-semblants

---

## Le romanesque *Alain Schaffner*

Il peut sembler paradoxal d'évoquer la question du romanesque à propos des *Faux-Monnayeurs*, roman qui a été longtemps associé par la critique à la mise en abyme, aux jeux spéculaires et qui paraît, dans son architecture savante, bien éloigné des enchantements naïfs de la fiction auxquels s'associe aujourd'hui encore la notion de romanesque. Le mot « romanesque » ne figure d'ailleurs pas dans le texte, alors que le mot « roman » s'y trouve à de très nombreuses reprises.

Alain Goulet écrit pourtant, à propos de la genèse des *Caves du Vatican*, il est vrai, que Gide a décidé « d'élaborer un nouveau type de roman, qui se focalise sur la notion de “roman d'aventure” lancée par Marcel Schwob sur les traces de Stevenson dans les années 1890, et par Camille Mauclair dans son article sur “Le Roman de demain” en 1898 ». Il s'agit, déclare-t-il, de « régénérer un genre usé en élaborant un livre d'action et d'intrigue [...], quelque chose d'analogue à ce qu'aurait pu produire la collaboration de Meredith et de

l'auteur des *Frères Karamazov* » (RR 1, p. 1465. Propos rapporté en 1902 par Francis de Miomandre).

En 1911, toujours selon Alain Goulet, « pour se plonger dans le bain du roman d'aventure qu'il envisage, il lit des romanciers, anglais principalement, censés l'ouvrir à même la vie : Defoe (*Robinson*, un des deux livres auxquels Lafcadio a pris plaisir, et *Moll Flanders*, un des deux ouvrages de sa chambre), Fielding et son *Tom Jones* (dont l'influence sur le ton et la manière du narrateur des *Caves* est évidente), Stevenson, Swift, Sterne et Conrad – mais aussi ceux de Dostoïevski dont la vision des abîmes intérieurs de l'homme et de ses inconséquences le fascine » (RR 1, p. 1472) et il ajoute que « l'œuvre marque aussi un tournant esthétique, puisque *Les Caves du Vatican* sont [...] le premier aboutissement du roman d'aventure dont rêve Gide – nourri du roman anglais et de ceux de Dostoïevski. » (RR 1, p. 1482).

Dans la notice des *Faux-Monnayeurs* cette fois, Alain Goulet déclare : « constatant que *Les Caves du Vatican* ne constituaient pas le roman d'aventures attendu, il reporte son ambition sur *Les Faux-Monnayeurs* dont il fera une somme, un concentré de ses réflexions et talents de romancier. » (RR 2, p. 1202) Le critique présente donc le roman à la fois comme « un roman d'aventures qui se déroule autour du roman d'apprentissage de Bernard Profitendieu » et comme « le roman du roman, ou plutôt le roman du romancier méditant sur son roman » (RR 2, p. 1201).

On sait que la réflexion sur le roman d'aventure entamée comme on l'a vu par Schwob et Mauclair se poursuit dans trois articles publiés par Jacques Rivière dans la *NRF* entre mai et juillet 1913. Le critique y déclare notamment que

« L'aventure c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer. Un roman d'aventures, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. [...] Chaque chapitre s'ouvre en excès sur le précédent [...] »<sup>5</sup>. Et il ajoute, que le livre doit contenir « tout un peuple de personnages<sup>6</sup> » et qu'« il faut s'y résigner : le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français<sup>7</sup> ». « Qu'il soit le récit d'infortunes, d'exploits, de périls matériels ou au contraire de pensées, de sentiments, de désir, le roman nouveau sera donc un roman d'aventure<sup>8</sup>. »

Dans un article de 1919, intitulé « Le roman de l'aventure », Albert Thibaudet oppose le roman d'aventures à l'anglaise au « roman romanesque » à la française dont il s'efforce de dégager les principaux traits :

Le roman romanesque n'est d'ailleurs pas très facile à définir. Pratiquement, c'est le roman qui satisfait l'esprit romanesque, c'est à dire imagine et fait imaginer l'amour non comme venu d'un intérieur et mêlé à la trame ordinaire de la vie, mais descendu par un vol inattendu de la destinée, et prenant une figure extraordinaire et lyrique. [...] Don

---

5 Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure* (1913), éditions des Syrtes, 2000, p. 66.

6 *Ibid.*, p. 65.

7 *Ibid.*, p. 59.

8 *Ibid.*, p. 72.

Quichotte parodie le roman romanesque et Madame Bovary de même.

Si le roman d'aventures anglais nous paraît appartenir à une nature vraiment différente du romanesque, c'est que, mis en présence des circonstances les plus extraordinaires, ses héros demeurent tendus uniquement vers l'action ; leur représentation est, pour varier une expression bergsonienne, superposable à l'action. Or, le romanesque prend sa source dans un exercice de l'imagination, un débordement de la représentation, un reflux ou une écume de l'action impossible ou empêchée<sup>9</sup>.

Le « roman romanesque » pour Thibaudet, ne peut donc se limiter à une série d'événements, si étonnants qu'ils soient. Si le roman se confond avec le déroulement de ses péripéties, on change de catégorie et l'on entre dans le roman d'aventures (anglais). Au contraire, le roman romanesque (français) est résolument situé par la critique du côté de l'imagination exaltée ou de la chimère, ce qui le conduit à rejoindre l'acception péjorative du terme, confondant le public et les ouvrages dans une même réprobation :

Le roman romanesque a pour clientèle des femmes à l'imagination faible et à la vie froissée, des Emma Bovary. Il a pu rencontrer, avec les *Amadis*, avec Madeleine de Scudéry, avec nos auteurs de roman-feuilleton, d'immenses succès de lecture, il est toujours demeuré en dehors de l'art<sup>10</sup>.

---

9 Albert Thibaudet, « Le roman de l'aventure », *NRF*, sept. 1919, p. 605.

10 *Ibid.*, p. 605.

La question du romanesque a fait l'objet d'un intérêt renouvelé de la part de la critique récente, en particulier dans le cadre du volume consacré à cette question et publié en 2004 aux PSN sous le titre *Le Romanesque*. Dans un article intitulé « La catégorie du romanesque », Jean-Marie Schaeffer y mentionne quatre traits définitoires du romanesque que nous pouvons résumer ainsi : « importance accordée [...] au domaine des affects [...] à leurs modes de manifestation les plus extrêmes » ; « représentation des typologies actancielles [...] par leurs extrêmes » ; « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » ; enfin mise en place d'un « contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur<sup>11</sup> ».

Je vais d'abord me pencher sur les traits romanesques empruntés à la tradition qui figurent dans *Les Faux-Monnayeurs*, avant d'en venir dans un deuxième temps à la manière dont le roman ne cesse de prendre ses distances par rapport au romanesque pour se constituer en roman du romanesque<sup>12</sup>. On verra dans un dernier temps que la question du romanesque est problématisée dans le roman dans le cadre d'une trilogie : rêverie, lecture, écriture.

---

11 « La catégorie du romanesque », Gilles Declercq et Michel Murat (éd.), *Le Romanesque*, PSN, 2004, p. 296-300 pour les citations.

12 « Il faut donc distinguer entre représentation romanesque et représentation du romanesque. » (Jean-Marie Schaeffer, *art. cit.*, p. 297.)

## *Les Faux-Monnayeurs*, roman romanesque ?

### *Des ressorts romanesques*

Dans ce qu'il considère comme étant son premier roman, Gide tempère son côté dostoïevskien par la lecture de *Guerre et Paix* et, sous l'influence du dialogue avec Martin du Gard, il ouvre son intrigue à des personnages nombreux (une quarantaine) dont les interactions constituent une microsociété insérée dans la vie sociale, comme l'ont bien montré les travaux d'Alain Goulet, et plus récemment de Jean-Michel Wittmann. « [Gide] souhaite, lui aussi, écrire un long roman touffu, chargé d'épisodes. Il m'en dit le sujet : un groupe d'enfants dévoyés, qu'un hasard mettra en relation avec une bande de Faux-Monnayeurs et qui, pour pouvoir faire partie de la bande, se trouveront amenés à donner un gage, à perpétrer un acte criminel qui les compromettra sans recours<sup>13</sup>. » Martin du Gard écrit à Gide en 1920 : « Le jour où vous écrirez l'œuvre large et *panoramique* que j'attends de vous (que vous m'avez parfois semblé attendre vous-même), tout ce que vous avez écrit jusque là paraîtra une série d'études préparatoires. » (*AG-RMG I*, p. 153.)

L'importance accordée aux affects n'est tout de même pas négligeable dans le roman, avec la manifestation de l'émotion des adolescents (Olivier en particulier), d'Édouard, de Laura

---

13 Roger Martin du Gard, « Notes sur André Gide » de décembre 1920.

ou de Sarah. Cela dément un peu la lecture de Gracq qui tend à faire du roman une pure machine intellectuelle. Le milieu mondain dans lequel il se déroule en partie est le lieu par excellence des romans romanesques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (ceux de Marcel Prévost par exemple, voir les travaux de Jean-Marie Seillan sur le roman idéaliste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>).

Les polarités axiologiques quant à elles sont loin d'être absentes du roman (Passavant et Édouard, le mauvais et le bon écrivain ; Laura et Sarah ; Vincent et Olivier, etc.), et même une ligne axiologique qui développe une thèse soulignée : celle de la relation pédérastique enrichissante (Édouard-Olivier) contre la relation nuisible (Passavant-Olivier). D'une certaine façon les nombreuses mentions du démon – et de manière antithétique de l'ange à la fin du roman – sont la manifestation la plus évidente de la polarisation du roman, qui ne signifie pas, loin de là, qu'on puisse l'assimiler purement et simplement à un roman à thèse<sup>15</sup>.

Il serait sans doute excessif, à propos des *Faux-Monnayeurs*, de parler de « saturation événementielle de la diégèse » mais l'action est sans doute plus touffue et plus riche en rebondissements que les récits de la période précédente. Le roman est gouverné par le secret, représenté dans la fiction par le meuble à secret ouvert par Bernard (14) dans lequel celui-ci découvre le secret de sa naissance. Il s'agit là d'une scène particulièrement romanesque qui ouvre l'intrigue et provoque sa fugue. Deuxième

---

14 Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second vingtième siècle. Littérature ou « bouillon de veau »*, Classiques Garnier, Études romantiques et dix-neuviémistes, 2011.

15 Même si, comme on vient de le dire, la thèse de la pédérastie formatrice y est clairement assumée, dans la lignée de *Corydon*.

épisode du même ordre, celui du billet de consigne ramassé par terre, qui permet à Bernard d'avoir accès au contenu de la valise d'Édouard, et donc à son journal grâce auquel il va retrouver Laura, et ainsi de suite. Enfin l'intrigue des *Faux-Monnayeurs* (« le cas qui vous occupe aujourd'hui est particulièrement délicat », 20) associe une assez improbable bande de faux-monnayeurs avec des enfants dévoyés dans un réseau de prostitution. Le titre du roman, plutôt déceptif, laissait attendre une intrigue de roman judiciaire. On sait que Gide a publié en 1914 ses *Souvenirs de la cour d'assises*, attiré qu'il était vers les tribunaux par une « fascination irrésistible ». Sans chercher systématiquement le sensationnel, le roman est tout de même construit à partir de deux faits divers de 1906 et 1909 : l'affaire des Faux-Monnayeurs du Luxembourg et le suicide du jeune Nény, faits-divers qui nourrissaient à l'époque les textes emphatiques des journaux, eux-mêmes aliments des romanciers<sup>16</sup>. Il y a tout de même deux suicides dans le roman : le suicide manqué d'Olivier et le suicide réussi de Boris qui clôt pratiquement le livre. Si la fiction se nourrit du réel en l'occurrence, c'est pour créer des clairs-obscur à la manière de Rembrandt ou de Dostoïevski. Les fausses pièces de monnaie et leur trajet qui font des apparitions à éclipse dans le roman – jusqu'à Saas-Fée –, et en particulier celle que donne Bernard à Laura (200), représentent bien le romanesque. Sous leur dorure trompeuse, la pureté originelle de l'enfance et de la sincérité ne demande qu'à réapparaître.

---

16 On sait que Gide collectionnait les coupures de presse à ce propos. Voir à ce sujet Frank Lestringant, « Le fait-divers dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Frank Lestringant, PUR, Didact français, 2012, p. 59-70.