

## L'intention artistique et sa réalisation dans «Les faux-monnayeurs» d'André Gide

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

1. Ce n'est pas l'effet du hasard si l'étude de la littérature se tourne vers les problèmes méthodologiques de l'analyse du texte. Derrière ces problèmes, nous trouvons des conceptions différentes de la fonction de la littérature. On sait que la «nouvelle critique» veut être ou bien l'interprétation d'un système de signes linguistiques et poétiques, ou bien une analyse psychologique ou sociologique du fait littéraire. Les uns cherchent la littérarité du texte, les autres l'expression du subconscient, d'autres encore la manifestation du social dans la littérature. Le plus souvent cette recherche se désintéresse du sens global de l'œuvre littéraire et rejette une interprétation du contenu du point de vue de l'influence de la littérature sur le lecteur quotidien.

Nous pensons qu'il faut renouveler la critique du contenu et, pour ce faire, appliquer entre autres les résultats obtenus dans le domaine de l'histoire des idées, des mentalités ou de l'histoire culturelle. Les problèmes d'une telle innovation ont été exposés ailleurs,<sup>1</sup> ici je me bornerai à méditer sur le rapport qui existe entre l'intention de l'écrivain et sa réalisation dans un cas particulier, celui des Faux-monnayeurs d'André Gide.

Certains théoriciens de la «nouvelle critique» pensent qu'au point de vue de l'étude du discours littéraire on n'a point besoin de connaître la conception personnelle de l'auteur, seule une critique immanente peut contribuer à la compréhension de l'œuvre. Dans la critique marxiste, les vues diffèrent quant à la fonction de l'intention de l'écrivain dans la formation de l'œuvre. Les tenants de la théorie du «triomphe du réalisme» opposent les opinions avant tout politiques de l'écrivain au contenu idéal de son œuvre, d'autres pensent que l'harmonie entre les deux s'impose nécessairement. La discussion autour de ce problème a fait couler beaucoup d'encre, sans qu'on ait entrepris une étude approfondie des causes des concordances et des discordances qui peuvent exister non seulement entre les idées politiques, mais aussi entre les idées éthiques ou esthétiques de l'écrivain et celles qui se manifestent dans son œuvre. Or, nous avons intérêt à éviter les pièges d'une critique formaliste ou intuitionniste, de même que les simplifications d'une conception dogmatique de la littérature.

2. On sait qu'André Gide a publié en 1926 son seul roman, *Les faux-monnayeurs*, qu'il a fait suivre d'un *Journal*. Les commentateurs remarquent que certains passages du *Journal* autobiographique de Gide se rapportent également aux circonstances de la naissance du roman. Le *Journal des Faux-monnayeurs* est considéré par Gide comme un genre littéraire particulier, qui permet au lecteur d'entrer dans les secrets de l'écrivain, de s'associer à l'activité créatrice de celui-ci et de mieux comprendre l'œuvre elle-même. Edouard, principal personnage des *Faux-monnayeurs*, explique l'utilité du journal ou, comme il dit, du carnet, de la manière suivante: «Ce carnet constitue la critique continue de mon roman; ou mieux: du roman en général. Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens, ou Balzac; si nous avions le journal de l'*Éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazof!* l'histoire de l'œuvre, de sa gestation! Mais ce serait passionnant... Plus intéressant que l'œuvre elle-même.»<sup>2</sup> Cette réflexion sur le roman est un produit typique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, où les romanciers eux-mêmes ressentent ce qu'on appelle déjà au début du siècle la crise du roman.<sup>3</sup>

Dans les années vingt, des témoignages sur l'écriture destinés au grand public se succèdent, de sorte que Maurois pouvait écrire en 1928 dans son *Voyage au Pays des Articoles*: «Si vous étiez article, après un voyage comme le vôtre, vous publieriez non seulement votre journal de bord, mais aussi le journal de ce journal de bord, et votre compagne publiera le Journal du Journal de bord de mon mari.»<sup>4</sup> De cette façon le «journal» devient une sorte de manifeste littéraire où l'auteur expose ses intentions, mais dans lequel il verse aussi des «matières premières» qui figurent dans le roman, ou qui n'y seront pas utilisées et serviront uniquement à la reconstitution du processus de création. Dans le *Journal des Faux-monnayeurs* Gide note les informations qu'il a retenues sur une bande de véritables faux-monnayeurs et sur les circonstances du suicide d'un élève. Il mentionne aussi certaines expériences personnelles, scènes, figures, attitudes qui ont retenu son attention. Cependant, ce qui nous intéresse c'est surtout sa théorie du roman, qui y est exposée d'une façon assez détaillée. Nous apprenons que Gide veut «purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman».<sup>5</sup> C'est-à-dire qu'il veut écrire un roman qui ressemble à celui de Defoe, de Fielding, de Richardson, de Stendhal et de Mérimée, mais qui au point de vue de la «pureté» devrait dépasser même ces modèles.

Il se déclare contre le roman réaliste et avant tout contre l'action linéaire qui le caractérise. Il veut que les événements ne soient pas racontés par l'écrivain, mais plutôt exposés par «ceux des acteurs sur qui ces événements auraient eu quelque influence».<sup>6</sup> De ce point de vue, il condamne l'attitude omnisciente du romancier: «Le mauvais romancier – écrit-il – construit ses personnages, il les dirige et il les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et, c'est d'après ce qu'il les entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont.»<sup>7</sup>

Mais comment réaliser ce projet? Gide se heurte à de grandes difficultés qu'il explique de la façon suivante: «Je sais comment ils pensent, comment ils parlent, je distingue la plus subtile intonation de leur voix; je sais qu'il y a de tels actes qu'ils doi-

vent commettre, tels autres qui leur sont interdits... mais dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leur revenu; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des paroles, une famille, des amis, je plie boutique. Je vois chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique, célibataire, et sans enfant. C'est peut-être pour cela que je vois en vous un si bon héros Lafcadio.»<sup>8</sup> Lafcadio est le héros idéal de Gide, mais il renonce à faire entrer ce personnage dans le roman, parce qu'il le trouve trop abstrait. Et c'est ici que nous touchons à une des contradictions de Gide. En effet, il veut renoncer à l'ancienne conception et technique des romanciers mais, en même temps, il a l'ambition de créer des personnages vivants dans le cadre d'une vie plus ou moins quotidienne.

Ainsi le *Journal des Faux-monnayeurs* expose les idées de Gide sur l'innovation possible du genre romanesque, mais il exprime aussi ses scrupules en ce qui concerne les possibilités du reflet de la réalité dans l'œuvre littéraire.

3. Gide ne se contente pas de décrire la gestation du roman du dehors, il introduit dans le roman même un autre journal, celui d'Edouard. Il y a des concordances et des discordances entre ces deux journaux. Edouard lui aussi pense que le «roman pur» doit être dépouillé des événements extérieurs, d'accidents et de traumatismes qui – selon lui – appartiennent au cinéma; il doit rejeter la description des personnages, d'autant plus que le drame aussi peut s'en passer; il doit être débarrassé des dialogues présentés à la manière des écrivains réalistes.

Mais à quoi sert ce «roman pur»? Le *Journal des Faux monnayeurs* n'a pas donné une réponse valable à cette question au point de vue «philosophique»; Edouard essaie de le faire. Il reconnaît que son livre a un «sujet profond» qui sera «la rivalité du monde réel et de la représentation que nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous évite à transporter notre construction idéale entre le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous les déboires dans celles-ci.»<sup>9</sup> C'est donc au nom d'une «philosophie de vie» qui attribue une fonction essentielle à la subjectivité qu'il veut refléter la réalité. Il se prononce pour «un volontaire écartement de la vie» afin de pouvoir saisir le général qui est le propre de l'art et qui implique une conception spéciale du particulier: «Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément; exprimer le général par le particulier, faire exprimer par le particulier le général.» Et il ajoute: «Je voudrais un roman qui serait à la fois vrai, et aussi éloigné de la vérité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'Athalie, que Tartuffe ou que Cinna.»<sup>10</sup> Ces exemples classiques prouvent que Gide est tenté par une conception plutôt psychologique du général, bien que la terminologie nous rappelle certaines idées de Hegel.

Edouard reproche aux réalistes de partir des faits et d'accommoder aux faits leurs idées. Lui, il cherche un autre point de départ: «Les idées... les idées..., je vous l'avoue, m'intéressent par-dessus tout; elles vivent, elles combattent; elles agonisent comme les hommes. Naturellement on peut dire que nous ne les connaissons que par

les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même le vent importe plus que les roseaux.»<sup>11</sup> Un des interlocuteurs d'Edouard, Bernard, soutient que «ce sont les passions qui mènent l'homme, non les idées.»<sup>12</sup> Le romancier, lui aussi, a des doutes à ce sujet, mais il est certain que le «roman pur» a – dans la conception de Gide – un caractère nettement intellectuel.

Le Journal d'Edouard, dans *Les faux-monnayeurs*, de même que les conversations qu'on y lit au sujet du roman, confirment les idées esthétiques du *Journal des Faux-monnayeurs*, mais il lie les innovations techniques à une certaine vision idéaliste et subjectiviste de la vie et à une conception nouvelle de la fonction de la littérature. Certains commentateurs de Gide n'ont pas suffisamment tenu compte de cet enrichissement de la théorie par le roman lui-même.

4. Le «sujet profond» des *Faux-monnayeurs* est la tromperie et ses diverses formes illustrées par les personnages du roman. Quand il parle des faux-monnayeurs, Edouard pense d'abord à ses confrères, ensuite aux prêtres et aux franc-maçons, mais finalement il élargit son thème: «Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissent son livre.»<sup>13</sup> La question de la tromperie générale se pose sur le plan de la philosophie et de la morale. «Une sorte de tragique a jusqu'à présent, me semble-t-il, échappé presque à la littérature. Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, des rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence même de l'être.»<sup>14</sup> Qu'est-ce que c'est que «l'essence de l'être»? Elle est liée à l'individu qui cherche sa réalisation dans un monde faux où les illusions jouent un rôle essentiel. Le tragique moral implique la recherche de l'authenticité, mais cette authenticité se définit par rapport à la morale bourgeoise. A vrai dire, nous pouvons parler de deux morales bourgeoises, l'une qui se situe sur le plan de la banalité et l'autre qui est influencée par le puritanisme protestant. Malgré l'acharnement avec lequel Gide combat ces deux morales, il est loin de rompre avec la bourgeoisie en tant que classe et en tant que représentant d'une certaine façon de vivre, et il reste particulièrement sensible à l'austérité et à l'esprit de sacrifice du protestantisme.

Gide prêche la disponibilité depuis *Les nourritures terrestres*, mais ses «ruptures» spectaculaires se situent sur le plan d'une morale individualiste, influencée par Nietzsche et Dostoïevsky, mais aussi par le malaise des intellectuels au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette idée de disponibilité ne l'empêche pas de revenir au problème de la morale protestante. Son œuvre est une «histoire parallèle», puisque dans les récits et dans les soties nous trouvons ou bien la description de l'immoralisme ou bien celle du puritanisme protestant. Dans *Les faux-monnayeurs* ces deux tendances sont étroitement liées sous le signe d'un idéalisme individualiste. La disponibilité ne peut être réalisée que dans un milieu restreint d'intellectuels qui n'ont pas de soucis matériels et qui s'intéressent uniquement à leur vie privée et à une activité humaine tout à fait spéciale, l'écriture. Nous pouvons donc affirmer qu'il y a une concordance parfaite entre la conception personnelle de l'écrivain et le sens idéologique du roman.

5. En ce qui concerne la théorie du «roman pur», malgré l'enthousiasme de certains critiques, nous **croyons** que Gide n'a pas réussi à la réaliser.

Déjà dans un projet de préface pour *Isabelle*, Gide avait parlé de la nécessité de la multiplicité des points de vue dans le roman et certains historiens de la littérature pensent qu'il a tenu sa promesse dans *Les faux-monnayeurs*.<sup>15</sup> Nous ne voulons pas nier l'existence d'un grand nombre d'événements et de personnages dans ce roman, mais il serait faux de ne pas voir le souci de Gide d'assurer non seulement la multiplicité, mais aussi l'unité de son œuvre. En effet, il choisit comme principal personnage des *Faux-monnayeurs* un romancier qui peut raconter les événements auxquels il avait participé, qui peut décrire dans son journal les faits qui lui ont été rapportés et qui peut commenter les propos et les actions des autres. Le rôle de narrateur qu'assume Edouard, permet à Gide de faire intervenir divers personnages qui ont un rapport quelconque avec le romancier. Ce n'est donc pas l'effet du hasard si tel ou tel personnage paraît et raconte les événements auxquels il a participé. Le personnage et son action sont non seulement présentés par Edouard, mais aussi jugés par lui. Ainsi donc le roman n'est pas si ouvert qu'on le prétend.

On peut bien parler de la dislocation du récit, mais cette dislocation veut tout simplement dire qu'il ne s'agit pas d'une action unique et que les événements ne sont pas présentés de façon linéaire. Les différents récits sont liés les uns aux autres par Edouard qui les choisit et les commente. Ainsi, le point de vue du romancier sert l'unité de la composition, la diversité des points de vue n'est que fort relative.

En ce qui concerne la présentation des personnages, on a affirmé que Gide était libéré de tout rationalisme psychologique. Dans sa conception de l'homme, l'idéalisme subjectiviste est décisif, mais si nous pensons aux procédés dont il se sert pour caractériser ses personnages, nous ne pouvons guère affirmer qu'il ait complètement renoncé à la psychologie rationaliste. Il parle, il est vrai, d'un «diabolisme» général qui fait agir les hommes. Mais même dans le cas du suicide du petit Boris, où ce «diabolisme» pourrait devenir important, il décrit son état d'âme et celui de ses camarades d'une façon rationaliste. A la fin de la seconde partie du roman, Gide intervient directement, afin d'expliquer les traits caractéristiques et l'évolution possible de ses personnages. «Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante. Il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre, car le soir sombre dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.»<sup>16</sup> Cet auteur «au haut de la colline» se comporte comme un psychologue rationaliste. Il rapporte entre autres ce qu'il a écrit précédemment au sujet de Bernard et il le commente de la façon suivante: «Beaucoup de générosité l'anime. Je sens en lui de la virilité, de la force; il est capable d'indignation. Il s'écoute un peu trop parler; mais c'est aussi qu'il parle bien. Je me méfie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. C'est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d'invention le forcerait à bégayer. Il a trop lu déjà, trop retenu,

et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.»<sup>17</sup> Qu'est ceci, sinon une présentation rationaliste du caractère d'un personnage ?

Avec cela je ne veux pas nier que le subconscient ne joue pas un rôle important dans la psychologie gidiennne, mais il s'agit d'un subconscient présenté d'une façon rationnelle. D'ailleurs c'est ce rationalisme qui conduit l'auteur à faire de ses personnages les illustrateurs de certaines thèses. On peut bien affirmer que les personnages ont été inventés *pour* le point de vue et ce ne sont pas les personnages qui suggèrent tel ou tel point de vue.

On a beaucoup discuté du semi-échec de la tentative de Gide et on l'a expliqué par son subjectivisme. Ainsi, on a soutenu qu'il avait «instrumenté» sa propre complexité grâce aux divers personnages au lieu de présenter une vie complexe.<sup>18</sup> Cette critique est juste, mais je crois que le subjectivisme est le propre de la conception de vie de Gide et c'est cette conception qui est à la base de la théorie du «roman pur». Lukács dit dans sa *Théorie du roman* que le seul genre littéraire où l'éthique de l'auteur se transforme en un problème éthique de l'œuvre est le roman. Nous croyons que c'est vrai également pour le cas de Gide.

Le roman d'André Gide correspond à la morale de la disponibilité, mais il ne réalise qu'une partie de la théorie du «roman pur», puisqu'il garde certains éléments du roman traditionnel. Comment expliquer cette contradiction ? Je crois qu'il faut tenir compte surtout de la fonction que Gide attribue à la littérature. Chose paradoxale, celui qui a été présenté comme «l'homme qui se refuse», veut bien être le diffuseur d'une morale nouvelle à l'aide de la littérature. Cette conception classique du rôle de la littérature empêche Gide de suivre l'exemple d'un Proust, d'un Kafka, d'un Musil, qui ont renoncé à la fonction sociale directe de l'œuvre littéraire.

5. Il est curieux de voir que certains écrivains ont apprécié l'art d'André Gide non pas pour ses innovations techniques, mais avant tout comme continuateur d'une certaine tradition. Sartre écrit après la mort de Gide: «Sa clarté, sa lucidité, son rationalisme, son refus du pathétique, donnait permission à d'autres de risquer sa pensée dans des tentatives plus troubles, plus incertaines: on savait que dans le même temps une intelligence lumineuse maintenait les droits de l'analyse, de la pureté, d'une certaine tradition.»<sup>19</sup>

Les discussions que Gide a eues avec Roger Martin du Gard révèlent les différences qui existaient entre celui qui voulait innover le roman et celui qui voulait continuer la grande tradition réaliste. On cite souvent une lettre de Gide adressée à Martin du Gard: «Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C'est comme un panorama qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent ou à travers un personnage qui n'y est pas acteur. Chez vous rien n'est jamais présenté par biais, de façon imprévue, anachronique.»<sup>20</sup> Par contre, Martin du Gard dans ses *Notes sur Gide* reproche à son ami la présentation par «biais», le caractère artificiel du roman et surtout les procédés techniques. Il serait faux de vouloir attribuer ces différences uniquement à deux conceptions esthétiques, il s'agit aussi de la différence des visions du monde, l'une subjectiviste et l'autre objective.

Le cas de Gide prouve une fois de plus qu'on ne peut pas se contenter d'une psychologie simpliste des rapports qui existent entre les intentions de l'écrivain et le sens de son œuvre. Ces remarques voulaient illustrer une variante des possibilités de ces concordances et de ces discordances. Nous pensons qu'en renouvelant la méthode de la biographie intellectuelle et de l'analyse du contenu «idéel» de l'œuvre, on pourra contribuer à une interprétation plus complexe du texte littéraire.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. Köpeczi, B., *Eszme, történelem, irodalom*, (Idée, histoire, littérature), Budapest, 1972.
- <sup>2</sup> Gide, A., *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1926, p. 241.
- <sup>3</sup> Cf. Raymond, M., *La crise du roman*, Corti, Paris, 1966.
- <sup>4</sup> Maurois, A., *Voyage au Pays des Articoles*, Gallimard, Paris, 1928, p. 63.
- <sup>5</sup> Gide, A., *Le Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 62.
- <sup>6</sup> *Journal*, éd. cit. p. 30–31.
- <sup>7</sup> *Journal*, éd. cit. p. 84.
- <sup>8</sup> *Journal*, éd. cit. p. 57.
- <sup>9</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 261.
- <sup>10</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 238.
- <sup>11</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 242.
- <sup>12</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 243.
- <sup>13</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 244.
- <sup>14</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. ...
- <sup>15</sup> Raymond, M., o.c. p. 343 et suiv.
- <sup>16</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 280.
- <sup>17</sup> *Les faux-monnayeurs*, éd. cit. p. 282.
- <sup>18</sup> Cf. Lafille, P., *A. Gide, romancier*, Paris, 1954; Krebber, G., *Untersuchungen zur Ästhetik und Kritik, A. Gides'*, Droz-Minard, Genève-Paris, 1959.
- <sup>19</sup> Martin du Gard, R., *Œuvres*, Pléiade, Paris, vol. II., p. 1371–1372.
- <sup>20</sup> Sartre, J.-P., *Gide vivant*, Les Temps Modernes, mars, 1951.