



Les Faux-Monnayeurs:  
remise en question d'un "nouveau" roman

Joueur de cartes solitaire, André Gide compose une oeuvre littéraire comme on ferait une réussite. Les cartes sont tout d'abord détournées face cachée, puis retournées tour à tour afin que le joueur puisse de lui-même former des combinaisons. La réussite, aussi appelée patience, se joue seul; celui qui se risque à y jouer, doit non seulement posséder un sens aigu de l'observation et du détail mais également une grande faculté d'analyse et de synthèse.

Chacune des oeuvres de Gide peut être considérée comme une "réussite," c'est-à-dire un ensemble de combinaisons que le lecteur se doit, par étapes, de déchiffrer et de manipuler. André Gide attend en effet, de la part de son lecteur, un engagement à la fois intellectuel et philosophique, le "tant pis pour le lecteur paresseux" est, là-dessus, des plus explicites dans le Journal des Faux-Monnayeurs. Le critique italien G. Debenedetti l'a d'ailleurs fort bien remarqué en considérant Les Faux-Monnayeurs comme un roman à faire ("romanzo da fare") (257-8). Ainsi, en tenant compte du travail du lecteur dans la conception qu'il se faisait du travail romanesque, André Gide modifie considérablement les formes de l'écriture romanesque et, en qualifiant Les Faux-Monnayeurs de "premier" roman, il s'inscrit inévitablement dans la lignée des nouveaux romanciers. Cette étude développera ce qui pourrait définir Les Faux-Monnayeurs comme Nouveau Roman tout en remettant en question la modernité de l'oeuvre de Gide dans le contexte

littéraire européen de la fin du XIXème siècle et du début XXème.

Les raisons qui me poussent à rapprocher Les Faux-Monnayeurs du Nouveau Roman (bien qu'il ne s'agisse pas d'une classification) sont variées. D'une part, le nom de Gide revient souvent dans les analyses sur le Nouveau Roman et d'autre part, le Nouveau Roman s'inscrit dans un mouvement de recherches et de créations littéraires qui correspond à la démarche intellectuelle d'André Gide. Les nouveaux romanciers s'opposent en effet à définir le Nouveau Roman comme genre ou école littéraire; Jean Ricardou, nouveau romancier et critique, s'accorde avec d'autres nouveaux romanciers sur l'appellation groupement négatif, qui réussirait

d'une part à préserver la sacro-sainte originalité des oeuvres (ce qui unit ces écrivains, ce n'est pas une concordance de leurs textes), d'autre part à accepter l'idée d'un ensemble (c'est leur commun refus d'une certaine littérature passée). (137)

Ayant refusé les courants littéraires de son époque (naturalisme, réalisme et symbolisme) André Gide avait ainsi, cinquante ans avant que le mouvement ne se déclenche, une attitude de nouveau romancier dans sa recherche d'une nouvelle esthétique littéraire et romanesque. En effet, cette attitude de refus va se retrouver dans la technique même du roman. Comme le fait remarquer

Germaine Brée, le Journal des Faux-Monnayeurs nous aide à comprendre les intentions de Gide:

De la technique, il éclaire surtout les refus et ce qu'ils ont d'inhérent à l'écrivain même: refus d'introduire le décor et les personnages au moyen de descriptions; refus d'inventer une intrigue où accrocher le développement ordonné de l'histoire; refus de légitimer ce qui se passe dans le roman ou même de l'organiser en "tapis roulant" pour le lecteur; refus de conclure. (Brée, 282)

Trois grands principes régissent la dynamique du roman: la mise en abyme ou le roman dans le roman, le traitement des personnages comme véhicules de la création et enfin, l'éclatement de la structure narrative et thématique vers une polyphonie du texte. "Le 'premier roman' de Gide est ainsi un texte qui porte à la fois sur l'ontologie du roman et sur son épistémologie, sur sa matière et sur sa méthode." (Krysinski, 237)

Quelles que soient leurs divergences sur la définition du concept et les fonctionnements de la mise en abyme, tous les critiques contemporains s'accordent à reconnaître comme texte majeur ce passage du Journal d'André Gide datant de l'été 1893 où pour la première fois le terme "en abyme" est employé<sup>1</sup> pour décrire un procédé littéraire et esthétique. Dans son article "Un héritage

d'André Gide: la duplication intérieure," Bruce Morrissette retrace à ce propos un historique des plus intéressants du terme de "mise en abyme" et rectifie certains abus qui ont été faits dans l'emploi erroné de l'expression (125-35). Je retiendrai ici la définition de Lucien Dällenbach qui après confrontation de Paludes et Les Faux-Monnayeurs s'est entendu sur cette définition du concept: "[E]st mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire" (Mieke Bal, 117). Lucien Dällenbach discute ensuite de trois mises en abyme élémentaires: la mise en abyme de l'énoncé, la mise en abyme de l'énonciation et la mise en abyme du code en reprenant la terminologie développée par Gérard Genette dans Figures III.<sup>2</sup> Dans l'étude des textes de Gide, il est cependant important de distinguer, dès le départ, la mise en abyme conceptuelle de la mise en abyme technique: la première faisant référence à la thématique du roman, à travers sa réflexion sur le Roman dans le roman, et la seconde faisant davantage référence à la technique stylistique de la mise en abyme, sur le plan de l'écriture romanesque.

La mise en abyme, miroir et dédoublement de l'oeuvre est le mécanisme de base des récits d'André Gide. Elle amorce une démarche romanesque tout à fait nouvelle qui efface les contours entre sujet et objet. Il y a tout d'abord un déplacement du sujet; il ne s'agit plus pour le roman d'être un tableau social ou psychologique, ou encore un récit "tranche de vie." Le roman, en tant qu'objet, devient sujet, et se propose alors d'être une réflexion sur la création. Le livre doit inciter le lecteur à une remise en question; le dépouillement de son style doit servir la

rigueur de l'analyse et de l'abstraction afin de s'ouvrir sur ce que l'on pourrait appeler une disponibilité du texte.

Toute sa vie, André Gide a été préoccupé par ce perpétuel retour sur soi que lui imposait la réflexion sur la création romanesque et tous ses récits en sont le "reflet" en abyme. Les écrivains des Cahiers d'André Walter et de Paludes, tout comme le Edouard des Faux-Monnayeurs, ne réussissent pas à achever leur roman (respectivement intitulés Paludes et Les Faux-Monnayeurs); les narrateurs de L'Immoraliste et de La Porte étroite essaient d'objectiver, voire de neutraliser leur histoire personnelle comme s'ils pensaient avoir à en rendre compte par la suite (dans L'Immoraliste Michel retrouve son immoralisme dans l'histoire des Goths qu'il étudie); dans Isabelle, c'est un jeune romancier que l'on nous propose au travail. Enfin, dans Les Caves du Vatican et Les Faux-Monnayeurs, des personnages de romanciers, Julius et Edouard, font tous deux l'expérience d'une remise en question de leur art. Sans jeu de mots gratuit, on constate que tous les écrits de Gide sont basés sur le principe d'une "réflexion" de l'acte d'écriture sur le récit lui-même. Certains y verront une projection en avant et une démultiplication du récit, d'autres, comme Germaine Brée, y verront un mouvement de rétroaction: non seulement le livre est à relire comme le préconisait André Gide, mais il est à lire à rebours (ce que la critique structuraliste qualifie de relecture en opposition à seconde lecture).

Dans Les Faux-Monnayeurs, l'imbrication des personnages rend l'analyse d'autant plus complexe.

Déshumanisés, les personnages deviennent tour à tour les "victimes" de ce que l'écrivain André Gide cherche à faire expérimenter à d'autres écrivains dans son roman (il est important sur ce point de ne pas associer systématiquement Gide à Edouard qui ne reste qu'un instrument de recherches). Les personnages peuvent ainsi être considérés comme les véhicules de la création. En reprenant l'idée de Claude Martin selon laquelle "chaque personnage des Faux-Monnayeurs est pour Gide la représentation, dynamique et autonome, d'un des moments essentiels de la création romanesque," Loïs Linder, dans son article "Le roman du roman," a développé ce point de vue.

Ainsi, on peut voir chez Bernard qui s'est soudainement libéré de toutes attaches familiales et scolaires, un romancier devant son roman à écrire. Tout au long du roman, Bernard s'essaie, passe les étapes; Loïs Linder y voit la représentation des ébauches de travail, des fragments romanesques qui n'ont pas d'aboutissement (esquisses que l'on retrouve d'ailleurs dans Le Journal des Faux-Monnayeurs). Si Bernard est un des personnages les plus importants du roman (sinon le plus important), c'est parce qu'il personnalise la démarche qu'il faudrait suivre, selon Gide, dans la composition d'un roman: "Bernard pense: --Se diriger vers un but? --Non! mais: 'aller de l'avant'" (Le Journal des Faux-Monnayeurs, 59). La distinction est ici importante pour Gide qui s'intéresse plus au processus de la création et à l'expérience qui en découle, qu'à son "produit fini."

Comparé à Bernard, Olivier a un rôle beaucoup plus explicite dans le roman. Avec ses poèmes, il

s'affiche dès les premières pages comme le jeune talent. Cependant, il ne sera, tout au long du roman, que le reflet ("en abyme") d'une certaine littérature dont il est, et fait, le pastiche (qu'il s'agisse de la revue dont il est un temps l'éditeur, de sa lettre à Bernard étouffée par l'influence de Passavant, ou encore du dîner des Argonautes). Olivier n'est pas encore prêt à écrire et, en brûlant les étapes, il se trouve pris au piège du milieu trouve dans lequel il évolue, ce qui va bien sûr à l'encontre de toute création. Selon Gide, il est nécessaire de savoir attendre afin de ne pas forcer son talent créateur.

Le vieux La Pérouse fait figure de raté, de mauvais romancier qui comme le fait remarquer Linder pourrait être rattaché à cette illustration du mauvais romancier dont Gide fait le portrait dans Le Journal des Faux-Monnayeurs: "le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler" (Journal des Faux-Monnayeurs, 54).

Lady Griffith (Lilian) est la représentation du refus, peut-être même de l'anti-roman.<sup>4</sup> Elle relève en effet d'un univers lointain et mythique et ne représente dans le roman qu'une étape de transit pour servir la métaphore du naufrage de la Bourgogne. Elle s'oppose à tout engagement et donc à toute tentative de création.

Quant à Edouard, il peut être considéré comme le rouage principal qui entraîne l'ensemble du mécanisme. Gide nous offre ici un exemple parfait de mise en abyme technique (de "réduplication

simple") d'un roman dans le roman; Edouard écrit justement un roman qu'il intitule Les Faux-Monnayeurs mais qui ne se résumera finalement qu'à une tentative d'écriture. Quand il rétorque à Laura pendant la conversation de Saas-Fée, "-- Pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire?" (Les Faux-Monnayeurs, 1079) on décèle tout de suite ce qui intéresse le romancier (Edouard comme Gide), à savoir, remettre en question le travail romanesque plutôt que de s'évertuer à écrire systématiquement. L'écrivain ne doit plus se limiter à un univers romanesque défini, au contraire il doit s'ouvrir à la réalité extérieure afin de pouvoir dépasser dans son écriture les limites du spatio-temporel et réussir ainsi la symbiose de la réalité concrète et de la réalité idéale. Edouard l'exprime ainsi: "A vrai dire, ce sera là le sujet: la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale." Cependant, s'il s'applique à prendre note dans son carnet de cette réalité concrète qu'il pense insérer dans son roman, il n'en est pas de même pour la réalité idéale qu'il ne définit à aucun moment. Mais qu'elle soit comprise comme stylistique ou philosophique, cette réalité idéale se trouve brusquement limitée, quand, à la fin du roman, Edouard refuse de relater le meurtre de Boris. Il refuse ainsi de s'engager en tant que romancier par rapport à la réalité des faits qui lui imposerait une remise en question de sa réalité idéale, à savoir celle de la pensée intacte et détachée de la vie.

En refusant la réalité concrète, Edouard voue inévitablement son roman à l'échec. André Gide réussit dès lors, non seulement à freiner le



processus de mise en abyme dans lequel il avait entraîné son roman, mais également à s'en détacher. En effet, Gide le termine sans qu'Edouard puisse achever le sien et Loïs Linder de noter: "Les Faux-Monnayeurs de Gide sont l'histoire réussie d'un roman qui échoue--Les Faux-Monnayeurs d'Edouard" (90).

Je ne pense pas cependant qu'il faille voir dans cet inachèvement l'image d'un échec total. Au contraire, cela s'inscrit en toute logique dans la ligne de pensée qu'André Gide s'est efforcé de respecter dans son roman comme dans les différentes oeuvres qui ont précédé Les Faux-Monnayeurs. Cet inachèvement se doit d'être compris comme ouverture et non comme échec. Dans Le Journal des Faux-Monnayeurs André Gide notait:

Ce qui m'attirera vers un nouveau livre, ce ne sont point tant de nouvelles figures, qu'une nouvelle façon de les présenter. Celui-ci s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire ... (60)

Plus qu'un procédé stylistique, la mise en abyme est devenue pour Gide un concept essentiel de la création littéraire, voire même une esthétique. C'est pourquoi il me semblait

important d'en présenter certains aspects, particulièrement explicites dans Les Faux-Monnayeurs, avant d'en présenter les retombées dans la littérature moderne. Cependant, le traitement de la mise en abyme dans les textes de Gide n'est pas la seule chose à avoir influencé les textes modernes. En effet, par un éclatement de la structure narrative, Gide a repoussé les limites de la narration et s'est engagé dans un travail polyphonique du texte, de sa structure, comme de sa thématique. Les Faux-Monnayeurs offre à ce propos un exemple magnifique de texte polyphonique.

La polyphonie ou l'art du contrepoint romanesque rassemble une variété de procédés artistiques ou de discours humains. Cependant, elle se doit d'en orchestrer les différentes variations. Si J.S. Bach a voulu libérer les formes musicales dans son "Art de la fugue," il n'en a pas moins structuré scrupuleusement l'architecture. De même, en multipliant les variations sur un même thème (comme dans son travail de la mise en abyme), ou en juxtaposant les différents thèmes, André Gide vise à créer une nouvelle unité romanesque, à purifier le roman jusqu'à en faire l'expression d'une parfaite synthèse intellectuelle.

En cherchant à intégrer la réflexion philosophique au récit et la réalité à la fiction, tout en respectant la pluralité des voix, Gide se heurte à plusieurs reprises au problème de l'équilibre nécessaire à l'unité du roman. Respecter cet équilibre entre les voix impose à Gide, non seulement de condenser les différentes

variations, mais également de les juxtaposer; l'art de l'ellipse est ici indispensable.

La polyphonie des Faux-Monnayeurs s'analyse particulièrement sur le plan de la structure narrative. André Gide passe en effet tour à tour le relais de la narration à chacun de ses personnages, et cela sous diverses formes: journaux, dialogues, essais, lettres ... Il cherche ainsi à multiplier les points de vue.<sup>5</sup> Les fragments du discours apparemment indépendants de l'ensemble, se juxtaposent, laissant au lecteur le soin de les harmoniser, d'en faire la synthèse et de rendre ainsi au roman sa polyphonie (car si le roman est polyphonique, la lecture, par contre, ne l'est pas).<sup>6</sup>

C'est par la technique de l'ellipse que Gide force le lecteur à s'engager par rapport au texte afin qu'il en fasse non seulement la synthèse, mais qu'il en développe aussi, grâce à son imagination, le contenu. Dans son Journal des Faux-Monnayeurs, Gide s'exprime d'ailleurs sur ce point de vue: "--les personnages les plus importants, (...), les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied" (39). Edouard s'exprime également là-dessus dans le roman: "La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place" (LF-M dans Roman, Récits, et Soties, Oeuvres Lyriques, 1000).

Le texte, réduit à son essence, favorise l'intervention du lecteur qui, en reliant entre

elles les différentes phases (voix) du récit, rend leur ensemble indivisible: la première condition du traitement polyphonique est ainsi respectée, la deuxième condition résidera dans l'égalité des voix. Cette égalité des voix, on la retrouve non seulement dans la multiplicité des interventions narratives par le biais des divers personnages, mais aussi à travers le style de Gide qui imprègne entièrement le texte malgré la diversité des discours. La technique narrative des Faux-Monnayeurs peut donc être considérée de type polyphonique puisqu'elle consiste en un ensemble d'essais et de variations stylistiques sur un même thème: celui de la recherche d'une écriture "purifiée."

En ce qui concerne la thématique du roman, au terme de polyphonie, je préférerais celui de variations. En effet, considérer Les Faux-Monnayeurs comme un ensemble de variations sur un seul thème (qui pourrait en l'occurrence être celui de la "fausse pièce"), serait à mon sens limiter l'envergure thématique du roman. Les Faux-Monnayeurs sont au contraire un ensemble de thèmes sur lesquels sont modelées une multitude de variations. Par exemple, le thème du naufrage de la Bourgogne (et des mains coupées), d'abord raconté par Lady Griffith, est repris plusieurs fois dans le texte avant d'être dédoublé par la "noyade" de Lady Griffith elle-même, racontée indirectement dans la lettre d'Alexandre (on peut noter au passage un autre exemple de mise en abyme).

Dans un enchevêtrement de situations, thèmes et variations se multiplient ainsi tout au long du roman. L'étude de Karin Nordenhaug Ciholas,

Gide's Art of the Fugue déploie là-dessus un éventail de thèmes fort intéressant. En passant des thèmes de l'identité et de la destinée aux thèmes du luxe et de la vérité, elle développe entre autres, le problème de la réalité, de l'aveuglement conscient et inconscient, de la fausse pièce ou encore des mains coupées, du sel et de la lumière sans oublier les thèmes mythologiques, le sphinx et Apollon et Daphné.

Polyphonie et variations aboutissent à une synthèse romanesque d'une complexité et d'une densité remarquables, et dont l'esthétique relève d'une conception de l'écriture des plus éblouissantes. Dans "L'Esthétique de la variation romanesque," Eva Le Grand notait: "(...), au-delà des procédés pluriels apparaît le ROMAN comme FORME DE LA RECHERCHE EIDETIQUE qui brusquement dévoile l'essence d'une situation humaine" (63).

Si cette formule s'appliquait initialement aux romans de Milan Kundera, elle pourrait tout aussi bien définir la démarche intellectuelle et esthétique à laquelle André Gide essaya de se tenir tout au long de sa vie et de son oeuvre, et dont Les Faux-Monnayeurs est la plus vive expression.

En apportant ainsi au roman français de nouvelles perspectives, André Gide est reconnu par les romanciers et les critiques du Nouveau Roman comme l'une des figures de proue de la recherche romanesque et littéraire contemporaine qui, comme lui, s'attache davantage à faire du roman "le domaine tout à la fois de la création d'un monde et de la réflexion critique sur cette création

même" (Martin 297): principe qui comme dans les textes de Gide, voit son application dans la technique de la mise en abyme. Les exemples de mise en abyme dans les nouveaux romans ne manquent pas. Dans Portrait d'un inconnu, Nathalie Sarraute choisit de mettre en parallèle le personnage du livre avec un tableau de musée qui porte le même titre que le roman; dans un passage de Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet, la gravure de la Défaite de Reichenfels dédouble littéralement une scène principale du roman. On retrouve le même principe dans le vitrail de Caïn de L'Emploi du temps de Michel Butor ou encore dans la statue du Voyeur de Robbe-Grillet. En ce qui concerne l'emploi de textes littéraires à l'intérieur même du roman pour refléter l'oeuvre principale, le "roman africain" de La Jalousie de Robbe-Grillet est reconnu, selon Bruce Morrissette, comme un exemple type:

Le "roman africain" de La Jalousie, dont la lecture et le commentaire qu'en font A. et Frank, aussi bien que l'image déformée que s'en fait le mari, permettent les seules intrusions dans le texte objectal ou phénoménologique de termes psychologiques applicables à une situation d'infidélité ou de jalousie.  
(136)

Mais le romancier qui a repoussé le plus loin les limites de la mise en abyme textuelle est Jean Ricardou dans La Prise de Constantinople (qui porte d'ailleurs au verso le second titre de La

Prose de Constantinople). Bruce Morrissette en présente brièvement le mécanisme.

[I]l y a d'abord un principe de création par "génération rouscellienne" où Ricardou extrait d'un jeu de huit lettres plusieurs groupes de personnages dont les noms sont des jeux de mots ou de résonnances liées à d'autres parties du roman. Dans les pages non numérotées du livre, les personnages lisent dans une bibliothèque un autre livre aux pages non numérotées, qui contient sinon la même histoire du moins une histoire toute parallèle. Certaines pages du livre intérieur sont identiques à des pages du texte principal, et on rencontre de temps à autre les mêmes paragraphes ou pages entières, sans savoir dans quel "texte" on lit. (137)

L'expérience de la mise en abyme est ici poussée jusqu'à l'extrême et ne peut aboutir qu'à une négation du texte lui-même. Si dans le Nouveau Roman

la "mise en abyme" ne semble fonctionner ni pour refléter l'oeuvre comme dans un petit miroir, ni pour donner aux

personnages romanesques un  
moyen à leur propre niveau de  
se regarder agir, se juger, se  
comprendre (avec ou sans  
conscience explicite du  
procédé), mais plutôt de  
permettre au texte lui-même  
d'atteindre des modalités  
neuves, de distordre l'espace  
romanesque pour le replier sur  
lui-même, en coupant toutes  
les attaches entre le roman et  
le monde quotidien,  
(Morrissette, 141)

il semble à présent tout à fait clair que l'oeuvre  
des nouveaux romanciers et celle de Gide aient  
évolué dans des directions diamétralement  
opposées. Si dans un même refus de la  
littérature passée les tentatives du Nouveau Roman  
comme celles de Gide ont recherché dans la mise en  
abyme une nouvelle dimension de l'écriture  
romanesque, qu'elle soit conceptuelle ou  
technique, cette même mise en abyme n'en a pas  
moins abouti à des perspectives stylistiques et  
littéraires radicalement opposées. En effet,  
André Gide avait compris la mise en abyme comme  
ouverture sur la réflexion romanesque en  
s'efforçant de ne pas perdre de vue l'importance  
de la vie. Si Edouard ne réussit pas à écrire Les  
Faux-Monnayeurs, c'est justement parce qu'il ne  
s'intéressait qu'à une intellectualisation  
parfaite de l'acte d'écriture: abstraction qui,  
détachée de la réalité concrète ne peut pas, selon  
Gide, aboutir. André Gide a su à temps maîtriser  
le processus de la mise en abyme et prendre ainsi  
position par rapport au travail de l'écrivain.  
Les nouveaux romanciers, en jouant au contraire le



jeu de l'abstraction, n'ont réussi qu'à aliéner leurs textes, à les réduire au niveau de ce que j'appellerai ici une "matérialisation intellectuelle."

Si Les Faux-Monnayeurs possède comme nous l'avons développé, les principes de base du Nouveau Roman, à savoir le traitement de la mise en abyme, les personnages comme véhicules de la création et enfin l'éclatement de la structure narrative, on ne peut cependant pas le définir<sup>8</sup> comme nouveau roman. En effet, son "humanité" et l'engagement philosophique qu'il impose à son lecteur, donne au roman une esthétique qui dépasse de loin les tentatives purement stylistiques qui verront le jour entre les années cinquante et soixante-dix. Bien que Les Faux-Monnayeurs dans sa technique ait annoncé les prémices d'un nouveau genre, le roman a su néanmoins se détacher de toute notion de genre littéraire et c'est pourquoi, aujourd'hui encore, il garde toute sa modernité.

Cependant, au moment où paraît Les Faux-Monnayeurs (en 1925), l'évolution du roman moderne est déjà considérablement engagée. C'est pourquoi, il est important de ne pas surestimer l'importance du roman de Gide.

Dans son article "Les Faux-Monnayeurs et le paradigme du roman européen autour de 1925," Wladimir Kryszynski, sur la base de trois romans européens: Paluba de Karol Irzykowski (1903), Niebla de Miguel de Unamuno et Les Faux-Monnayeurs, replace dans une perspective strictement structuraliste, les principes

inhérents au roman moderne, dont les trois romans pourraient être une illustration. En effet,

[i]ls thématisent l'acte d'écriture, utilisent le jeu parallèle et diachronique des récits, font usage fréquent des commentaires du ou des narrateurs, installent au centre de la narration comme une sorte de référence inépuisable: l'opposition entre le créateur et la création.  
(245)

Cependant, pour Krysinski (comme pour Michel Raimond ou N.D. Keypour), Gide n'a pas été jusqu'au bout de sa démarche esthétique, "il entame un procès de l'écriture, mais ne le mène pas jusqu'au bout" (Krysinski 256). Si la modernité de son oeuvre est incontestable, il n'en va pas de même en ce qui concerne son engagement par rapport à la littérature comme par rapport à son lecteur.

En effet, tout en nous donnant l'illusion d'une expérimentation de l'esthétique romanesque, où le lecteur aurait apparemment un contrôle sur le texte, André Gide manipule constamment son lecteur. Dans le roman, et particulièrement dans Le Journal des Faux-Monnayeurs, André Gide ironise sur le problème de l'écriture jusqu'à remettre inévitablement en question ses propres textes. On se retrouve alors confronté au problème de la sincérité d'André Gide, problème qui l'a pourtant beaucoup préoccupé. Selon N.D. Keypour,

[c]'est par le problème de la sincérité, thème constant de la réflexion de l'homme et préoccupation obsessionnelle de l'artiste, que Gide a fait de son oeuvre un instrument de contestation permanente, jusqu'à mettre en doute le sens même du mot sincérité et la possibilité de l'atteindre.  
(239)

Traiter de l'ironie imposerait une étude à part entière, mais il est cependant important de reconnaître ici qu'elle s'applique autant envers lui-même et ses propres oeuvres qu'envers les conventions sociales, littéraires et esthétiques de son époque. Peu importe finalement si André Gide est sincère ou non; ce qui est important, c'est la remise en question qu'il impose à chacun devant tout acte de création: remise en question qui devient aux yeux de Gide, responsabilité par rapport à l'oeuvre d'art.

Si André Gide appelle un livre manqué "celui qui laisse intact le lecteur,"<sup>9</sup> il va sans dire que l'expérience qui ressort de la lecture des textes de Gide dépasse de loin la stricte expérience intellectuelle et philosophique. André Gide a su en effet provoquer chez son lecteur le désir d'engagement par rapport à la vie qu'il n'avait jamais lui-même assumé ouvertement dans ses textes. Si Gide s'est constamment détourné de son oeuvre, c'est justement en sachant pertinemment qu'il ne faisait qu'un avec elle. Son expérience de l'écriture prend dès lors l'envergure métaphorique de son humanité.

## Notes

<sup>1</sup>"J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Méniâes de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second 'em abyme'." André Gide, Journal 1889-1939, (Paris: Gallimard, 1941) 41.

<sup>2</sup>Lucien Dällenbach a défendu en 1976 à l'Université de Genève une thèse intitulée: Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme. Il y décrit et analyse le concept de mise en abyme, sa mise en application linguistique et ses fonctionnements dans une

perspective diachronique jusqu'au Nouveau Roman des années 50 à 70.

3 "Le style des Faux-Monnayeurs ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie." André Gide, Le Journal des Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1937) 52.

4 "Le rôle qu'elle tient désormais, ainsi que son nom (Lilian Griffith), perpétue une longue tradition littéraire. Dans la mythologie sémite, Lilith (Lilit, Lilu) est un démon, une espèce de "she-devil", hostile surtout aux femmes enceintes et aux petits enfants." Loïs Linder, "Le roman du roman." La revue des Lettres Modernes 4 (1975): 81-91.

5 "Le roman tel que je le reconnais ou l'imagine, comporte une diversité de points soumise à la diversité des personnages qu'il met en scène; c'est par essence, une oeuvre déconcentrée." André Gide, Préface pour Isabelle.

6 "Ne pas établir la suite de mon roman dans le prolongement des lignes déjà tracées; voilà la difficulté. Un surgissement perpétuel; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant--de l'esprit du lecteur." André Gide, Le Journal des Faux-Monnayeurs (Paris: Gallimard, 1937) 53.

7 Sur la notion de "roman pur", voir Le Journal des Faux-Monnayeurs, 40-42.

<sup>8</sup>"Assumer le plus possible d'humanité. Voilà la bonne formule." André Gide, Journal 1889-1939 (Paris: Gallimard, 1941) 56, le 13 octobre 1894.

<sup>9</sup>écrit Gide dans sa préface à l'édition de 1930 des Cahiers d'André Walter.

Ouvrages cités

Bal, Mieke. "Mise en abyme et iconicité."  
Littérature 29 (1978): 116-28.

Brée, Germaine. André Gide, l'Insaisissable Protée. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

Dällenbach, Lucien. "Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme."  
DAI 38, 1978.

Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Milano: Garzanti, 1971.

Gide, André. Journal 1889-1939. Paris: Gallimard, 1941.

---. Journal des Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1937.

---. Romans, Récits, et Soties, Oeuvres Lyriques. Paris: Gallimard. 1958.

- Keypour, N. David. André Gide, écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- Kryszynski, Wladimir. "Les Faux-Monnayeurs et le paradigme du roman européen autour de 1925." La revue des Lettres Modernes 6 (1975): 233-65.
- Le Grand, Eva. "L'esthétique de la variation romanesque chez Kundera." L'Infini 1 (1984): 57-64.
- Linder, Lois. "Le roman du roman." La revue des Lettres Modernes 4 (1975): 81-91.
- Martin, Claude. "Toujours vivant, toujours secret" Etudes littéraires. Québec: Université Laval, 2.3 (déc. 1969): 297.
- Morrisette, Bruce. "Un héritage d'André Gide: La Duplication intérieure." Comparative Literature Studies. 8.2 (June 1971): 125-42.
- Ricardou, Jean. Le Nouveau Roman. Paris: Seuil, 1973.

Ouvrages consultés

- Bancroft, W. Jane. "Les Caves du Vatican vers l'écriture du roman." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 159-75.
- Bothorel, Nicole, Francine Dugast, Jean Thoraval. Les Nouveaux Romanciers. Paris: Bordas, 1976.
- Didier, Beatrice. Un dialogue à distance, Gide et Du Bos. Paris: Desclée De Brouwer, 1976.
- Geerts, Walter. "La réflexion dans Les Cahiers d'André Walter, notes pour une description de la 'mise en abyme'." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 9-37.
- Holdheim, W. Wolfgang. Theory and Practice of the Novel, a Study on André Gide. Genève: Droz, 1968.
- Ireland, G.W. "Le jeu des 'je' dans deux récits gidiens." La revue des Lettres Modernes 6 (1975) 69-90.
- Martin, Claude. André Gide, sur Les Faux-Monnayeurs. Paris: Minard, 1975.
- Nadeau, Maurice. Le roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1970.



- Raimond, Michel. Le signe des temps. Paris: CDU et SEDES, 1976.
- Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil, 1971.
- Robert, Marthe. Roman des origines et origines du Roman. Paris: Grasset, 1972.
- Tilby, Michael. Les Faux-Monnayeurs. London: Grant and Cutler, 1981.

