N. DAVID KEYPOUR

ANDRÉ GIDE
ÉCRITURE ET REVERSIBILITÉ DANS *LES FAUX MONNAYEURS*

ESSAIS ET CRITIQUES
25

Didier Érudition
Les Presses de l'Université de Montréal

ANDRÉ GIDE

ÉCRITURE ET RÉVERSIBILITÉ DANS *LES FAUX-MONNAYEURS*

DANS LA MÊME COLLECTION

Nicole Deschamps, *Sigrid Undset ou la morale de la passion,* 1966

René de Chantal, *Marcel Proust, critique littéraire,* 2 vol., 1967

Nicole Deschamps, *Louis Hémon, Lettres à sa famille,* 1968

Jean-Cléo Godin, *Henri Bosco : une poétique du mystère,* 1968

Bernard Beugnot, *Guez de Balzac. Bibliographie générale,* 2 vol., 1967 et 1969

Michel Plourde, *Paul Claudel : une musique du silence,* 1970

Marcel Gutwirth, *Jean Racine : un itinéraire poétique,* 1970

François Bilodeau, *Balzac et le jeu des mots,* 1971

Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'architecture du vide,* 1972

Mario Maurin, *Henri de Régnier : le labyrinthe et le double,* 1972

Bernard Beugnot et Roger Zuber, *Boileau : visages anciens, visages nouveaux,* 1973

Jeanne Goldin, *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe,* 1973

Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert,* 1973

André Brochu, *Hugo, amour / crime / révolution,* 1974

Jeanne Demers, *Commynes méMORiALISTE,* 1975

Guy Laflèche, *Mallarmé, grammaire générative des* Contes indiens, 1975

Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction,* 1976

Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture,* 1976

Jean-Pierre Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image,* 1977

Marcel Gutwirth, *Michel de Montaigne ou le pari d'exemplarité,* 1977

Suzanne Lamy, *André Breton, hermétisme et poésie dans* Arcane 17, 1977

Doris Kirsch, *La Bruyère ou le style cruel,* 1977

Alexandre Lazaridès, *Valéry : pour une poétique du dialogue,* 1978

Abraham Livni, *la Recherche du dieu chez Paul Valéry* (Klincksieck, coéditeur), 1978

Michel Lemaire, *le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé* (Klincksieck, coéditeur), 1978

Jacques Michon, *Mallarmé et* les Mots anglais, 1978

Paul d'Hollander, *Colette, ses apprentissages* (Klincksieck, coéditeur), 1978

Kay Bourlier, *Marcel Proust et l'architecture,* 1980

N. DAVID KEYPOUR

ANDRÉ GIDE

ÉCRITURE ET RÉVERSIBILITÉ DANS *LES FAUX-MONNAYEURS*

1980
LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
C.P. 6128, SUCC. «A», MONTRÉAL, QUÉ.,
CANADA H3C 3J7

SOCIÉTÉ NOUVELLE DIDIER ÉRUDITION
40, RUE DU FER À MOULIN 75005 PARIS, FRANCE

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des études humaines dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

ISBN 2-7606-0447-0 (PUM)
ISBN 2-86460-003-X (Didier)

DÉPÔT LÉGAL, 2e TRIMESTRE 1980
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

Aux professeurs Charles Dédéyan et Auguste Anglès, en témoignage de fidélité et de profonde estime

Sigles et abréviations

Pour les œuvres qui y sont rassemblées, nos références renvoient aux trois volumes de la «Bibliothèque de la Pléiade».

Caves	*les Caves du Vatican*
CAW	*les Cahiers d'André Walter*
Dosto.	*Dostoïevski,* Paris, NRF, Idées/Poche, 1964
Enf. prod.	*le Retour de l'enfant prodigue*
FM	*les Faux-Monnayeurs*
Im.	*l'Immoraliste*
Inc.	*Incidences,* Paris, Gallimard, 1924
J. I	*Journal* (1899-1939)
J. II	*Journal* (1939-1949)
JFM	*Journal des Faux-Monnayeurs,* Paris, Gallimard, 1977
NN	*les Nouvelles Nourritures terrestres*
NT	*les Nourritures terrestres*
PE	*la Porte étroite*
Prom.	*le Prométhée mal enchaîné*
TA	*la Tentative amoureuse*
VU	*le Voyage d'Urien*

Avant-propos

À supposer que l'activité critique ne se justifie pas par sa témérité de dresser face à la parole première un discours second, ni par son humilité de mettre l'un au service de l'autre, à supposer qu'on exigeât du serviteur la preuve qu'il ne vient pas se nourrir au festin du maître sous prétexte de quelque service imaginaire ou inutile, il n'aura d'autre recours que de remonter la voie hiérarchique pour invoquer l'appel de l'intendant du palais, et si possible, celui du maître lui-même.

Claude Martin écrivait en 1969 :

> Il est frappant de constater que dans l'abondant gibier poursuivi par les «néo-critiques» de toutes obédiences, Gide ne figure pas au tableau de chasse [1].

Le constat établi par cette métaphore quelque peu irrespectueuse se justifiait-il à l'époque ? Reste-t-il encore valable ? Fait-il écho à une exigence de l'œuvre en question ?

1. Claude Martin, «Toujours vivant, toujours secret», *Études littéraires* (revue publiée par l'Université Laval à Québec), vol. 2, n° 3, décembre 1969, p. 297.

Claude Martin lui-même ajoutait plus loin :

> Mais il semble que la critique s'attache maintenant de plus en plus à l'étude des techniques littéraires chez Gide, à ce qui, dans ses recherches novatrices, le situe dans le grand mouvement de ce siècle qui a fait du roman le domaine tout à la fois de la création d'un monde et de la réflexion critique sur cette création même. Sans doute est-il encore trop tôt pour qu'une véritable synthèse de ce sujet soit mené à bien, mais le livre de W. Wolfgang Holdheim [2] est déjà important et significatif, qui tente une étude structurale de plusieurs œuvres types [3].

Si parmi la masse des ouvrages critiques consacrés à l'œuvre de Gide avant 1969, Claude Martin ne retient que celui de Holdheim, c'est qu'il pense exclusivement à l'application à l'œuvre de méthodes qu'un colloque de Cerisy-La-Salle tenta de définir en 1966 [4]. C'est pourquoi, et pour ne citer que quelques exemples, il passe sous silence des ouvrages aussi synthétiques que ceux de Jean Hytier [5], de Germaine Brée [6], de Pierre Lafille [7] ou de Wallace Fowlie [8]. Peut-être ne considère-t-il pas le volume colossal de Michel Raimond[9], ni celui, plus succinct mais dense, de Claude-Édmonde Magny [10], pour la raison que les analyses structurales de ces auteurs tendent à situer *les Faux-Monnayeurs* dans le contexte d'une crise historique du roman français et non à mettre en évidence la singularité du roman gidien. Par ailleurs, s'il ne mentionne pas

2. W. Wolfgang Holdheim, *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide.*
3. Claude Martin, art. cit., p. 301.
4. Colloque tenu sous la direction de Georges Poulet, dont les actes ont été publiés sous le titre *les Chemins actuels de la critique.*
5. Jean Hytier, *André Gide.*
6. Germaine Brée, *André Gide l'insaisissable Protée.*
7. Pierre Lafille, *André Gide romancier.*
8. Wallace Fowlie, *André Gide, His Life and Art.*
9. Michel Raimond, *la Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt.* L'ouvrage aborde souvent l'œuvre de Gide. Voir en particulier les chapitres III et V de la quatrième partie sur *les Faux-Monnayeurs.*
10. Claude-Édmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918.* Voir en particulier le chapitre IX sur *les Faux-Monnayeurs.*

non plus les recherches de Guy Michaud [11], ni celles de Eugene H. Falk [12], c'est probablement parce que, bien qu'à dix ans de distance l'une de l'autre, les deux démarches s'inscrivent dans les chemins actuels du structuralisme, chacune élit une œuvre différente de Gide pour fin de démonstration d'une méthode plutôt que comme des fins en soi. Aussi est-ce avec raison que le bibliographe [13] de Gide prononce un constat de carence en 1969.

Depuis lors, quelques réussites critiques sont venues répondre à son expectative. Dès 1970, la publication d'une des thèses de Daniel Moutote [14] étend à l'ensemble de l'œuvre l'application d'une méthode d'interprétation symbolique à partir du recensement systématique d'un type d'images. En 1970, Elaine Davis Cancalon [15] analyse brièvement quelques techniques narratives dans cinq des premiers récits gidiens pour démontrer la subordination de ces techniques au caractère des héros-égoïstes. En 1972, Alain Goulet [16] consacre un volume aux *Caves du Vatican* et montre remarquablement le profit qu'on peut tirer de la conjonction des méthodes de la nouvelle critique et de méthodes plus éprouvées pour éclairer la portée d'une œuvre. En 1976, Martine Maisani-Léonard [17] applique une méthode linguistique issue de concepts benvenistiens à l'«écriture» d'un corpus limité aux récits de Gide.

11. Guy Michaud, *l'Œuvre et ses techniques.* L'auteur consacre deux chapitres aux *Faux-Monnayeurs* : sa genèse (p. 152-163), l'art de la fugue (p. 164-175).

12. Eugene H. Falk, *Types of Thematic Structure.* Chapitre 3 consacré à *la Symphonie pastorale.*

13. Outre plusieurs ouvrages et articles sur Gide, Claude Martin qui dirige le Centre d'études gidiennes à l'Université de Lyon II et trois collections consacrées à Gide aux Éditions Minard, a publié également trois articles bibliographiques (voir notre bibliographie). En tant que secrétaire de l'Association des amis d'André Gide, il publie également le Bulletin trimestriel de cette Association qui comporte une chronique bibliographique. Qu'il soit remercié ici de l'aide inappréciable qu'il apporte ainsi à tous les gidisants à travers le monde.

14. Daniel Moutote, *les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide.*

15. Elaine Davis Cancalon, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide.*

16. Alain Goulet, *les Caves du Vatican d'André Gide. Étude méthodologique.*

17. Martine Maisani-Léonard, *André Gide ou l'ironie de l'écriture.*

À notre connaissance deux ouvrages ont été exclusivement consacrés au «premier roman» et œuvre maîtresse de Gide : *les Faux-Monnayeurs*. En 1970, Geneviève Idt [18] publie dans une collection scolaire un petit volume qui a le mérite d'aborder ce roman sous des angles multiples et d'en signaler ainsi la complexité à la réflexion plus approfondie de ses lecteurs. En 1975, Karin Nordenhaug Ciholas [19] publie aux États-Unis un volume où elle applique aux *Faux-Monnayeurs* la méthode d'analyse thématique proposée par Eugene H. Falk et dont le résultat complète en un sens celui qu'obtenait Guy Michaud en 1957. Cette même année 1975, Claude Martin [20] réunit six articles qui sont autant de «lectures» distinctes des *Faux-Monnayeurs* et qui constituent une centaine de pages de la cinquième livraison annuelle de *la Revue des lettres modernes* consacrée à Gide. L'érudit gidien semble répéter son appel de 1969, et signale cette fois plus particulièrement ce «grand roman somme» que «la critique n'a certes pas fini d'interroger [21]». Cet appel fait écho à celui de Gide lui-même.

L'on sait à quel point Gide prit soin des éditions successives de ses écrits, quelle collaboration attentive il accorda à Louis Martin-Chauffier [22] qui les réunit de 1932 à 1939, et de quelles consignes strictes il munit les rares élus à qui il confia ses écrits inédits de son vivant. Il apporta le même constant souci à l'examen de ce qui s'écrivait à propos de chacun de ses livres et de lui-même. Son *Journal* et sa correspondance fournissent de multiples exemples de jugements, tantôt approbatifs, le plus souvent déçus, portés sur les critiques de son œuvre. Lorsque la voix d'un critique avisé risque de se perdre dans la rumeur de ceux qui «se font leur opinion, non d'après [ses] livres eux-mêmes, mais d'après des conversations de café [23]», il semble chercher à l'enregistrer pour sa propre satisfaction mais surtout pour guider le futur chercheur. C'est ainsi qu'à la date du 30 mai 1930, il va jusqu'à consigner

18. Geneviève Idt, *André Gide : les Faux-Monnayeurs. Analyse critique.*

19. Karin Nordenhaug Ciholas, *Gide's Art of the Fugue.*

20. *Sur les Faux-Monnayeurs.* Cahiers annuels André Gide, sous la direction de Claude Martin, n° 5, 1975.

21. *Ibid.*, p. 4.

22. *Œuvres complètes d'André Gide,* édition établie par Louis Martin-Chauffier, 15 vol.

23. *J.* I, 703.

dans son *Journal* la référence précise d'une causerie pertinente dont le compte rendu risque d'échapper à l'attention [24]. Le seul ouvrage d'importance qu'il approuvât sans réserve fut celui de Jean Hytier, parce que précisément, «suivant le conseil d'une phrase de [son] *Journal*» le critique se maintient «à un point de vue esthétique [25]». Ce conseil que Jean Hytier a mis en épigraphe à son livre remonte au 25 avril 1918 ; il est significatif que Gide l'ait donné à l'occasion de la lecture désenchantée d'une étude sur lui :

> Je relis ce matin l'étude de Ruyters sur moi (manuscrit encore) reprise de sa conférence. Elle ne me satisfait pas plus que celle de Rivière. Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement. (*J.* I, 652)

Quelques mois plus tard, il s'explique davantage sur ce parti pris esthétique :

> C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris [...]. C'est du reste le seul point de vue qui ne soit exclusif d'aucun des autres. (*J.* I, 658)

Il importe de bien saisir la portée de cette invite. Elle signifie que l'analyse esthétique mène nécessairement, qu'elle est la seule qui puisse mener à une compréhension globale de l'œuvre en elle-même et dans ses rapports avec l'auteur, avec sa pensée et avec la tradition littéraire qui la porte ou contre quoi elle s'inscrit; mais en même temps, elle suggère qu'une telle analyse ne doit pas exclure ce que peuvent lui apporter d'autres méthodes. Or toute démarche critique repose nécessairement sur une certaine conception de son objet. Il est significatif que lorsque G.W. Ireland tente de montrer en quoi Gide et Valéry sont des précurseurs de la nouvelle critique, il réussit surtout à présenter leurs conceptions respectives de l'œuvre littéraire [26].

* * *

Quelle est donc la conception gidienne de l'œuvre d'art ? En 1901 Gide écrit:

24. Il s'agit de la causerie de Georges Adamovitch donnée à la sixième réunion du Cercle franco-russe en date du 25 mars 1930 et recueillie dans les *Cahiers de la quinzaine* du 5 avril de la même année et occupant les pages 21 à 30. Voir aussi *J.* I, 984.
25. *J.* I, 1314, 25 août 1938.
26. G.W. Ireland, «Gide et Valéry précurseurs de la nouvelle critique», dans *Chemins actuels de la critique*, p. 34-45.

> L'œuvre d'art est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie [27].

Il faut remarquer que c'est un langage impératif que Gide utilise, et qu'il définit là l'œuvre idéale. Non que l'œuvre soit donnée d'emblée comme un diamant splendide et solitaire, comme une création *ex nihilo*. Aucune œuvre, peut-être, n'est autant que celle de Gide nourrie de la vie de son auteur. L'impératif que l'artiste doit s'imposer consiste à donner à sa création la forme d'un produit achevé, c'est-à-dire une perfection qui ne se manifeste pas autrement ni ailleurs que dans l'harmonie de ses rapports intérieurs. En d'autres termes, et pour rester dans un vocabulaire et une imagerie proprement gidiens, l'œuvre d'art est «obtenue» à la suite d'un «effort» de «volonté» et de «raison» et à partir de ce qui fait l'«idiosyncrasie» de l'auteur, y compris les «influences» «subies» par «affinité» ou formatrices par «regimbement», comme un fruit est obtenu d'un arbre et de tout son environnement. Seulement, de même que le fruit se laisse contempler ou déguster sans qu'on ait besoin d'évoquer l'arbre, le terrain ou le climat qui l'ont produit, de même, l'œuvre d'art «doit trouver» en soi sa suffisante beauté, «doit pouvoir s'isoler» de l'histoire et de son auteur. Elle doit *paraître* comme un pur résultat. Mais ce résultat ne serait pas ce qu'il est dans sa spécifique perfection, reconnaissable parmi tant d'autres, s'il n'y avait à sa source un être particulier, sinon «une œuvre ne différerait plus d'une autre que par le sujet relaté [28]».

Or l'ouvrier n'est point absent de l'œuvre, si l'on sait bien y regarder. En écrivant une préface aux *Fleurs du mal,* Gide commence par voir en la dédicace du recueil à Théophile Gautier l'intention du poète d'avertir son lecteur que «ce qu'il vénère, c'est l'art et ce n'est pas la pensée»; que ses poèmes «ne vaudront ni par le mouvement, ni par la passion, ni par l'esprit, mais par la forme» (*Inc.,* 159). Et le préfacier continue pour son propre compte : «La forme, cette raison de l'œuvre d'art, est ce

27. «Les limites de l'art», conférence préparée pour l'exposition des Artistes indépendants de 1901, reproduite dans *Prétextes* (1903), édition de 1963, p. 26.

28. Cité par G.W. Ireland, *op. cit.,* p. 37.

dont le public ne s'aperçoit jamais que plus tard. La forme est le secret de l'œuvre.» Mais quel est ce secret que la forme à la fois cèle et révèle ? Qu'est-ce qui suscite chez Baudelaire tour à tour «cette harmonie des contours et des sons», «cet accord insolite», «ces tours crus», «ces feintes de parade» et cette confession «à mi-voix» ? La réponse est d'autant plus catégorique qu'elle vient sous forme d'un défi interrogatif : «Mais où trouver, sinon dans l'âme du poète, l'excuse et la dictée d'une mélodie si fidèle ?» (*Inc.*, 162). Forme fidèle à l'âme, Baudelaire comme tout véritable artiste «l'obtient par sincérité, il la conquiert et il l'impose» (*Inc.*, 159). L'antithèse elle-même chez Baudelaire n'est plus «procédé d'art» mais «loyale, elle éclôt spontanément» de «la dualité de son cœur».

Il n'en va pas autrement pour l'œuvre romanesque. Bien sûr la narration en prose a son ordre et ses lois propres, mais chaque roman particulier, pour se réaliser, engendre auparavant un accord nécessaire entre l'esprit qui le conçoit et la forme qu'il exige. Jean Rousset dont l'essentiel de l'œuvre critique consiste en la «lecture des formes [29]» pour arriver à leurs significations humaines, fait appel aux témoignages d'artistes aussi divers que Delacroix, Flaubert, Mallarmé, Proust, Bernanos, Camus, Supervielle, etc. À côté des textes qu'il cite trouveraient leur juste place maints extraits du *Journal* de Gide dont voici un exemple :

> Il me paraît que chacun de mes livres n'a point été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration [...]. Le livre sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et [...] pour lui, tout en moi, jusqu'au plus profond de moi s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre — objective ? subjective ? Ces mots perdent ici tout leur sens; car s'il m'arrive de peindre d'après moi (et parfois il me paraît qu'il ne se peut d'autre exacte peinture), c'est que d'abord j'ai commencé par devenir celui-là même que je voulais portraiturer. (*J.* I, 737)

Et quel texte illustrerait mieux le propos de Rousset selon lequel «l'œuvre est pour le sujet créateur un moyen de se révéler à lui-même [30]» que celui-ci :

29. Cf. Jean Rousset, sous-titre de l'introduction à *Forme et signification*.
30. *Ibid.*, p. VI.

> Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrivera à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre. *(Dosto.*, 81).

Si l'ultime ambition de la critique doit être de saisir la présence humaine qui anime l'œuvre, et si cette présence ne laisse sa trace que dans la structure intime de l'œuvre c'est cette structure qu'il faut appréhender en premier lieu. Il n'est pas vain d'espérer reconnaître l'homme au bout du chemin.

* * *

Une étude formelle complète des *Faux-Monnayeurs* devrait comporter deux volets : d'une part, l'analyse des structures de la narration, des moyens du dire; d'autre part, l'analyse des structures du discours, c'est-à-dire de ce qui est dit. Cette deuxième approche à son tour devrait explorer le texte à la fois sous l'angle des idées explicites et implicites, ce qu'on pourrait appeler une thématique, et sous l'angle du récit proprement dit, pour en dégager les motifs constants et les variations de ceux-ci. L'on voit qu'un tel travail devra faire appel aux méthodes les plus fructueuses de la critique contemporaine.

Nous sommes conscient de ce que la seconde approche peut apporter à la connaissance de l'œuvre et de l'homme. Car s'il est vrai que les travaux de Guy Michaud et de Karin N. Ciholas ont déjà pas mal exploré la première voie du second versant (la structure thématique), l'étude des motifs du récit reste encore à faire. En fait, notre lecture de Gide nous a convaincu que le deuxième volet constitue un tout indivis, et que, dans la très large mesure où les motifs et leurs variantes sont porteurs de thèmes explicites, implicites et inconscients, seule leur analyse préalable permettrait une étude thématique réellement exhaustive et pertinente.

Nous avons été frappé par des constantes telles que les structures familiales : père, mère, aîné, cadet, benjamin; par des motifs narratifs tels que : départ, voyage, retour; par des motifs spatiaux thématisant le clos et l'ouvert : chambres, jardins, rues, hauteurs, plaines, etc.; par des motifs temporels : aube, plein jour, soir, nuit; etc. Tous éléments coordonnés selon un schème fondamental, un invariant qui est nettement reconnaissable dans *l'Enfant prodigue* et dont les variantes se retrouvent d'œuvre

en œuvre et dans *les Faux-Monnayeurs*. Il n'est pas jusqu'au motif situationnel que nous appellerions «l'adulte surprenant l'enfant» qui ne corresponde au «donateur dans le coin du tableau [...] faisant pendant au fils prodigue» (*Enf. prod.*, 475) et qui ne se répète d'un livre à l'autre y compris comme un leitmotiv dans *les Faux-Monnayeurs*. Et quand l'on songe à l'analogie entre ce motif et la fameuse scène où Monsieur Vedel surprend l'enfant Gide alternant «le plaisir avec les pralines [31]», on devine ce qu'une telle étude peut apporter à la critique psychanalytique de l'œuvre. C'est dire que l'approche thématique des *Faux-Monnayeurs* nous semble constituer à elle seule la matière d'un bon volume. Et c'est la raison pour laquelle nous ne la joindrons pas à notre présent travail.

Si nous nous engageons plutôt dans l'étude des structures narratives des *Faux-Monnayeurs*, c'est d'abord parce que ce domaine, bien qu'offrant ample sujet d'analyse, n'a jamais été systématiquement abordé. Pourtant déjà Jean Hytier avait remarqué l'extension que prennent dans la narration les procédés de dialogue, monologue et journal par rapport au récit indirect; et avant lui, Charles Du Bos avait admiré la qualité des dialogues dans *la Symphonie pastorale* [32]. C'est ensuite parce que, au-delà de l'admiration pour la virtuosité de l'auteur, il importe de saisir chaque procédé dans sa technicité propre et d'en définir les fonctions au sein de l'ensemble du système narratif. La composition du roman se définit avant tout par l'ordonnance des voix qui s'entrecroisent pour proférer les mots que nous lisons. Et si l'on a maintes fois relevé la structure fuguée du roman, on s'est contenté de vérifier dans l'entrelacement visible des thèmes et des récits, ce que Gide lui-même avait clairement annoncé dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Or, il y a une fugue plus subtile, une véritable polyphonie des voix qui les énoncent. Il nous semble donc légitime d'affirmer qu'une étude formelle du roman devrait commencer par la mise au jour des techniques de l'énonciation. Enfin, une telle recherche, tout en étant essentielle à l'investigation thématique qui en corroborerait les conclusions, constitue un tout indépendant caractérisé par son unité et sa cohérence interne.

* * *

31. *Si le grain ne meurt*, p. 390.

32. Charles Du Bos, «Sur *la Symphonie pastorale* d'André Gide», dans *le Dialogue avec André Gide*.

Nous chercherons donc, en une première partie, à isoler les voix narratives dans *les Faux-Monnayeurs,* et à déterminer les fonctions et les caractéristiques de chacune; puis, en une deuxième partie, à les considérer dans leur orchestration. La description de leur dépendance logique nous mènera à découvrir entre elles une hiérarchie réversible qui montre la voix de l'auteur étrangement appropriée par les personnages. Nous arriverons ainsi à déceler le mécanisme de la mise en abyme. Cette structure formelle se révélera correspondre à la manière d'être de l'auteur en littérature.

* * *

L'on ne peut de nos jours entreprendre un travail tel que le nôtre sans tenir compte des recherches théoriques sur les genres narratifs. Depuis plus d'une décennie nous assistons à une véritable renaissance de la rhétorique. Des critiques anglo-saxons [33] à la suite de Henry James et ses disciples [34], des critiques français et européens à la suite des formalistes russes ou se situant dans les perspectives ouvertes par la linguistique saussurienne tentent de donner à la critique des romans la tournure d'une théorie scientifique du genre romanesque. Certains partant de catégories logiques, d'autres examinant des corpus homogènes ou des romans individuels ont eu l'ambition de découvrir ou de poser les lois spécifiques du récit ou celles des textes considérés. Des revues spécialisées dans cet ordre de recherches sont publiées dans diverses langues.

Nous tiendrons compte de cette masse de recherches comme d'un *savoir*. Ce savoir ne sera pour nous ni un ensemble de dogmes, ni une série d'hypothèses à vérifier. Notre unique objet de préoccupation est le texte des *Faux-Monnayeurs*. Comme Jean Rousset le recommande nous essaierons d'être ce lecteur idéal dont les «antennes» et les «regards [35]» se seront aiguisés de ce savoir, de cette somme d'*expériences* de lecteurs d'autres

33. Nous pensons surtout à W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction.*

34. En particulier Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (le chapitre 5 de cet ouvrage sur le «point de vue» dans *Madame Bovary* a été traduit et publié dans *Flaubert,* textes recueillis et présentés par R. Debray-Genette), et E.M. Forster, *Aspects of the Novel.*

35. *Op. cit.,* p. XV.

romans. Chaque fois qu'une de ces expériences pourra directement éclairer notre chemin nous ne manquerons pas de l'invoquer, ni de l'écarter si notre texte projette une lumière contraire ou simplement différente. Parmi ces expériences l'une retiendra particulièrement notre attention, celle de Gérard Genette, systématisée en une somme rhétorique dans *Figures III*. Cet ouvrage a l'avantage d'être exhaustif parce que fondé sur un triple principe. Il joint la critique des notions théoriques, depuis celles d'Aristote jusqu'aux plus récentes, à l'utilisation de catégories linguistiques et à la lecture d'un vaste corpus romanesque. La grille obtenue est immédiatement appliquée à *la Recherche du temps perdu*. Les écarts qui apparaissent de cette application marquent d'une part les singularités de l'œuvre proustienne, et enlèvent, d'autre part, au système de Genette tout caractère normatif ou définitif. L'humour et la lucidité de l'auteur en font un compagnon rigoureux et tolérant.

Notre démarche ne sera point non plus dogmatique. C'est ainsi que, tout en suivant une visée structurelle, tout en nous maintenant constamment dans l'immanence du texte, nous emprunterons, chaque fois que ce nous semblera utile, l'éclairage historique ou psychologique. En l'occurrence nous ne pensons pas seulement à la genèse des *Faux-Monnayeurs,* saisissable au moins partiellement à travers le *Journal des Faux-Monnayeurs,* les diverses correspondances et le *Journal* de Gide. Les formes et procédés utilisés dans notre roman ont leur histoire autant dans les œuvres antérieures de Gide que dans d'autres, et il importe de les situer par rapport à ce contexte. Il nous arrivera même d'établir des liens d'influence entre le texte et son contexte, dans la bonne tradition de la méthode comparatiste.

PREMIÈRE PARTIE

Analyse

Les procédés de la narration

Introduction

Dans son *Projet de préface pour Isabelle* de 1910, Gide écrit :

> 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; non plus que *la Porte étroite* ou que *l'Immoraliste;* et que je ne voudrais pas qu'on s'y trompât. 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 [1].

Ainsi ce qui véritablement oppose le roman au récit, selon Gide, ce n'est pas la seule multiplicité des personnages, puisque même le récit le plus mince, le plus monographique, comporte habituellement au moins deux personnages; ni même la complexité de l'intrigue. Car bien qu'une intrigue complexe suscite nécessairement un grand nombre de personnages, ce fait seul ne suffit pas à justifier l'appellation de roman. C'est dire que dans la définition gidienne, c'est la diversité des points de vue qui est primordiale, et

1. Cité d'après la notice à *Isabelle* par Yvonne Davet, dans *André Gide : Romans, récits et soties,* édition de la Pléiade, p. 1561.

que la diversité des personnages n'est que le corollaire requis par la condition première.

Dès lors, il semblerait que pour Gide le «point de vue» ou le «mode» soit commandé par la «voix [2]», c'est-à-dire que, quiconque parle dans le roman imposerait, du fait même, son point de vue sur l'événement qu'il raconte. De sorte que, pour produire une variation de points de vue, il serait nécessaire de passer la parole aux divers personnages, qu'ils s'expriment par monologue, dialogue, lettre ou journal. Il est évident qu'une telle conception réduit le narrateur omniscient traditionnel au rang d'un relais de transit de la parole, d'une instance chargée de distribuer le discours narratif entre les personnages. La fonction propre qu'implique le mot «narrateur», il ne l'assume que lorsqu'aucun personnage ne peut vraisemblablement l'assumer. Si *l'Immoraliste,* ni même *la Porte étroite* ne sont des romans, c'est parce que dans l'un ou l'autre, malgré la multiplicité des personnages, seuls Michel ou Jérôme parlent, et donc les événements seraient présentés de leur seul point de vue.

Or, les théories les plus récentes du récit tiennent une telle conception pour erronée. Gérard Genette la dénonce à la suite de W.C. Booth :

> Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix,* c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?* [3]

Genette sépare donc les deux problèmes, et pour éviter ce que les termes de *vision,* de *champ* [4] et de *point de vue* ont de trop spéci-

2. Gérard Genette appelle «voix» la catégorie dans laquelle il classe les incidences relatives à l'instance de la narration, il appelle «mode» la catégorie où il traite du point de vue (cf. *Figures III,* chap. 4 et 5). Traitant du point de vue, Jean Pouillon parle de «vision » (cf. *Temps et roman),* et Tzvetan Todorov d' «aspect» (cf. «Les catégories du récit littéraire», *Communications,* 8, 1966, p. 125-151).

3. Gérard Genette, *Figures III,* p. 203.

4. Georges Blin parle de «restriction de champ» dans *Stendhal et les problèmes du roman.*

fiquement visuel, il reprend le terme un peu plus abstrait de «focalisation [5]». Enfin, après avoir exprimé en terme de focalisation les classifications des théoriciens antérieurs, il répète qu'il ne faut pas «confondre les deux instances de la focalisation et de la narration, qui restent distinctes même dans le récit «à la première personne», c'est-à-dire lorsque ces deux instances sont assumées par la même personne (sauf dans le récit au présent, en monologue intérieur) [6]».

Si donc, même dans le récit «à la première personne», les deux instances restent distinctes, cette dissociation pouvait jouer dans *l'Immoraliste* et Gide pouvait varier les points de vue à sa guise. À plus forte raison dans *la Porte étroite* où effectivement, des lettres, des dialogues et surtout vers la fin le journal d'Alissa, complètent le récit de Jérôme et le représentent sous un jour différent. Comment expliquer alors l'appellation de récit que Gide leur impose ?

Il faut se souvenir tout d'abord du fait que Gide a souvent varié la classification de ses œuvres, et que par conséquent, il existe une certaine incohérence dans sa terminologie. D'autre part, les théoriciens sont loin d'être unanimes sur la terminologie et le partage des fonctions et des techniques qui ordonnent la narration [7]. Enfin, bien que les propos de romanciers et de théoriciens puissent s'éclairer réciproquement, il n'est pas dit qu'ils doivent se confirmer nécessairement. À la rigueur c'est la théorie qui devrait tirer ses leçons de la réalité des textes. Or, en l'occurrence Gide ne contredit pas la théorie, sa conception tient compte d'une dimension supplémentaire de la technique du point de vue.

Il est en effet évident que Gide ne parle pas du sens restreint que la théorie donne à cet aspect de la narration, puisque certainement *la Porte étroite,* et à un moindre degré, *l'Immoraliste,* varient les points de vue. D'autre part, malgré ses hésitations quant à l'appellation de ses œuvres, sa dédicace des *Faux-Monnayeurs* à Roger Martin du Gard montre bien qu'en

5. *Figures III,* p. 206.
6. *Ibid.,* p. 210.
7. Dans une «mise au point», Françoise Van Rossum Guyon passe en revue les principales théories élaborées sur ces problèmes en langue française, anglaise et allemande (cf. «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique,* 4, 1970). Récemment Mieke Bal a critiqué et amendé la théorie de Genette (cf. «Narration et focalisation», *Poétique,* 29, 1977).

1925, il considère cette œuvre comme son «premier roman». Il faut donc se demander ce qui distingue celle-ci de toute autre. Nous croyons pouvoir affirmer avec certitude que par le point de vue, Gide entend la *source de la narration,* catégorie plus vaste qui englobe et dépasse celle que considère la théorie.

En effet, ce qu'il y a de commun entre *l'Immoraliste* et *la Porte étroite* c'est que dans l'un et dans l'autre un personnage unique fournit l'information. Dialogues dans les deux, lettres et journal d'Alissa dans le second sont introduits par un seul personnage. Michel et Jérôme sont les seuls témoins appelés à déposer. Même si dans leurs dépositions apparaissent les points de vue de Marceline et d'Alissa, le lecteur n'entend pas ces dernières directement. En outre, et ceci est important, Michel et Jérôme s'adressent à un lecteur «implicite», Jérôme ouvertement, et Michel par le biais de ses amis. Les personnages des *Faux-Monnayeurs* ignorent le lecteur. Comme au théâtre, ou bien ils dialoguent (oralement ou par lettre), ou bien ils monologuent (verbalement ou par écrit), et l'intrigue se construit dans le cadre d'un espace-temps théâtral ouvert au lecteur (spectateur) à leur insu. Ainsi chaque personnage présente son propre point de vue, le narrateur apportant souvent le sien, mais comme le chœur dans le théâtre antique, sans participer à l'action. Il remplit par ailleurs la fonction que Georges Blin appelle de «régie», que nous avons appelée de «transit», et qui consiste à transporter le lecteur d'une scène à l'autre où un ou plusieurs autres personnages tiennent leur discours.

Ainsi apparaît dans la définition gidienne du roman l'importance de l'expression «soumise à». Elle est destinée à préciser que peu importe si un personnage peut présenter le point de vue des autres sur les événements qu'il relate, ce qui fait le roman c'est que chacun des personnages assume à son tour la charge de la narration, et que son récit recoupe, contredise ou complète ceux des autres. C'est en cela que le roman est une œuvre «déconcentrée [8]». Le déconcentrement est justement cette

8. Il ne faut pas confondre ce déconcentrement avec celui du contenu du roman, celui que Gide formule ailleurs en ces termes : «Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi, viennent converger mes efforts; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces 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.» (*JFM,* 45).

mobilité du *centre d'information,* de la *source de la narration,* ce mouvement par lequel chaque personnage est amené au devant de la scène pour exposer l'intrigue; ou autrement dit, ce mouvement de projecteur [9] qui tourne et éclaire des subjectivités successives ouvertes pour le regard du lecteur, mais fermées à leurs voisines dans l'univers du roman, jusqu'à ce que le *hasard* ou l'*indiscrétion* les révèlent les unes aux autres.

On imagine la dimension supplémentaire qu'apporte une telle technique du point de vue : elle permet d'introduire dans le roman des points de vue au second degré, d'exposer l'idée qu'un personnage se fait de l'opinion d'un autre sur le même événement. Car un personnage n'étant pas omniscient, peut se tromper lorsqu'il raconte un événement du point de vue d'un autre, il ne fait encore que présenter ce point de vue tel qu'il l'a perçu, c'est encore sa propre subjectivité qu'il dévoile. Il faut qu'il soit donné à l'autre l'occasion d'exposer lui-même son point de vue pour que l'illusion du premier devienne évidente, pour que se révèlent la *relativité* des jugements et le tragique des consciences fermées sur elles-mêmes.

L'on voit aussi à quel point la pensée d'une œuvre, l'idée fondamentale qu'un auteur cherche à exposer requiert une technique appropriée. S'il est vrai que le thème conscient et central des *Faux-Monnayeurs* est celui de l'*illusion,* sur soi et au sujet des autres, que les faussaires dont il s'agit se trompent avant tout eux-mêmes, qu'à l'instar du pasteur de *la Symphonie,* ils sont plus aveugles que l'aveugle Gertrude ou que Rachel des *Faux-Monnayeurs,* s'il est vrai qu'ils sont tous victimes du *diable,* qu'à leurs oreilles «son bruit couvre [...] la voix de Dieu» (*FM,* 1247), il faut que ces cécités et ces surdités se révèlent une à une par la

9. Voir cette anecdote que rapporte Roger Martin du Gard : après avoir expliqué comment il voit la technique de Martin du Gard dans *Jean Barois* et dans *les Thibault,* Gide continue : «Moi, voilà comment je veux composer mes *Faux-Monnayeurs...*» Il retourne la feuille, y dessine un grand demi-cercle, pose la lampe au milieu, et, la faisant virer sur place, il promène le rayon tout au long de la courbe, en maintenant la lampe au point central : — «Comprenez-vous, cher ? Ce sont deux esthétiques.» (Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide,* p. 36.) Bien entendu cette technique de point de vue va de pair avec ce que Gide appelle la «présentation indirecte» (*J.* I, 727) ou de biais des événements, ainsi qu'avec la distorsion de la ligne chronologique.

jouer au Théâtre-Français [40]. Il dut cependant reconnaître l'échec irréparable du roman et de la pièce [41].

L'impuissance à produire des œuvres valables pendant cette période, Gide l'attribue tantôt au fait que plus «aucun personnage imaginaire ne [l]'habite» (*J.* I, 1043, 2 mai 1931), tantôt «au trop vif intérêt qu'[il] prend aux événements» (*J.* I, 1100, 8 janvier 1932). Parfois aussi, il lui semble que les questions morales et même artistiques sont inséparables des problèmes sociaux et que déjà dans le passé son travail «à l'émancipation de l'esprit» (*J.* I, 1027, 30 janvier 1931) avait une valeur sociale. Parfois même, il lui arrive de se contredire à trois semaines d'intervalle, tant il est vrai qu'en lui, la vieille pureté symboliste le dispute à la nouvelle inquiétude que suscite la réalité sociale, au point de ne plus voir clair dans ses attitudes d'autrefois :

> J'ai longtemps professé que la question morale devait prendre le pas sur la question sociale; il ne me paraît plus à présent; et même, comme il advient alors, je ne comprends plus bien ce que je voulais ainsi dire. L'individu, encore aujourd'hui, m'intéresse plus que la masse; mais d'abord importent les favorables conditions de la masse pour permettre à l'individu sain de se produire. (*J.* I, 1135, 27 juin 1932)
> Si les questions sociales occupent aujourd'hui ma pensée, c'est aussi que le démon créateur s'en retire. Ces questions n'occupent la place que l'autre ne l'ait déjà cédée. (*J.* I, 1139, 19 juillet 1932)

Et si, parallèlement, il entrevoit «une littérature et une poésie différentes, d'autres permissions, d'autres invites d'enthousiasme et de ferveur, des chemins nouveaux...», il «doute si [son] cœur est

40. «C'est au Théâtre-Français que je voudrais la proposer, plutôt qu'à quelque théâtre d'avant-garde où elle risquerait de prendre une allure trop subversive. Au Théâtre-Français, elle garderait, je pense, l'aspect d'une comédie «de caractère», ce que je prétendais qu'elle soit, ce qu'elle est, réussie ou non; plutôt que d'une satire sociale (ce qu'elle prétendait être d'abord, et qui reste son point faible, car je n'ai pu faire disparaître complètement toutes les traces de cette première intention, désastreuse)» (*J.* II, 252, 9 août 1943).

41. «Et puis, par deux fois, je me suis obstiné fâcheusement sur de fausses pistes. J'ai mis autant de temps à rater *L'Intérêt général,* puis *Geneviève* (dont j'ai presque tout déchiré) qu'à réussir *les Faux-Monnayeurs.* Tout ce que j'écrivais alors, *invita Minerva,* restait indiciblement médiocre.» (*J.* II, 333, 30 janvier 1949).

assez jeune encore pour y bondir» (*J.* I, 1100, 8 janvier 1932), et il en vient à admettre finalement :

> Que l'art et la littérature n'aient que faire des questions sociales, et ne puissent, s'ils s'y aventurent, que se fourvoyer, j'en demeure à peu près convaincu. Et c'est bien aussi pourquoi je me tais depuis que ces questions ont pris le pas dans mon esprit.
> Nous commençons à peine à nous dégager de la mystique; mais que les «beaux-arts» en fassent partie, je le crois volontiers et qu'ils aient besoin de ce climat pour prospérer. Je préfère ne plus rien écrire, plutôt que de plier mon art à des fins utilitaires. Me persuader que celles-ci doivent aujourd'hui prendre le pas, c'est du même coup me condamner au silence. (*J.* I, 1149, 27 décembre 1932)

et de réitérer : «Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art» (*J.* I, 1211, 25 juillet 1934).

Bref, venu du symbolisme et héritier de sa tradition, Gide, pas plus que les grandes figures de sa génération, ne se posa la question du rôle de la littérature qu'avec la conviction préalable que l'art était intemporel, et qu'il devait rester au-dessus de tout engagement. C'est ce que Gide déclara sans ambages, lorsque, après les secousses de la guerre, Sartre porta la question au niveau d'une crise de conscience tragique devant quiconque se disait homme de lettres :

> Valéry, Proust, Suarès, Claudel et moi-même, si différents que nous fussions l'un de l'autre, si je cherche par quoi l'on nous reconnaîtra pourtant du même âge, et j'allais dire : de la même équipe, je crois que c'est le grand mépris où nous tenions l'actualité. Et c'est en quoi se marquait en nous l'influence plus ou moins secrète de Mallarmé. Oui, même Proust dans sa peinture de ce que nous appelions «les contingences», et Fargue, qui, ces derniers temps, écrivait, pour vivre, dans les journaux, encore était-ce avec le sentiment très net que l'art opère dans l'éternel et s'avilit en cherchant à servir, fût-ce les plus nobles causes. (*J.* II, 322, 19 janvier 1948)

Quoi qu'il en soit, lui qui voulait faire des *Faux-Monnayeurs* «un carrefour, un rendez-vous de problèmes», mais qui se vit obligé, pour les seules raisons d'art, d'en abstraire le temps historique [42], les questions sociales [43] et politiques, et même

42. Voir *JFM,* 15.

43. Voir *JFM,* 23-24.

une psychologie trop particulière, savait bien dès *les Cahiers d'André Walter* que la littérature ne pouvait servir, dans toute sa gratuité, que de lieu d'un débat de conscience personnelle et de laboratoire pour une transformation de l'individu à commencer par l'auteur lui-même. Du moins, c'est ainsi que Gide de tout temps pratiqua l'écriture littéraire.

5. GIDE ET LA LITTÉRATURE D'EXPÉRIENCE

C'est Maurice Blanchot qui le premier définit l'œuvre de Gide comme une littérature d'expérience. «Au même titre que les plus fortes œuvres de Rimbaud, de Lautréamont et des surréalistes», l'œuvre de Gide est responsable «de ce besoin de la littérature contemporaine d'être plus que de la littérature : une expérience vitale, un instrument de découverte, un moyen pour l'homme de s'éprouver, de se tenter et, dans cette tentative, de chercher à dépasser ses limites [44]». En ce sens, Gide «a donné une signification nouvelle au mot essai [45]», car il a eu «le souci de faire servir la littérature à une expérience véritable : expérience de soi-même, expérience de ses pensées, non pour les garder, les confirmer, moins encore pour en persuader les autres, mais pour les écarter, les tenir à distance, les «essayer» en les confiant à une existence autre, c'est-à-dire pour les altérer, leur donner tort [46]». 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 œuvre un instrument de contestation permanente, jusqu'à mettre en doute le sens même du mot sincérité et la possibilité de l'atteindre.

> La sincérité, Gide, avant Freud, en a considéré les tares et les vices — au sens non moral de ce terme — et, avant d'en venir à Marx, il en a tenu pour insuffisante l'autorité retorse, tout

44. «Gide et la littérature d'expérience», article paru dans *l'Arche,* n° 23, 1947, repris dans *la Part du feu,* p. 217.

45. *Ibid.,* p. 217.

46. *Ibid.,* p. 218.

altérée par l'aveuglement d'un regard intérieur qui prétend à la pureté en ignorant et l'histoire et le monde [47].

Cette mise en question permanente ne se limite pas aux valeurs morales et à la sincérité des émotions et des conduites. La vigilance, la lucidité ne serait pas totale si la contestation se prenait pour une attitude *incontestable,* si l'auteur s'installait béatement dans son rôle de questionneur, d'«*inquiéteur*». Il faut encore que la contestation se retourne sur elle-même, pour s'envelopper dans son propre mouvement. Il n'est point de véritable inquiéteur qui ne soit inquiet. Si l'œuvre de Gide est interrogative, elle l'est à un double titre : par les questions qu'elle pose et par l'incertitude de celui qui les suscite, incertitude qui donne à sa voix un ton tremblé, presque coupable.

Mais il est d'autres formes de contestation qui imprègnent chacune de ses œuvres. L'ironie gidienne s'exerce autant à l'endroit de lui-même que contre les idées et les sentiments de convention, et chaque livre porte en soi, dans sa thématique et dans sa forme, sa propre mise en question [48]. D'autre part, chaque livre pose face à un autre une question contraire et le dénonce. Les *Poésies d'André Walter* formulent déjà le rejet du héros des *Cahiers. Le Voyage d'Urien* et *la Tentative amoureuse* vont à l'encontre du romantisme grandiloquent et naïf d'André Walter; et *Paludes* les enveloppe tous dans une même dérision. Le ton haletant et perplexe de *l'Immoraliste* proclame la condamnation de Ménalque et des *Nourritures terrestres,* etc. Il est significatif de remarquer que tant de titres gidiens contiennent les mots «retour», «retouche» ou «nouvelles», comme pour signaler dès l'entrée dans le livre l'aveu d'un repentir, ou d'une rectification.

«J'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur», écrit Gide dans sa préface à l'édition de 1930 des *Cahiers d'André Walter.* Du centre du livre, de l'esprit de l'auteur, le doute doit gagner le lecteur, le tirer de sa quiétude pour l'éveiller à des questions, auxquelles il lui appartiendra de trouver

47. *La Part du feu,* p. 224.

48. «Mes écrits sont comparables à la lance d'Achille, dont un second contact guérissait ceux qu'elle avait d'abord navrés. Si quelque livre de moi vous déconcerte, relisez-le; sous le venin apparent, j'eus soins de cacher l'antidote; chacun d'eux ne trouble point tant qu'il n'avertit.» (*J.* I, 880).

des réponses. À une existence privée que l'on peut voir marquée de circonspection, se superpose une carrière d'écrivain qui ne se déroba à aucune responsabilité et ne recula devant aucun risque. S'il trouva un conseil de prudence dans le verset de l'Évangile : «Malheur à celui par qui le scandale arrive», il sut ne pas se taire lorsqu'il sentit qu'il était temps que «le scandale arrive [49]».

L'on peut se demander si une contestation aussi radicale de soi, de l'œuvre et du lecteur, bien que dans son intention initiale ne s'adresse qu'à la morale et à la conscience individuelles, ne doit pas en définitive aboutir à la mise en question de l'ordre social, économique et politique. Toute critique, toute autocritique n'est-elle pas dans son ultime résonance, un appel au désordre par rapport à l'ordre établi ? Le social est-il séparable du moral ? Gide semble bien l'admettre lorsqu'il écrit :

> Ce que l'on me reproche le plus âprement, c'est d'avoir travaillé à l'émancipation de l'esprit. Ceci paraît impardonnable au parti qui n'aspire au contraire qu'à la plus complète soumission à l'autorité, la règle, la tradition, etc. Ce parti, très puissant, use toujours des mêmes armes, et qu'il a toujours sous la main. La meilleure raison qu'il trouve pour prouver que l'homme ne *doit* pas changer, c'est qu'il ne *peut* pas changer. (*J.* I, 1027, 30 janvier 1931)

Œuvre de contestation donc qui dans ses prolongements atteint l'ordre social établi, mais qui en même temps, par sa perfection formelle exalte les canons de l'art bourgeois. C'est ainsi d'ailleurs que conclut Blanchot :

> Gide est le lieu de rencontre de deux conceptions de la littérature, celle de l'art traditionnel, qui met au-dessus de tout le bonheur de produire des chefs-d'œuvre et la littérature comme expérience qui se moque des œuvres et est prête à se ruiner pour atteindre l'inaccessible. De là son double destin. Modèle d'honnêteté littéraire, à cause de cela il passe longtemps pour le prince de l'équivoque et pour le démon même. Puis l'immortalité classique le découvre. Il devient le plus grand écrivain français vivant [50]. Et la gloire l'abaisse à n'être plus qu'un sage [51].

49. Roger Martin du Gard raconte les circonstances de la publication de *Corydon* et de *Si le grain ne meurt,* et analyse admirablement les motivations profondes de Gide (cf. *Notes sur André Gide,* p. 44-48).

50. Gide venait de recevoir le Prix Nobel de littérature.

51. *La Part du feu,* p. 228.

6. GIDE ET L'ÉCRITURE

De son côté, et dans la perspective d'«une histoire du langage littéraire» dont on peut escompter qu'à sa façon, elle «manifeste sa liaison avec l'Histoire profonde [52]», Roland Barthes oppose par exemple Queneau à Gide, comme Lautréamont à Mérimée, Céline à Mallarmé et Camus à Claudel [53]. D'autre part, en diachronie, il range Gautier, Flaubert, Valéry et Gide parmi les «artisans du style [54]», après quoi il affirme :

> L'écriture artisanale, placée à l'intérieur du patrimoine bourgeois, ne dérange aucun ordre; privé d'autres combats, l'écrivain possède une passion qui suffit à le justifier : l'enfantement de la forme. S'il renonce à la libération d'un nouveau langage littéraire, il peut au moins renchérir sur l'ancien, le charger d'intentions, de préciosités, de splendeurs, d'archaïsmes, créer une langue riche et mortelle. Cette grande écriture traditionnelle, celle de Gide, de Valéry, de Montherlant, de Breton même, signifie que la forme dans sa lourdeur, dans son drapé exceptionnel, est une valeur transcendante à l'Histoire, comme peut l'être le langage rituel des prêtres [55].

Gide avait-il le choix ? Nul autant que lui ne lia la *sincérité* de l'artiste et de l'homme à l'honnêteté de l'écriture; eût-il satisfait à ces exigences s'il avait accordé, à une thématique de contestation, une écriture de révolte ou de révolution ? À une telle question, la réponse semble venir justement de Roland Barthes qui constate tour à tour :

— l'échec d'une écriture communiste (Garaudy, Still, etc.) :

> Le réalisme socialiste français a donc repris l'écriture du réalisme bourgeois, en mécanisant sans retenue tous les signes intentionnels de l'art [56].

— l'échec de la dislocation du langage (Rimbaud, certains surréalistes) :

52. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture,* 1953; nous nous référons à l'édition Seuil/Points, 1972, p. 7.

53. *Ibid.,* p. 15.

54. *Ibid.,* p. 47.

55. *Ibid.,* p. 54.

56. *Ibid.,* p. 51.

> Fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture [...] il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire [...] [57]

— l'échec d'une écriture blanche (Camus dans *l'Étranger) :*

> [...] Une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels [58].

Enfin, alternative extrême : dépassant les tentatives de «restitution du langage parlé», depuis le «mimétisme amusé du pittoresque» de certains écrivains du XIXe siècle, jusqu'aux «dialogues romanesques de Sartre», Queneau achève une «socialisation du langage littéraire qui saisit à la fois toutes les couches de l'écriture : la graphie, le lexique, [...] et le débit [59]». «Ce faisant, il ne réussit qu'à faire de la littérature «une problématique du langage» [60].»

Ces échecs signalent «un tragique de l'écriture, puisque l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation [61]».

C'est certainement une lucidité extrême, la conscience de cette impossibilité de réconciliation qui peut expliquer le choix de Gide de porter la littérature à son extrême pureté artistique comme pour y «assumer le plus possible d'humanisme [62]» (culturel), et de lui donner congé lorsque cet exercice lui sembla gratuit et absurde face à la détresse du monde, pour, cette fois,

57. *Le Degré zéro de l'écriture,* p. 54-55.

58. *Ibid.,* p. 57.

59. *Ibid.,* p. 59-60.

60. *Ibid.,* p. 60.

61. *Ibid.,* p. 63-64. En dépit de quelques tours de phrases argotiques dans la bouche de Bernard et d'Armand, de quelques mots à la Gavroche chez Georges et d'autres enfants, et une faute de langue qu'il fait commettre à Sarah (cf. *JFM,* 60 et *FM,* 1019), et malgré l'intention d'écrire ce roman «de la manière la plus plate» (*JFM,* 72), Gide a-t-il réussi à éviter le style Gide dans *les Faux-Monnayeurs ?*

«assumer le plus possible d'humanisme» social. Aussi pouvait-il dire, à ceux qui lui reprochaient son non-engagement :

> J'écrivais : «J'appelle journalisme tout ce qui intéressera demain moins qu'aujourd'hui. Aussi rien ne me paraît plus absurde à la fois et plus justifié que ce reproche que l'on me fait aujourd'hui de n'avoir jamais su *m'engager* [...]»
> Toutefois, lorsque besoin était de *témoigner,* je n'avais nullement craint de m'engager; et Sartre le reconnaissait avec une bonne foi parfaite. Mais les *Souvenirs de Cour d'assises,* non plus que la campagne contre les *Grandes Compagnies concessionnaires* du Congo, ou que le *Retour de l'U.R.S.S.* n'ont presque aucun rapport avec la littérature. (*J.* II, 332, 19 janvier 1948)

62. Cf. «Assumer le plus possible d'humanité. Voilà la bonne formule.» (*J.* I, 56, 13 octobre 1894).

Conclusion

C'est volontairement que nous nous sommes abstenu jusqu'ici de faire mention de la mise en abyme, si ce n'est d'une manière suspensive. Pourquoi cette attitude, et qu'en est-il de ce procédé dans le cas des *Faux-Monnayeurs ?*

Notre propos était d'analyser d'abord les procédés narratifs du roman, d'en préciser les fonctions spécifiques tout en les plaçant dans le contexte général des œuvres de Gide et de ceux qui ont pu l'influencer; et puis, en une deuxième étape, d'élucider les relations qui existent entre l'auteur, le narrateur et les personnages, surtout Édouard. Chemin faisant, nous avons dû toucher à la thématique du roman et nous avons abouti à une description du moi gidien tel qu'il semble être figuré par ces relations.

Il est clair que notre optique était beaucoup plus vaste que la préoccupation de vérifier le mode de réalisation du procédé de mise en abyme dans *les Faux-Monnayeurs.* Pourtant, même lorsqu'il s'est agi des rapports entre le roman d'Édouard et celui de Gide, nous avons maintenu le terme en suspens. À cela deux raisons principales :

1. Gide ne parla de ce procédé héraldique qu'une seule fois, très tôt dans sa carrière (1893), et il y consacra

cinq paragraphes (*J.* I, 40-41) qu'il faut considérer comme un tout. Il y est à la fois question :

a) de «l'influence du livre sur celui qui l'écrit»; c'est-à-dire d'un effet psychologique exercé dans la réalité extérieure, par l'écriture même du roman.

b) de la lumière que le procédé jette sur «toutes les proportions de l'ensemble». Effet esthétique donc, que viennent illustrer des exemples d'œuvres picturales contenant «un miroir convexe et sombre qui reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte»; et d'œuvres littéraires contenant une scène ou un récit similaire à l'histoire qui l'englobe. Mais tout cela n'étant qu'approximatif, Gide recourt au «procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second» «en abyme». L'on voit bien que, si dans l'esprit de Gide il n'y a aucun doute sur l'effet esthétique du procédé, ses hésitations et la diversité des exemples indiquent que le rapport entre le contenant et le contenu peut se réaliser de diverses façons.

c) de «la rétroaction du sujet sur lui-même [...] C'est le roman psychologique typique.» Il s'agit cette fois, bien évidemment, de modifications psychologiques au niveau des personnages, restant à l'intérieur du roman et n'affectant pas son auteur.

Bref, l'on voit que le concept est multivoque et composite, et que si on le choisissait comme point de départ, il faudrait d'abord se livrer à un travail de mise au point en le décomposant et en précisant les éléments qui le constituent.

2. À l'époque où Gide parla de la mise en abyme, il n'avait écrit que ses *Cahiers,* son *Narcisse* et sa *Tentative* auxquels d'ailleurs il se référait explicitement. Or parler de ses œuvres subséquentes, des *Faux-Monnayeurs* en l'occurrence, ce serait extrapoler hâtivement; ou du moins, ce serait poser arbitrairement que la même forme de mise en abyme avec les mêmes effets se réalise dans ce roman et dans les premières œuvres.

C'est pourquoi nous avons préféré travailler avec la notion de «métalepse» mise au point par Gérard Genette, notion à laquelle nous avons été amené nous-même à attribuer deux directions : intérieure et extérieure.

À la lumière de nos analyses, il est apparu qu'il y avait deux sortes de mise en abyme dans *les Faux-Monnayeurs.* La première, que l'on pourrait appeler métaphorique, con-

siste en un rapport de similitude thématique entre l'ensemble du récit et certaines de ses parties, nommément, la leçon de biologie de Vincent et le récit du naufrage de la *Bourgogne* par Lilian. La deuxième ressortit aux rapports entre les instances impliquées dans la production du récit. Nous avons décrit le mécanisme de la réversion de ces instances dans la deuxième partie de ce travail. Cette deuxième forme qui fait toute l'originalité du roman se révèle être très différente de la définition de 1893 et de la mise en abyme dans *les Cahiers* par exemple. *Les Cahiers* restent fermés sur eux-mêmes, et la réversion, s'il y en a une, ne peut jouer qu'entre André Walter et Allain. De même pour la «rétroaction» psychologique. Celle entre le livre et André Gide n'est vérifiable qu'à l'extérieur, dans le domaine attesté par la biographie. Dans le cas des *Faux-Monnayeurs,* il y a une irruption lisible de l'extérieur vers l'intérieur et la projection de l'intérieur vers l'extérieur de l'espace du roman. La frontière entre le réel et le fictif est frappée d'évanescence et les instances oscillent constamment de l'un à l'autre. Parallèlement, la «rétroaction» psychologique, absente à l'intérieur, entre Édouard et son roman, se concentre précisément à l'extérieur, sur la personne de l'auteur. Mais comme ce dernier s'est visiblement immiscé dans l'écriture de son personnage, cette rétroaction est devenue immanente au travail du roman.

Notre description des rapports entre les discours et des visions que le texte produit de lui-même devrait mettre en lumière l'effet esthétique en éclairant «toutes les proportions de l'ensemble». Nous avons tiré immédiatement les conclusions qui semblaient s'imposer quant au mode d'être du Moi producteur du système réversible du roman. Cette ontologie du Moi dans ses rapports avec l'Autre devrait rendre compte de l'effet psychologique que Gide assignait à la mise en abyme [1].

Notre recours sans préjugé à la poétique la plus récente nous a amené à mettre en question la pertinence de

1. Le bel ouvrage de Lucien Dällenbach, *le Récit spéculaire,* nous est parvenu après la rédaction complète de ce travail. Cette étude systématique de la mise en abyme répond certainement à un besoin urgent de la théorie littéraire. Nous sommes heureux de constater que, bien que nos projets divergents nous aient imposé des démarches inverses l'une de l'autre, chaque fois que nos analyses ont porté sur les mêmes données textuelles, elles se confirment mutuellement.

certains concepts et catégories définis ou utilisés par cette discipline. Nous avons délibérément maintenu ce débat théorique dans le cadre restreint de nos deux introductions, la première portant sur le «point de vue», la seconde sur la dichotomie «récit-discours», ou selon le vocabulaire de Gérard Genette, la première sur le «mode», la seconde sur la «voix». Il s'agit maintenant d'élucider le point important du rapport entre ces deux catégories.

Il faut reconnaître à Genette le mérite d'avoir apporté à l'exposé du problème et à sa solution une clarté qui faisait défaut jusque-là aux essais théoriques. En séparant nettement les deux questions il les éclaire à souhait; mais il semble constamment suggérer que les deux catégories sont essentiellement indépendantes l'une de l'autre et que les modulations du «point de vue» ne doivent rien à celles de la «voix». L'article de Mikel Bal [2] qui complète et précise le travail de Genette ne dissipe point cette hypothèse. Nous sommes convaincu que ce qui a conduit les deux auteurs à négliger le rapport entre les deux catégories et même à fonder leurs analyses sur leur indépendance est le fait qu'ils valorisent indûment la dichotomie benvenistienne. Or non seulement, comme nous l'avons montré dans notre deuxième introduction, cette dichotomie n'est point opératoire quant à la classification des genres narratifs, elle est également inapte à rendre compte des variations et des ambiguïtés du «mode». Par contre, nous avons montré que l'opposition discours des personnages - discours du narrateur était une base efficace pour la définition des genres, et nous pensons qu'elle est aussi opératoire dans la détermination des points de vue dans la narration. Que l'on ajoute à ce couple parfaitement hétérogène le discours indirect libre et tous les degrés de subtilité qui en font un discours suspendu entre la «voix» du narrateur et celle du personnage, et l'on est outillé pour apercevoir l'origine des modulations du «point de vue».

Ceci est inscrit dans le texte même de Gérard Genette pourvu qu'on le lise attentivement. En effet, après avoir clairement et distinctement défini les trois formes de focalisation avec les trois variantes de la deuxième forme [3], l'auteur en vient à introduire une série de réserves et d'observations qui dénotent à l'évidence la subordination de la «focalisation» à la «voix».

2. «Narration et focalisation», dans *Poétique,* 29, p. 107-127.

3. *Figures III,* p. 206-208.

Car, si «la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en «monologue intérieur» [4], c'est bien parce que dans ce genre de romans ou de passages, le discours immédiat du personnage parvenant directement au lecteur, le point de vue du narrateur ne peut point venir altérer celui du personnage, ni s'y superposer. L'on peut en dire autant des romans par lettres, des passages dialogués et de ceux donnés comme journal d'un personnage. Et «le partage entre focalisation variable et non-focalisation est [...] bien difficile à établir [5]», chaque fois que le contenu de la narration peut être attribué au narrateur ou au personnage «*ad libitum*». La narration indirecte, n'ayant laissé aucune trace linguistique qui permette de trancher dans un sens ou dans l'autre, l'on ne peut recourir qu'au raisonnement psychologique pour déterminer le point de vue. Cela est aussi vrai de la focalisation fixe comme dans *Ce que savait Maisie*. Par contre, le style indirect libre laisse transparaître à la fois le point de vue du personnage et celui du narrateur sur le personnage; d'où le plus souvent la présence d'un ton ironique. Deux points de vue apparaissent concurremment parce que sont transmises deux paroles ou deux pensées provenant de deux sources différentes. Enfin, si «une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre [6]», c'est bien parce que le discours du narrateur peut être considéré, dans ce cas aussi, comme la transposition de sa propre vision ou comme celle des pensées et impressions de l'autre personnage. Bref, «les variations de «point de vue» qui se produisent au cours d'un récit, peuvent être analysées comme des changements de focalisation [7]», bien sûr; mais d'abord comme des variations de rapports entre les sources de l'information narrative et les «voix» qui énoncent cette information.

4. *Figures III*, p. 209-210.
5. *Ibid.*, p. 208-209.
6. *Ibid.*, p. 208.
7. *Ibid.*, p. 211.

Bibliographie

I — SOURCES

Les sources sont indiquées dans l'ordre chronologique de leur parution.

1. OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES

NAVILLE, A., *Bibliographie des écrits d'André Gide,* préface de Maurice Bedel, Paris, Matarasso, 1949, 229 p.

FONGARO, A., *Bibliographie d'André Gide en Italie,* «Publication de l'Institut de Français de Florence», Paris, Didier, 1966, 199 p.

COTNAM, J., *Bibliographie chronologique de l'œuvre d'André Gide (1889-1973),* Boston (Mass.), G.K. Hall & Co., 1974, X-604 p.

2. PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

French VII Bibliography (1949-1969), remplacé par :

French XX Bibliography (1970-), Publication du French Institute de New York. Les dépouillements de cette publication remontent jusqu'à 1940.

Bulletin des amis d'André Gide (BAAG), trimestriel, contient une «Chronique bibliographique». Paraît depuis 1968.

André Gide, série annuelle de la *Revue des lettres modernes,* contient un «Carnet bibliographique» tenu par P.C. Hoy, avec, parfois, la collaboration de Claude Martin. Publiée depuis 1970.

3. ARTICLES

MARTIN, Claude, «État présent des études gidiennes : 1951-1963», *Critique,* n° 206, juillet 1964, p. 598-625.

MARTIN, Claude, «Toujours vivant, toujours secret...», *Études littéraires,* vol. 2, n° 3, décembre 1969, p. 289-303.

MARTIN, Claude, «Les études gidiennes en 1975 — et après ?», conférence donnée en octobre 1975 à l'Université de Toronto, à paraître dans les *Actes du Colloque André Gide de Toronto,* Paris, Lettres modernes, Minard.

4. On consultera utilement les APPENDICES BIBLIOGRAPHIQUES des ouvrages suivants

LAFILLE, Pierre, *André Gide romancier,* Paris, Hachette, 1954, XXII-593 p. Bibliographie : p. 505-567.

SAVAGE, C.H., *André Gide, l'évolution de sa pensée religieuse,* Paris, Nizet, 1962, 295 p. Bibliographie : p. 279-290.

THIERRY, J.J., *Gide,* Paris, Gallimard, «La Bibliothèque Idéale», 1962, 319 p. Bibliographie : p. 265-302.

TAHHAN, R., *André Gide et l'Orient,* Paris, Imprimerie Abécé, 1963, 457 p. Bibliographie : p. 433-448.

MOUTOTE, D., *le Journal de Gide et les problèmes du Moi (1889-1925),* Paris, PUF, 1968, XX-656 p. Bibliographie : p. 643-656.

IRELAND, G.W., *André Gide, a Study of his Creative Writings,* Oxford, Clarendon Press, 1970, XIV-448 p. Bibliographie : p. 425-439.

MARTIN, Claude, *la Maturité d'André Gide, de Paludes à l'Immoraliste (1895-1902),* Paris, Klincksieck, 1977, 687 p. Bibliographie : p. 597-649.

II — TEXTES DE GIDE

Outre les écrits indiqués par des sigles ou abréviations (voir liste au début de cet ouvrage), les textes suivants ont été cités :

Prétextes, Paris, Mercure de France, 1903, 303 p.

Morceaux choisis, Paris, Gallimard, 1921, 467 p.

Corydon, Paris, Gallimard, 1925, 160 p.

Œuvres complètes, 15 vol., édition établie par Louis Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, 1932-1938.

Interviews imaginaires, Paris, Gallimard, 1942, 229 p.

Feuillets d'automne, Paris, Mercure de France, 1949, 284 p.

Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard, 2 vol., Paris, Gallimard, 1968, 732 et 571 p.

III — AUTRES OUVRAGES OU ARTICLES CITÉS

1. OUVRAGES COLLECTIFS

Les Chemins actuels de la critique, publication du Centre culturel de Cerisy-La-Salle (5e), sous la direction de Georges Poulet, Paris, UGE/10-18, 1968, 440 p.

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, par O. Ducrot et T. Todorov, Paris, Seuil, 1972, 470 p.

Entretiens sur André Gide, Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Paris et La Haye, Mouton, 1967, 303 p.

Hommage à André Gide, numéro spécial de la *NRF,* 1951, 421 p.

Sur les Faux-Monnayeurs, série annuelle *André Gide,* sous la direction de Claude Martin, n° 5, Paris, Lettres modernes, Minard, 1975, 200 p.

Problèmes de l'analyse textuelle, actes d'un colloque à Toronto, sous la direction de Pierre Léon, Paris, Didier, 1971, VIII-199 p.

2. LIVRES

ANGELLOZ, J.F., introduction à l'édition bilingue des *Affinités électives* de Gœthe, en 2 volumes, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, vol. I., p. 25-50.

BALZAC, Honoré de, Préface de 1840 aux *Mémoires de deux jeunes filles.*

BARTHES, Roland, *le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Gonthier, 1953; nouvelle édition : Seuil, «Points», 187 p.

BARTHES, Roland, *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1964, 276 p.

BARTHES, Roland, *S/Z,* Paris, Seuil, 1970, 277 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1966, 356 p.

BLANCHOT, Maurice, *la Part du feu,* Paris, Gallimard, 1949, 331 p.

BLANCHOT, Maurice, *le Livre à venir,* Paris, Gallimard, 1959, 308 p.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman,* Paris, José Corti, 1954, 339 p.

BOISDEFFRE, P. de, *Vie d'André Gide. Essai de biographie critique,* tome I : Avant la fondation de la *NRF* (1869-1909), Paris, Hachette, 1970, 570 p.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction,* Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 455 p.

BOURNEUF, Roland et OUELLET, R., *l'Univers du roman,* Paris, PUF, 1972, 232 p.

BRÉE, Germaine, *André Gide, l'insaisissable Protée,* Paris, Belles-lettres, 1953, édition utilisée : 1970, 369 p.

BREMOND, C., *Logique du récit,* Paris, Seuil, 1973, 349 p.

CANCALON, Elaine Davis, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide,* Archives André Gide n° 2, Paris, Lettres modernes, Minard, 1970, 96 p.

CIHOLAS, Karin Nordenhaug, *Gide's Art of the Fugue,* North Carolina, Publication of the University of North Carolina, 1975, 125 p.

COCTEAU, Jean, *Gide vivant,* Amiot-Dumont, 1952, 65 p.

CURTIS, Jean-Louis, *Haute École,* Paris, Julliard, 1950, 254 p.

DALLENBACH, L., *le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977, 248 p.

DEBRAY-GENETTE, R. (textes recueillis et présentés par), *Flaubert,* Paris, Didier, 1970, 192 p.

DELAY, Jean, *la Jeunesse d'André Gide,* 2 vol., Paris, Gallimard, 1956-1957, 602 et 675 p.

DELAY, Jean, Introduction à la *Correspondance André Gide — Roger Martin du Gard, vol.* I, p. 9-120, Paris, Gallimard, 1968.

DU BOS, Charles, *le Dialogue avec André Gide,* Paris, Au sans pareil, 1929, édition utilisée : Corrêa, 1947, 355 p.

FABRE, Jean, *l'Art de l'analyse dans la Princesse de Clèves,* Paris, Ophrys, 1946, 76 p.

FALK, Eugene H., *Types of Thematic Structure,* Chicago, University of Chicago Press, 1967, XXI-180 p.

FIELDING, H., *Tom Jones* dans *Romans,* traduits, présentés et annotés par Francis Ledoux, Paris, la Pléiade, 1964.

FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel,* Londres, Arnold & Co., 1927.

FOWLIE, Wallace, *André Gide, His Life and Art,* New York et Londres, MacMillan, 1965, VI-217 p.

GENETTE, Gérard, *Figures,* Paris, Seuil, 1966, 265 p.

GENETTE, Gérard, *Figures II,* Paris, Seuil, 1969, 294 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, 286 p.

GIRARD, Alain, *le Journal intime,* Paris, PUF, 1963, 638 p.

GOULET, Alain, *les Caves du Vatican d'André Gide. Étude méthodologique,* Paris, Larousse, 1972, 288 p.

GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966, 263 p.

HOLDHEIM, Wolfgang W., *Theory and Practice of the Novel. A Study on André Gide,* Genève, Droz, 1968, 270 p.

HUMPHREY, R., *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* Berkeley, University of California Press, 1954, 129 p.

HYTIER, Jean, *André Gide,* Paris, Charlot, 1938, 315 p.

IDT, Geneviève, *André Gide : les Faux-Monnayeurs. Analyse critique,* Paris, Hatier, collection «Profil d'une œuvre», 1970, 80 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale,* Paris, Éditions de Minuit, «Points», 1963, 255 p. Traduction et préface de Nicolas Ruwet.

KRISTEVA, Julia, *le Texte du roman,* Paris et La Haye, Mouton, 1970, 209 p.

LAFILLE, Pierre, *André Gide romancier,* Paris, Hachette, 1954, XXII-593 p.

LAMBET, P., *Réalité et ironie : les jeux de l'illusion dans le théâtre de Marivaux,* Fribourg (Suisse), Éditions Universitaires, 1973, 203 p.

LANG, Renée, *André Gide et la pensée allemande,* Paris, Egloff, 1949, 218 p.

LARTHOMAS, Pierre, *le Langage dramatique, sa nature, ses procédés,* Paris, Armand Colin, 1972, 478 p.

LEJEUNE, Philippe, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de «Si le grain ne meurt»,* Bibliothèque André Gide, Paris, Lettres modernes, Minard, 1974, 107 p.

LÉVY, Jacques, *les Faux-Monnayeurs de Gide et l'expérience religieuse,* fragments publiés dans son *Journal et Correspondance* avec deux lettres de Gide et une préface par le R.P. Morelli, O.P., Grenoble, Éditions des Cahiers de l'Alpe, 1955, 300 p.

LIPS, Marguerite, *le Style indirect libre,* Paris, Payot, 1926, 240 p.

LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction,* Londres, 1921, édition utilisée : New York, The Viking Press, 1957, X-276 p.

MAGENDIE, Maurice, *le Roman français au XVII*e *siècle,* Paris, Droz, 1932, 457 p.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918,* Paris, Seuil, 1950, 354 p.

MAISANI-LÉONARD, Martine, *André Gide ou l'ironie de l'écriture,* Montréal, PUM, 1976, 271 p.

MARTIN, Claude, *la Maturité d'André Gide, de Paludes à l'Immoraliste (1895-1902),* Paris, Klincksieck, 1977, 687 p.

MARTIN DU GARD, Roger, *Notes sur André Gide,* Paris, Gallimard, 1951, 152 p.

MASSIS, Henri, *D'André Gide à Marcel Proust,* Lyon, Lardanchet, 1948, 386 p.

MAURIAC, Claude, *Conversation avec André Gide,* Paris, Albin Michel, 1951, 282 p.

MICHAUD, Guy, *l'Œuvre et ses techniques,* Paris, Nizet, 1957, 271 p.

MONCELET, Charles, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts,* La Roche Blanche, BOF, 1972, 229 p.

MOUTOTE, Daniel, *le Journal de Gide et les problèmes du Moi (1889-1925),* Paris, PUF, 1969, XX-680 p.

MOUTOTE, Daniel, *les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide,* Paris, PUF, 1970, X-222 p.

PAINTER, G.D., *André Gide,* traduction française de René Major, Paris, Mercure de France, 1968, 224 p.

PETERS, A.K., *Jean Cocteau and André Gide. An Abrasive Friendship,* New-Jersey, Rutgers University Press, 1973, 426 p.

PLATON, *Phèdre.*

POUILLON, Jean, *Temps et roman,* Paris, Gallimard, 1946, 280 p.

RAIMOND, Michel, *la Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt,* Paris, José Corti, 1967, 539 p.

RIVIÈRE, Jacques, *Études,* Paris, Gallimard, 1911.

RIVIÈRE, Jacques, *Nouvelles Études,* Paris, Gallimard, 1947, 327 p.

ROMBERG, B., *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel,* Stockholm-Lund, Almquist : Winksell, 1962, 379 p.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification,* Paris, José Corti, 1962, XVI-200 p.

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier,* Paris, José Corti, 1973, 159 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations I,* Paris, Gallimard, 1947, 335 p.

SCHÉRER, Jacques, *la Dramaturgie classique en France,* Paris, Nizet, 1950, 488 p.

SCHLUMBERGER, Jean, *Madeleine et André Gide, leur vrai visage,* Paris, Gallimard, 1956, 251 p.

STENDHAL, *De l'amour,* édition Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1957, 504 p.

THIBAUDET, A., *Réflexions sur le roman,* Paris, Gallimard, 1938, 257 p.

TODOROV, Tzvetan (textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature,* préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, 317 p.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification,* Paris, Larousse, 1967, 119 p.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Critique du roman,* Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1970, 305 p.

ZÉRAFFA, Michel, *la Révolution romanesque,* Paris, Klincksieck, 1969, édition utilisée : UGE/10-18, 1972, 439 p.

3. ARTICLES, PRÉFACES, COMMUNICATIONS

ADAMOVITCH, Georges, «Intervention au Cercle franco-russe», recueillie dans *les Cahiers de la Quinzaine,* 5 avril 1930, p. 21-30.

BAL, Mieke, «Narration et focalisation», *Poétique,* 29, février 1977, p. 107-127.

BALDENSPERGER, F., «André Gide antigœthéen», *Revue de littérature comparée,* XIII, 1933, p. 651-675.

COLEY, W.B., «Gide and Fielding», *Comparative Literature,* XI, hiver 1959, n° 1, p. 1-15.

COTNAM, Jacques, «Le Subjectif» d'André Gide ou les lectures d'André Walter», *Cahiers André Gide,* I, Paris, Gallimard, 1969 (410 p.), p. 17-113.

CRUICKSHANK, J., «Gide's Treatment of Time in *La Symphonie Pastorale*», *Essays in Criticism,* vol. VII, n° 2, avril 1957, p. 134-143.

«Dossier de presse des *Faux-Monnayeurs*», *Bulletin des Amis d'André Gide* (BAAG), nos 21-31.

HUTCHEON, L., «Modes et formes du narcissisme littéraire», traduction de J.-P. Richard, *Poétique,* 29, février 1977, p. 90-106.

LARBAUD, Valéry, «Joyce», dans la *N.R.F.,* avril 1922, p. 385-409.

LARBAUD, Valéry, Préface aux *Lauriers sont coupés,* seconde édition, Paris, 1924.

MALRAUX, André, Préface aux *Cahiers de la petite dame* (4 volumes), *Cahiers André Gide,* n° 4, Gallimard, 1973 (XXXI-461 p.), p. XIX-XXXI.

MARKOW-TOTEVY, Georges, «André Gide et James Joyce», *Mercure de France,* n° 1158, février 1960, p. 272-290.

MARTIN, Claude, «Toujours vivant, toujours secret...», *Études littéraires,* vol. 2, n° 3, décembre 1969, p. 289-303.

POUILLON, Jean, «Les règles du Je», *les Temps modernes,* avril 1957, p. 1591-1598.

RIVIÈRE, Jacques, «Le roman d'aventure», série de trois articles dans la *N.R.F.,* mai, juin, juillet 1913, repris dans *Nouvelles Études,* p. 235-283.

RIVIÈRE, Jacques, «La crise du concept de littérature», *N.R.F.,* février 1924, repris dans *Nouvelles Études,* p. 311-321.

SANTIAGO, Sylviano, «Fragmento de *Les Faux-Monnayeurs*», édition d'un manuscrit fragmentaire des *Faux-Monnayeurs* avec introduction et notes en portugais, *Revista do Livro,* Rio de Janeiro, nos 29-30, 1966, p. 50-94.

STEEL, D.A., «Gide à l'école de Stendhal : le héros illégitime», *Essays in French Literature,* n° 4, novembre 1967, p. 30-43.

TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications,* 8, 1966, p. 125-151.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique,* 4, 1970, p. 476-497.

VIART, D., «Paludes e(s)t son double», *Communications,* 19, 1972, p. 51-59.

L'auteur soumet à un examen minutieux un roman qui fut reconnu parmi les plus importants de tous les temps et qui, techniquement du moins, marque un point tournant dans l'histoire du genre. S'attachant principalement à l'étude du **procès de l'énonciation**, il allie la rigueur de **l'analyse textuelle** et **sémiotique** à l'application méthodique de **concepts théoriques** les plus récents, sans jamais perdre de vue la **diachronie**. Les ambiguïtés de la voix narrative le conduisent à considérer également les **structures thématiques** de l'œuvre en question. Ce faisant, il apporte une contribution appréciable à la **poétique du récit** par la remise en question de la dichotomie **récit/discours** et de catégories telles que **mode** et **voix** définies par Gérard Genette. Enfin, sur ces bases purement formelles, le critique tente une **phénoménologie de l'être gidien** pour expliquer sa double postulation en littérature.
Outre ses articles critiques, N. David Keypour, docteur ès lettres de l'université de Paris IV-Sorbonne, poète, professeur au Département de français de Huron College, Ont., Canada, a publié un recueil de poèmes intitulé **Parole tue** (Paris, Caractères, 1979).