

Du « bon lecteur » au « bon romancier » et au « bon roman » : à propos des *Faux-Monnayeurs* et du *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide

Conférence d'Hélène Baty-Delalande, Maîtresse de conférence en Littérature française à l'Université de Paris VII – Denis Diderot

Vendredi 4 novembre 2016

La difficulté du programme est aussi ce qui en fait la richesse, comme souvent, et cette difficulté est aussi une incitation à de multiples explorations pédagogiques : *Les Faux-monnayeurs* est un roman complexe, retors, paradoxal, qui multiplie les reflets et les niveaux énonciatifs, brouillant à dessein la lecture. Trois citations pour commencer, qui donnent en creux les images du bon et du mauvais lecteur du roman, tel que Gide se le représente :

« Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop. » (JFM, 29 mars 1925¹)

Et, dans le *Journal*, à la suite de la publication des FM et du JFM : « Qu'il m'eût été facile de rallier les suffrages du grand nombre en écrivant *Les Faux-Monnayeurs* à la manière des romans connus, décrivant les lieux et les êtres, analysant les sentiments, expliquant les situations, étalant en surface tout ce que je cache entre les phrases, et protégeant la paresse du lecteur. » (J, 3 oct. 1929) ;

Ou : « quel succès j'aurais pu remporter avec mes *Faux-Monnayeurs*, si j'avais consenti à étaler un peu plus ma peinture. La concision extrême de mes notations ne laisse pas au lecteur superficiel le temps d'entrer dans le jeu. Ce livre exige une lenteur de lecture et une méditation que l'on n'accorde à l'ordinaire pas aussitôt. Une « nouveauté », on ne prend pas le temps de la lire ; on la parcourt. Mais, si le livre vaut qu'on y revienne, c'est alors qu'on le découvre vraiment.

J'ai eu soin de n'indiquer que le significatif, le décisif, l'indispensable ; d'éluder tout ce qui « allait de soi » et où le lecteur intelligent pouvait suppléer de lui-même (c'est ce que j'appelle la collaboration du lecteur).

Parfois je me dis qu'un trop constant souci d'art, qu'un assez vain souci (mais spontané, irrépensible) m'a fait rater les *Faux-Monnayeurs* ; que, si j'avais consenti à une façon de peindre un peu conventionnelle et banale mais permettant par là même un assentiment plus immédiat des lecteurs, j'aurais extraordinairement accru le nombre de ceux-ci ; bref, que j'avais « tendu mes filets trop haut », comme disait Stendhal ; beaucoup trop haut. Mais les poissons-volants sont les seuls qui m'intéressent ; et, pour capturer les bancs de sardines, merlans ou maquereaux...j'aime autant en laisser le profit à d'autres. Je n'écris que pour ceux qui comprennent à demi-mot. » (23 juin 1930).

Ainsi, le bon lecteur est celui qui se laisse inquiéter ; celui qui accepte de jouer (et qui n'est pourtant pas le lecteur superficiel, la profondeur, ici, c'est bien dans le jeu, qui prend la forme même d'une lecture méditative du roman) ; le lecteur intelligent, c'est-à-dire celui qui collabore avec l'auteur. L'inconfort, la difficulté, l'instabilité du *jeu* sont aussi le moyen de s'approprier le récit, au-delà du divertissement trop facile des oisifs. Ce n'est pas là le jeu qui soumet le lecteur à une intrigue et à des émotions presque aliénantes (voir Valéry, évoquant à la première personne la situation du lecteur de roman : « J'ai l'impression d'avoir été joué, manœuvré, traité comme un homme endormi auquel les moindres incidents du régime de son sommeil font vivre l'absurde, subir des supplices et des délices insupportables » (*Œuvres*, I, p. 1479) ou « Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime sa lecture. Son

corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est, il se meut, agit, pâtit dans l'esprit seul [...], il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une crise de crédulité. » (*Ibid.*, p. 374). De là se dessine un double enjeu : rendre compte de l'ambition du projet gidien, qui veut proposer un roman « intelligent », c'est-à-dire qui fait jouer l'intelligence du lecteur, qui incite à une activité critique et créatrice à la fois (loin de la lecture proche du rêve éveillé critiquée par Valéry), et rendre compte des difficultés, des réticences mais aussi des bonheurs de lectures suscitées par ce roman expérimental, qui s'accompagne de surcroît d'un discours d'accompagnement. Tout se passe comme si l'invitation faite au lecteur de prendre plus de place dans le dispositif narratif devait paradoxalement être compensée par une intervention visible de l'auteur, après la publication du roman, non pas pour en livrer les clefs d'interprétation, mais pour en montrer quelques ressorts, quelques étapes, dévoiler les dessous de la mécanique, telle qu'elle a progressivement été élaborée. Les FM invitent ainsi à interroger les contours et les limites de l'œuvre, le processus de la lecture, et la place de l'auteur.

Dans la perspective d'un cours de Terminale, l'objet d'étude dans lequel s'inscrit le travail sur les FM et le JFM (lire-écrire-publier, c'est-à-dire l'exposition d'une genèse, la réflexion sur les enjeux de l'écriture, et sur la réception problématique du lecteur confronté à un roman déroutant par sa forme et son ironie) confronte inévitablement l'enseignant à cette difficulté première : faire de ses élèves de bons lecteurs des FM, et du JFM, les faire entrer dans le jeu, alors même que le roman, par sa longueur, sa densité, sa dimension critique ne peut que les dérouter encore davantage que les lecteurs des années 1926. Leur faire comprendre les enjeux de la complexité du roman, c'est déjà, peut-être, les aider à l'affronter. Mais cela ne peut fonctionner que si cela va de pair avec une lecture attentive non seulement aux enjeux d'esthétique et de poétique romanesque, mais aussi aux aspects thématiques, idéologiques, moraux du roman, qui peuvent aujourd'hui encore sembler « actuels » aux élèves : roman de l'adolescence et de la famille, roman des choix décisifs, roman du désir, roman de l'amitié et de la trahison, etc. Et demeure, évidemment, le problème massif de ce roman qui fait l'apologie de la pédérastie, et dont l'écriture est parallèle de celle de *Si le grain ne meurt*, et suit aussitôt celle de *Corydon*. Alain Goulet le rappelle : « En même temps, cette rédaction montrait la détermination de Gide, parallèlement à *Corydon* et *Si le grain ne meurt*, à établir le droit à l'existence et à la parole de ce penchant sexuel. Aux deux points de vue précédents, il ajoutait le récit d'un vécu, dans son intensité et son tourment. » (Notice Pléiade), après le manifeste de *Corydon*, et la perspective généalogique de *Si le Grain ne meurt*.

La question décisive d'une **genèse exposée**, et intégrée d'une certaine manière à l'œuvre, encore plus dans la perspective du programme qui semble donner au roman et à son journal le même statut, d'une part, et d'une **lecture à la fois programmée et déconcertée** du roman suppose la mise en place d'un contexte, dans lequel les choix de Gide prennent sens.

D'une part, il s'agit de bien comprendre l'idée de la **valeur de la littérature**, comme motif et comme enjeu déterminant du roman (mise en scène) et du Journal (qui en rend compte) ; la question de la définition du roman, de ses enjeux, de ses orientations, de ses limites, est véritablement essentielle dans cette perspective, ce n'est pas une abstraction, mais cela renvoie à un moment de l'histoire culturelle où les débats littéraires ont une dimension publique. Il ne s'agit pas seulement d'un repli de l'œuvre sur son objet propre (définition pauvre de la mise en abyme), qui l'exposerait à l'objection du narcissisme ou de l'autotélisme, mais bien d'une réflexion à portée plus large sur la manière dont on peut saisir la vie, la représenter, la dire, dans une forme qui serait la plus propice à cela, et qui serait alors, en 1925, le roman.

D'autre part, il faut se méfier de la tentation de **replier trop exactement les questions posées par Édouard dans le roman sur celles posées par Gide dans le Journal**. Voir le regret de

Gide dans son Journal, à la date du 29 octobre 1929 : « Je n'ai jamais rien pu inventer ». C'est par une telle phrase du Journal d'Édouard que je pensais le mieux me séparer d'Édouard, le distinguer... et c'est de cette phrase au contraire que l'on se sert pour prouver que, « incapable d'invention », c'est moi que j'ai peint dans Édouard et que je ne suis pas romancier. »

Parcours proposé :

1) Dans un premier temps, un **rapide état des réflexions sur le genre romanesque et des propositions de rénovation de 1913 à 1925**, en mettant l'accent sur les notions d'aventure et de possible, pour contextualiser la poétique de Gide avec les FM ; et apporter quelques éclaircissements sur le dialogue avec Martin du Gard et l'importance du JFM, pour alimenter la réflexion sur deux enjeux très attendus sur le roman - la question de la mise en abyme et la circulation des points de vue.

Cet aspect ne sera sans doute pas facile à réinvestir directement, sur le plan pédagogique, mais il permet d'inscrire les analyses sur les propositions relevant de la poétique romanesque dans le roman et le JFM dans un contexte.

2) **Une réflexion sur l'idée de romanesque**, à partir d'exemples précis du roman : un épisode romanesque, des attentes romanesques, et leur renversement critique dans les FM. Placer ainsi la réflexion sous le signe du jeu : intrigue, ironie, perversion du système des personnages, etc. Enjeu pédagogique : faire réfléchir les élèves sur le geste critique de Gide, qui exhibe et dérobe à la fois l'objet du désir du lecteur, le romanesque. Quel est l'effet produit ? Connivence (reconnaissance des motifs et de leurs renversements) ? Satisfaction (plaisir de l'analyse des personnages, comme fantoches, au lieu de l'immersion fictionnelle) ? Frustration (que de romans inachevés dans les FM !). On peut éventuellement, dans cette perspective, s'interroger sur le dispositif du Journal, comme commentaire méta-poétique, qui semble tirer la lecture du côté d'une genèse très technique, brouillant ainsi l'autre enjeu essentiel des FM – le roman de la pédérastie heureuse, qui ne peut se dire que dans cette forme éclatée.

3) **Saisir la vie pour écrire/lire un roman : réel, imagination, aventure** : Singularité du projet de Gide, qui articule très fermement deux postulats qui peuvent sembler contre-intuitives aux élèves : une recherche apparemment **formaliste**, un exercice de virtuosité narrative, une ironie, qui tirent le roman du côté du dispositif, et donc de l'artefact, du tour de force, d'une part ; et d'autre part, une constante souci de rendre compte de **la vie** (de sa vie, mais pas seulement), de transmettre une forme de savoir de la vie, de connaissance intime des êtres, qui est le propre du roman depuis l'apparition du genre. Brève synthèse sur la postérité des FM dans l'histoire du roman moderne, c'est-à-dire du roman critique, comme ébranlement des conventions du roman réaliste ; comparaison avec d'autres grandes entreprises critiques au XXe (Sartre, Nouveau Roman par exemple).

I. La genèse des FM : une pensée dynamique et critique du roman

Enjeu : à partir d'un état des lieux de la pensée du roman en France (1913-1927), et de l'avancée du projet de Gide, tel qu'il se donne à saisir dans ses débats avec Martin du Gard, dans les FM et dans le JFM, on verra comment le projet des FM a partie liée avec l'ambition de redéfinir l'objet et les moyens propres du roman.

1. Contexte : quelques étapes importantes

a) l'apparition d'une nouvelle esthétique du roman, celle du **roman d'aventure**, avec M. Schwob en 1890, et si importante dans le cercle de la NRF, à partir des années 1910 et avec la publication de l'essai de J. Rivière. Idée essentielle : c'est un roman où il se passe quelque chose. L'événement : ne se résume pas seulement aux péripéties de l'intrigue, mais se constitue

dans la mise en acte des impressions et des pensées du romancier. « Le roman... sera tout entier en actes... Tous les états, toutes les impressions... seront résolus en faits, en actes, en paroles... Distribuez d'abord... en dialogues, en rencontres, en visites, en lettres, en montées et descentes d'escalier, en incidents de trottoir, en hasard de coins de rue... toutes les belles impressions que vous voudriez me communiquer directement. Je veux n'avoir affaire qu'à des événements. » (J. Rivière, « Le roman d'aventure », *Nouvelle Revue française*, été 1913) ; autre élément : importance de la longueur et de la complexité pour incarner dans des personnages et déployer dans le temps ces actes.

Double enjeu des FM : le roman ne se confond pas avec le déroulement de ses péripéties ; il est roman d'aventure en tant qu'il est d'abord roman d'apprentissage de Bernard et d'Olivier, principalement, et roman du romancier (Édouard).

b) Des propositions nouvelles, largement inspirées par la reconnaissance massive de l'importance, sinon de la supériorité, du roman étranger, en particulier russe et anglais. Le critique de la *NRF*, Albert Thibaudet, oppose à la composition resserrée du roman d'analyse, de tradition française, l'idéal d'un roman à la **composition desserrée, largement ouvert à l'épaisseur de la durée vécue, lieu de tous les possibles**. « Le grand roman, le roman-nature... c'est de la vie, je veux dire quelque chose qui change et quelque chose qui dure. Le vrai roman n'est pas composé... il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme. » (« Réflexions sur le roman », *NRF*, nov. 1921).

Il y aura donc la conjonction de deux ambitions propres aux romanciers des années 20, en toute conscience : **saisir la vie** dans ses multiples aspects, dans le foisonnement de sa complexité, mais écrire une œuvre d'art aux **lignes harmonieuses**. Grandes réalisations, à cet égard : *La Recherche du temps perdu* et Les FM.

Voir en particulier la fin de la 2^e partie, chap. où le narrateur juge ses personnages : « Laura, Douviers, La Pérouse, Azais... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi, désormais je me dois à eux. ». Une tension commune à Édouard et à Gide : **clôre ou continuer** ? ambition d'Édouard « tout y faire entrer, dans ce roman » et dans le JFM : « J'y veux tout verser sans réserve » ; tension élagage/conservé le plus grand nombre de bourgeons (Vincent). Dans cette perspective, la **mise en abyme** apparaît moins comme un procédé critique ou comme un effet virtuose, que comme une solution esthétique efficace, permettant d'intégrer le foisonnement de la réalité dans le récit, tout en préservant l'intégrité esthétique du livre.

c) **Une crise du roman** qui prend des formes multiples. Réquisitoire violent de Breton contre le roman, dans le *Manifeste du surréalisme*, 1924, contemporain de la genèse des FM. Par le truchement de la célèbre marquise de Valéry, il lui reprochait son caractère anecdotique et son insignifiance dérisoire. Procès de l'attitude réaliste : descriptions faites d'une superposition d'images de catalogue, anecdotes exposées dans un style d'information pure et simple. Genre trop conventionnel, une activité tournant à vide. Pas exactement les mêmes reproches chez Valéry (dans *Tel Quel*, dans ses *Cahiers*, dans son *Journal*) : absence de nécessité du roman, dénoncer les naïvetés communes (idée que les romanciers écrivent sous la dictée de leurs personnages, essaient de les faire vivants) ; idée aussi d'une facilité pathétique du récit, et de l'absence de valeur de la vision commune des choses. Roman genre inférieur, voire vulgaire, et surtout dérision d'un art qui ne cherche qu'à reproduire le réel en trompe l'œil, et ne peut y parvenir qu'au prix de la passivité du lecteur. Roman : du côté de l'arbitraire et de la contingence. Refus de s'y soumettre : le refus ironique d'écrire que « la marquise sortit à 5h » est l'un des enjeux des FM. Sur ce point, voir M. Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, 1966.

Les FM : roman de la querelle du roman, ou d'après la querelle, critique de lui-même, chargés de réflexions esthétiques et d'enjeux idéologiques, appelant la collaboration du lecteur,

cherchant à éveiller sa conscience plutôt qu'à le bercer de contes, inquiétant, au lieu du divertissant.

Élimination de la description : cf roman d'aventure ou **moments nuls** de Breton ; faire de chaque chapitre un nouveau départ, ne jamais s'installer dans le connu, mais aller vers la surprise, le scabreux, le pittoresque, l'insolite.

2. Les FM, roman de la crise du roman ?

a) **Un ensemble de réflexions sur la définition du roman.** L'un des enjeux essentiels est associé à l'œuvre de Gide lui-même avant les FM.

Distinction roman/récit opérée par Gide en 1911, projet de préface pour *Isabelle* : le roman comme une « œuvre déconcentrée » soumise à une diversité de points de vue et de personnages. Récits ou soties avant les FM : des livres « ironiques ou critiques », qui présentent un personnage essentiel, exposent et critiquent une attitude morale. Le récit apparaît ainsi comme un genre « simple », alors que le roman est du côté de la complexité (ce qui n'est pas une qualité pour Gide, notons-le). Art français du récit vs grand roman étranger (russe ou anglais). Très important : le récit traditionnellement conçu comme la substance et la trame même du roman ; or Gide en fait un court roman éclairant intensément un épisode ; récit à la fois un genre à côté du roman et tissu même du roman. D'où : le roman cherche sa voie en échappant aux lois du récit, c'est-à-dire, d'une certaine façon, à lui-même. FM : « premier roman », dans dédicace à RMG.

Des réflexions critiques contemporaines (R. Fernandez) : le récit du côté d'une organisation logique, discursive, du passé, alors que le roman « se passe devant nous », sans détour, sans précautions, sans exposition préalable.

Paradoxe : la quête du roman aboutit, finalement, à ressaisir plus fortement que jamais la dimension critique et ironique dans les FM, si caractéristiques des récits gidiens.

b) **Quête du roman pur.** Prend tout son sens sur fond de confusion et d'incertitude du genre, après grande période d'expansion du XIXe et crise début XXe. Un héritage symboliste, en miroir des débats sur la poésie pure.

Dépouiller le roman de « tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman », « dialogues rapportés » ; « accidents » et « traumatismes » (FM) ; Édouard : moins les données sociales, psychologiques, que « l'essence même de l'être » (FM), intérêt pour la voix, les actes, mais pas couleur de leurs yeux ou condition sociale (JFM). Le dialogue de Saas-Fée met l'accent sur la contradiction entre roman et roman pur : tout faire entrer dans le roman/styler l'ensemble disparate que dicte la réalité.

Jeux de reflets : mise en abyme, le dispositif FM/JFM permet d'échapper à ces contradictions ; si Édouard, au nom du roman pur, se livre à une critique du roman, Gide qui écrit un roman conteste le roman pur...

c) **Du roman du romancier au roman du roman.** NB : FM pas le 1^e roman où le héros est un romancier qui écrit un roman ; c'est même un trait essentiel de la crise du roman que cette effusion de réflexions, dans des essais, ou au sein même des romans. Fin XIXe : *Là-bas* de Huysmans ; de Gide, *Paludes* et *Les Caves du Vatican* présentaient déjà un auteur expliquant ses intentions singulières ; *La Recherche* : histoire d'une vie, d'un livre, roman d'un roman... Voir aussi, moins connus, *La Somme romanesque* de Léon Bopp, ou le *Journal de « Colère »* de Lacretelle (1926). Modulation critique du roman de l'écrivain (d'Arthez de Balzac, Duroy de *Bel Ami*, *L'œuvre* de Zola...), mais pas du tout dimension de types sociaux ; le roman du romancier tend à devenir le roman du roman.

Un changement de statut des réflexions critiques sur la littérature. Importance également d'une nouvelle exposition médiatique des écrivains, et des débats théoriques, avec les grandes revues littéraires (*NRF*, *Mercure de France*, interviews dans les *Nouvelles littéraires*, etc.).

Goût public pour les problèmes d'esthétique romanesque, et pour les réflexions sur la littérature, depuis Sainte-Beuve, les Goncourt, Mallarmé, Valéry.

Pessimisme : une littérature qui s'asphyxie, qui d'autonome, devient autotélique, ou solipsiste, devenant à elle-même son propre sujet car coupée du monde. Ou bien un devenir critique de la littérature la plus exigeante, la réflexion sur l'art se rapprochant de l'acte même de la création, l'écrivain proposant, en même temps que son œuvre, l'esthétique de cette œuvre.

Dans la perspective de ce pessimisme, sans doute, il faut rappeler l'existence de tout un **courant ironique et ludique**, dans la littérature française des années 20, contre tout esprit de sérieux, exhibant les ficelles du récit, cultivant la surprise, le saugrenu : Cocteau, Aragon, Max Jacob. Aux lisières du roman, mais cette désinvolture rappelle également une dimension ironique des FM, dans les interventions du narrateur, à la manière de Sterne ou du Diderot de Jacques le Fataliste, entre dérision et sérieux, scrupules de la cohérence romanesque et bonheur de la désinvolture.

d) **Originalité relative du Journal des FM** (cas comparables chez Bopp, Lacretelle *Journal de Colère*, ou Larbaud sur *Allen*). Dans les FM, Edouard qui note sur un carnet les progrès de son livre et de ses réflexions sur le roman déclare : « Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens ou Balzac ; si nous avions le journal de *l'Éducation Sentimentale*, ou des *Frères Karamazov* ! l'histoire de l'œuvre, de sa gestation. Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même. »

Statut du JFM ? Une forme de **légèreté** dans cette exposition ; **parade** contre les critiques possibles dans cette publication d'un commentaire de l'auteur sur son œuvre ? Si, dans les FM, faire miroiter au lecteur des entreprises singulières, et regretter qu'Edouard n'ait pas les qualités nécessaires pour les mener à bien, quel statut des réflexions de Gide sur son propre roman : **compensation** ? nouvelle **structure déceptive** ?

Redoublement de l'effet de mise en abyme, qui était déjà convoqué dans *Paludes*. Procédé qui a le mérite d'éclairer l'œuvre : une œuvre qui comporte en elle-même son propre fondement est d'origine symboliste ; conjurer la contingence du réel et de l'intrigue, en versant dans le roman impur la théorie d'un roman pur qu'il est impossible d'écrire.

Thibaudet sur FM : son roman devient pour Gide le roman des romans, ou plutôt le roman des difficultés qu'un homme d'esprit aussi critique éprouve à faire un roman.

3. Faire de la genèse du roman une aventure : de la mise en abîme aux expériences critiques

- un roman envisagé dans l'optique de Lafcadio, 1^e période, juin 1919-octobre 1921, et qui se signale par son ambition : « grouper dans un seul roman tout ce que me représente et m'enseigne la vie » ; on note le double refus, à la fois du récit impersonnel et de l'intrigue unique ; la présence du personnage du romancier Édouard est envisagée dès ce moment.

- puis, première grande inflexion du projet : le roman sera rédigé en suivant le point de vue de plusieurs personnages (le romancier restant là pour « garantir » paradoxalement le réel, saisi de manière subjective par les autres personnages), ce qui constitue le 1^e niveau de la mise en abîme (la vérité est attribuée à celui qui écrit des fictions), et le **roman devient une pensée critique du roman**. Au niveau de l'intrigue : il ne s'agit plus de « fondre » dans « une seule et même histoire » les faits divers, deux affaires de faux-monnayeurs datant de 1906-1907, des suicides d'écoliers à Clermont-Ferrand en 1909, mais de **figurer expressément le disparate qui est la marque de la réalité même**. Cela revient à « faire indirectement la critique » de l'intrigue romanesque conventionnelle, « Lafcadio essaierait en vain de nouer des fils ; il y aurait des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants, et l'action ne s'engagerait pas. » Image saisissante des « petites bobines vivantes » pour les personnages, « enrôler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées »

- puis enfin intervient un nouveau basculement vers le problème de la création romanesque. C'est une forme de renoncement à l'idée que le romancier peut être le narrateur fiable du récit. À compter d'août 1921, Gide fait d'Édouard un personnage dont le statut ne détermine aucune forme de supériorité pour comprendre le réel. Son point de vue est aussi limité, partiel et contestable que celui des autres personnages. Si c'est en romancier qu'il considère les êtres et les événements, ce n'est pas pour autant qu'il en tire un modèle explicatif, et progressivement apparaît l'ambivalence extrême de son regard, à la fois relevant du commun, et singulier, par le projet affirmé de tirer un roman du réel. Il ne s'agit plus du tout d'interroger la capacité du romancier à comprendre le monde et les êtres (réflexion fondamentale au XIXe s), mais de réfléchir sur les difficultés et les mécanismes de la création littéraire elle-même, comme projet et comme écriture (réflexion éminemment moderne, caractéristique du XXe s). Réflexion encore compliquée par le fait que le romancier est lui aussi un être de fiction, et largement partie prenante de la fiction racontée (pas un simple témoin, il intervient de manière fondamentale dans le cours des vies d'autrui) ; c'est là une forme de **radicalisation de l'idée de mise en abîme**, où il ne s'agit plus de méditer sur la place du romancier dans la société (perspective réaliste), de refonder paradoxalement l'œuvre en elle-même (perspective symboliste), mais de critiquer à la fois la capacité de la fiction à dire le monde (subjectivité des points de vue) et d'exposer les contradictions et les paradoxes de toute forme de création, comme irréductible au réel dont elle prétend s'inspirer (le romancier devient un personnage, dans l'intrigue « sociale » des FM, mais aussi comme héros de son aventure, qui est celle de l'écriture de son roman). Cela se traduit par l'image de **l'ellipse à double foyer** : « 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. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif. » (JFM)

- le début de la rédaction proprement dite intervient en octobre 1921 ; Gide expose son sentiment d'improvisation, mais curieusement à rebours : « je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non points les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le 1^e. »

- 4e étape : Gide décide d'intervenir, de rompre avec le récit impersonnel en le parsemant de **commentaires** (JFM, 14 février 24 ; de trois ordres : régie, le romancier comme meneur de jeu ; feint de ne pas tout savoir, opacité soulignée, désinvolture, foisonnement du réel qui déborde le narrateur ; commentaires et jugements, en part ch. 7 de la 2e partie), ce récit étant lui-même très souple, focalisation variable, glissements de points de vue, propos et pensées des personnages parfois fondus dans le récit et accueillant des éléments hétérogènes ; brisure : règle de ne « jamais profiter de l'élan acquis ». Cela n'est pas forcément très original (cf la tradition de l'antiroman), mais c'est une nouvelle manière d'exposer la dimension critique du roman, en compliquant le dispositif d'un nouveau feuilletage énonciatif ; un autre romancier qu'Édouard semble prendre la parole, dans ces interruptions et commentaires du narrateur, le « Gide » impliqué dans son propre récit.

Le roman est terminé le 8 juin 25, 5 les 1^e chapitres ont paru dans la *NRF* de mars.

- le tout étant finalement, dans un 5e temps, redoublé par publication du JFM, qui livre, de manière apparemment directe, chronologique, et nettement maîtrisée, indépendamment de toute fiction, l'optique de Gide sur sa propre œuvre.

Sources sur la genèse des FM : voir la correspondance avec R. Martin du Gard, et *Notes sur André Gide* du même Martin du Gard. Pendant la genèse des FM, Gide pouvait écrire au hasard et inventer un personnage pour placer une réplique savoureuse. Des entrelectures régulières,

avec la confrontation de deux esthétiques très éloignées (Dostoïevski vs Tolstoï ; l'ampleur touffue vs le développement linéaire ; la suggestion vs la limpidité...).

Importance de considérer les six années de la genèse : des intentions diverses sont venues successivement le relancer. Importance, dans cette perspective, d'une image très précisément analysée par J.-M. Wittmann (dans divers articles et dans *Gide politique : essai sur les FM*) : celle du foisonnement, du bourgeonnement ; la création romanesque comme un exercice de pépiniériste, élaguer des branches, pour équilibrer l'arbre du roman, jouer avec les élans de la nature. Tension remarquable entre cette métaphore naturelle, le développement de la plante, qui tire la création romanesque du côté de l'élan vital, du développement spontané qu'il s'agit de maîtriser, de la fécondité souveraine, et l'évidente dimension critique, intellectuelle, qui se donne à voir dans les réflexions d'ordre théorique sur la nature du roman, sa forme et ses enjeux. Autre élément important : l'aspect de défi littéraire, dans le dialogue entre Gide et RMG.

Quelques citations dans cette perspective :

Grande lettre de RMG du 22 juillet 1920 (Correspondance Gide-RMG, I).

« Chacun de vos livres exprime, avec un art infini (qui nous fait pâlir d'envie), un petit coin de vie ; et, sur ce point localisé, il ne semble guère que l'on puisse aller plus profond. Mais aucun n'exprime la vie, je ne dis pas sottement dans sa totalité (je sais bien !), mais la vie dans sa richesse, dans sa magnificence, dans sa complexité. » une « œuvre large et *panoramique* que j'attends de vous » 153

« des études parfaites, mais des études, enfin » 154

défaillance : « l'élan se brise avant la fin » 154

« si, au lieu d'avoir entrepris le récit d'une petite histoire, qui vous lasse dès que les traits essentiels en sont bien dessinés, vous vous trouviez un jour dans un bel enchevêtrement d'histoires, complexe comme la vie ; qui sait si vous auriez les mêmes raisons d'essoufflement et de défaillance ? qui sait si vous n'éprouveriez pas, au contraire, une impression de rebondissement successif, et un entrain sans cesse renouvelé, que vous n'avez jamais connu ? » 154

Et défi qui semble réussi à RMG :

RMG à Gide, 10 oct. 1925 (après relecture des épreuves des FM)

Sur la 3^e partie : « supérieure, en bloc, à tout le reste »

« ce roman est, d'un bout à l'autre, comme un tourbillon, une tornade, un de ces coups de vent en spirale qui semblent brusquement creuser un entonnoir, s'y engouffrer en tournoyant, et disparaître, s'évanouir dans l'espace. C'est dans cette mesure que l'on peut dire du livre qu'il cesse assez brusquement ; mais je crois que l'on n'a pas du tout l'impression d'une lassitude d'auteur, ni d'une défaillance, ni d'une incapacité de plan ; cela a quelque chose de voulu, de conforme au livre, et, je trouve, de très heureux. » 274

Ce qui compte dans la perspective du programme : moins le détail de la genèse que son **exposition, ou sa reconfiguration** ; le dialogue entre l'élan de la création romanesque et les réflexions critiques, d'une part, et la tension entre les réflexions critiques à la fois insérées dans le roman et publiées dans le JFM et les formes nouvelles du roman de Gide. Donc : d'une part lire le JFM comme l'aventure d'une écriture ; et d'autre part lire le JFM comme un discours d'accompagnement, qui entre dans le dispositif déjà complexe des FM, où fiction et discours critiques entrent en dialogue.

NB : le JFM n'est pas à traiter comme un document sur la genèse des FM, c'est un texte extrêmement travaillé (cf notice Pléiade de David H. Walker), également disparate dans sa composition (présence d'un « appendice », suivi d'un « en marge du « Journal des Faux-Monnayeurs ») !

4. Enjeux d'un dispositif

Un livre monstrueusement intelligent mais un roman manqué ?

a) Confrontation entre Bernard et Edouard à Saas-Fée, opposition du théoricien et du romancier ; s'il écrivait les FM, Bernard se contenterait de raconter et finirait par emporter l'adhésion du lecteur ; Edouard ne peut raconter son roman, il l'explique ; et parle du roman en général. Peu de chance qu'il parvienne à écrire son roman.

On passe ainsi du roman du romancier au roman du roman, avec les FM, qui comprennent le journal d'un roman qui ne verrait jamais le jour. Dimension déceptive ? Roman d'un échec ? Rôle dans le dispositif du Journal des FM, au-delà de la coquetterie du faiseur, et de la dimension ludique à rajouter un feuilletage énonciatif à la complexité des FM : publier le journal d'un roman qui justement a vu le jour ; sorte de reconfiguration, par l'auteur, d'un échec en réussite consciente de l'écriture.

b) Attention à ne pas faire l'amalgame entre voix narrative et voix essayistique, entre genèse d'un roman fictif et affirmation d'un discours également fictif (car attribué à un personnage) sur la littérature, entre mise en abyme dans les FM et exposition de l'aventure critique de l'écriture des FM pour Gide. Idée simple : contre une inévitable confusion entre discours du personnage et posture de l'auteur dans la réception des FM de Gide, ce dernier opposa au journal d'Edouard son propre Journal des FM.

Au-delà de l'exposition de soi, de l'explication de la genèse des FM comme discours d'accompagnement qui tire, de fait, le roman du côté de l'essai ou de l'exercice, il y a dans le JFM une sorte de consécration de l'œuvre achevée. Retracer les étapes d'une création, dans ses contradictions et ses hésitations, c'est aussi prendre acte de son achèvement, mais au risque, peut-être, de mettre l'accent sur la virtuosité des procédés ainsi démontés, de faire des FM une œuvre cérébrale, une expérience d'écriture, encore davantage qu'une œuvre.

c) Un point essentiel : dans les FM, tous les personnages masculins (à l'exception des pères) sont des écrivains en puissance bien qu'un seul, parmi eux, détienne un discours critique élaboré, celui d'Edouard. Enfin, la confrontation et l'assemblage du récit et de l'essai, de la mise en abyme et de la description inlassable de procédés ou thèmes romanesques virtuels, hantent de manière forte le journal intime d'Edouard, mais informent plus généralement la composition d'ensemble du roman. En effet, la multiplication des instances narratives, l'éclatement des foyers narratifs et la relance constante de l'intrigue concrétisent de diverses manières l'équation posée entre critique et aventure, entre négation, quête de pureté et réflexivité, unissant roman et essai sous le signe de la pensée qui naît dans le détachement, l'arrachement. La genèse du roman devient ainsi un roman d'aventure intellectuelle.

Pédagogiquement : identifier les **nœuds métapoétiques** des FM ; effets d'échos, de reflets entre FM et JFM. Dialogue de Saas-Fée, propos d'Edouard, Journal d'Edouard... et d'autres personnages (Passavant, Bercail, etc.).

Idée d'ensemble à faire admettre aux élèves, qui peut faire l'objet d'un débat : problème de la littérature fondamental pour les personnages, pas quelque chose de totalement arbitraire, mais qui révèle un certain état de la culture. Mais : la littérature n'est pas envisagée comme un monde clos, coupé du réel : elle recouvre un certain rapport au monde, à la vie, il y a une circulation permanente entre l'aventure romanesque sous ses différentes formes (la vie) et la réflexion des personnages sur l'écriture et la lecture.

Exemple d'un passage clef à cet égard. : Ch. 2 de la 1^e partie. 1^e fragment du journal d'Edouard, lu par Bernard, scène du vol du livre par Georges. Scène réelle racontée dans le JFM du 3 mai 1921. Système complexe d'emboîtements : Bernard lit le journal volé d'Edouard, constitués d'éléments promis au futur r de celui-ci, les FM ; et scène elle-même perverse : au-delà enjeu de complication esthétique, jeux de décentrement, pression du regard d'Edouard, transgression du vol, basculement de la culpabilité à l'autorisation perverse, où le livre : apparaît comme objet de désir complexe. Sans parler de la réalité du désir dans le regard

d'Edouard sur Georges, que celui-ci décode très bien (« vous m'avez fait des propositions»). Voir l'article d'E. Marty sur cet épisode (dans *Les Faux-monnayeurs* de Gide : relectures).

II. Des difficultés de lecture au jeu romanesque : l'imagination du lecteur

Enjeu : baliser les difficultés premières du roman (chronologie de l'intrigue, organisation des chapitres, système des personnages, diversité des formes et des voix narratives...) pour mieux en comprendre les enjeux en termes de poétique.

1) Aspects du récit : inquiéter le lecteur. Structures de brouillage

- a) le titre : « Ce titre pourtant semblait annoncer une histoire » ; fil du trafic de fausses pièces l'un des plus souterrains du roman, paradoxalement ; mais également omniprésence du titre (JFM, roman d'Edouard...) ; mais en même temps très grande richesse symbolique : commerce, c'est-à-dire relations entre les êtres, confiance, fidélité ; mais aussi question de l'authenticité, elle-même brouillée (cf Bernard expliquant à Edouard que la fausse pièce est de cristal, transparence vs opacité de l'or) ; mais aussi question de la circulation, des valeurs, des points de vue, des histoires... Dimension évidemment déceptive et péjorative – mais aussi dimension métapoétique complexe.
- b) L'histoire : des éléments qui situent l'intrigue avant la 1^e Guerre mondiale (pièces d'or, Action française, Barrès, Jarry, et Ubu roi) ou après (cure psychanalytique de Mme Sophroniska, Joconde à moustache de Duchamp 1919... ; cf explication dans le JFM : « Il n'est sans doute pas adroit de situer l'action de ce livre avant la guerre, et d'y faire entrer des préoccupations historiques ; je ne puis tout à la fois être rétrospectif et actuel. Actuel, à vrai dire je ne cherche pas à l'être, et, me laissant aller à moi-même, c'est plutôt futur que je serais. ... peinture d'aujourd'hui » (19 juin 1919)
- c) L'espace : fait système, plutôt que réalisme ; importance des déplacements, des parcours ; l'Angleterre comme coulisses commodes pour les personnages qu'il faut faire venir ou dont il faut se débarrasser ; le départ comme rupture avec le passé ; un Paris à peine incarné, même si des adresses significatives d'un certain statut social (le VI^e arrondissement plutôt intellectuel ; le VII^e aristocrate). Saas-Fée : lieu de concentration et de croisement de toutes les intrigues (Edouard, fausse monnaie, aventure de Laura, de Boris, Bernard... même si absence d'Olivier) ; mais en même temps « c'est au fond d'une impasse » dit Edouard au juge Profitendieu. Intéressant : la pension Vedel ; écart avec Balzac, pas de détails, pas d'indices, mais un effet de système dans la répartition des personnages dans les différentes chambres, circulation et relégation.
- d) La temporalité. Dès le début, le récit présente un déroulement régressif, qui se substitue à l'ordre téléologique (où la chronologie, classiquement, implique un système d'enchaînement logique des causes aux conséquences, voir Barthes, « Analyse structurale du récit »). Il s'agit moins d'une complication ou un raffinement d'écriture, qu'une véritable déconstruction de l'élan romanesque conventionnel. Voir par exemple le début du roman : c'est le processus de remise en place des lettres découvertes par Bernard qui est décrit (p. 12), en lieu et place d'un récit progressif de la réparation de la pendule qui a permis la découverte de la cache secrète. Plus loin (p. 71), le début du journal d'Édouard ramène de près d'un an en arrière, au 18 octobre de l'année précédente. Le roman devient ainsi une cascade d'analepses. Bientôt, une analepse s'ouvre à l'intérieur de l'analepse qu'est le journal, sous forme d'un retour dix ans en arrière dans une conversation avec Laura, provoqué par un autre signe, l'inscription de leurs deux noms sur le chambranle d'une fenêtre (p. 102). Aux pages 111-112 se déploie une autre analepse symétrique de la précédente, quand Sarah montre à Édouard le

journal du pasteur Vedel. Gide constate dans le JFM: « C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman. C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier ». Le personnage romancier, curieusement, endosserait alors l'une des tâches du lecteur qui doit reconstituer l'intrigue, pour lui redonner une cohérence linéaire : « Édouard pourrait la retrouver plus tard et reconstituer le passé ». D'une certaine manière, le héros de roman est celui qui « lit » sa vie, la considérant comme un vaste récit à réinterpréter : voir le vieux La Pérouse « Il y a certains actes de ma vie passée que je commence seulement à comprendre. Oui, je commence seulement à comprendre qu'ils n'ont pas du tout la signification que je croyais, jadis, en les faisant ».

Il y a ainsi une tension essentielle dans le roman entre la structure massive du roman d'apprentissage, tournée vers l'avenir (Bernard et Olivier), et une autre structure, qui creuse dans le passé pour saisir une forme de vérité multiple et insaisissable, touchant au sens de la vie et aux relations entre les êtres.

2. Une forme qui multiplie les brisures : dynamique / interruptions ?

- a) La dynamique des chapitres : un perpétuel recommencement, des effets de relance : toujours l'ouverture des possibles. Refus d'une intrigue mécaniquement agencée. Autre effet d'interruption ; la voix de l'auteur, intrusions, surtout fin de la 2^e partie, ruptures de l'illusion romanesque – pour substituer ironiquement une autre illusion : celle qui tend à faire croire au lecteur que l'auteur ne sait pas tout, qu'il est à l'écoute de ses personnages, que l'histoire est en train de s'écrire dans le mouvement même de la lecture. Définition du romancier, à deux reprises, comme celui qui sait écouter (Lilian à Passavant, 60 et un peu plus tôt : on ne peut tout écouter, du narrateur). Cf JFM : 27 mai 24 : Le mauvais romancier construit ses personnages, il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont ». Image du romancier lecteur de sa propre histoire. Une voix au présent. Mais : cette voix doit elle aussi être soupçonnée ; toute la narration est mise en cause, vigilance du lecteur.
- b) Grand nombre de truchements : notes du Journal d'Edouard, lettres, dialogues... dans le cadre du récit d'ensemble ; diversité, récit impersonnel en fait tissé de bribes de monologue intérieur direct. Variété des modes de présentation : aération du roman, qui évite la lourdeur de plusieurs récits du même événement organisés en morceaux. Invente une esthétique de la simultanéité qui bondit d'un point de vue à l'autre, au lieu d'exposer entièrement le 1^{er} avant de passer au suivant. Idée de faire vivre le temps – qui n'est plus pensé par le romancier comme le déploiement d'un système d'explication.
- c) La diversité des voix narratives : voir en particulier les différentes versions, qui se recouvrent en partie, de l'histoire de Laura ; effet de puzzle imparfait. Idée que chacun des personnages, même le plus épisodique, pour peu qu'il raconte un fragment de l'histoire, agit en romancier ; Gide explore une possibilité narrative de son roman. Critique de Martin du Gard à ce propos, dans une lettre à Gide du 7 juin 1925. Il exprime son inquiétude devant l'« achèvement « in extremis » » des FM par Gide, préoccupé et pressé par son départ au Congo. Après sa relecture des trois fragments parus dans la NRF de juin, son impression est « très fortement excellente », mais on note les quelques critiques qu'il glisse dans sa lettre : « J'ai eu perpétuellement la salive à la bouche ; toute la matière est savoureuse, croquante, farcie de bons raisins, sucrés, acides, tous

juteux. J'ai mieux senti aussi une espèce de... comment dire ?... de maladresse – enfin, vous me comprenez ?, par moments un peu de manque d'aisance dans certaines scènes, ou plutôt dans certains coins de scènes dont certains tournent un peu court, faute, semble-t-il d'un peu plus de maturité, - de cuisson... Remarquez aussi combien vos scènes sont presque toujours unilatérales. Qu'il y ait 2, 3 ou 4 personnages en scène, il n'y a toujours qu'un personnage qui compte, pour qui la scène ou l'épisode ont été combinés, et tous les autres (fussent-ils d'ailleurs des personnages de premier plan) s'effacent devant le monologueur. Ne me dites pas que c'est exprès, que c'est bien mieux... C'est sûrement un défaut en soi, et vos scènes à multiples personnages eussent gagné à être comme l'Hydre de Lerne. » (p. 266-67)

- d) Présentation indirecte des personnages. Le lecteur découvre les caractères, pas de portraits organisés. Histoire découverte à travers les personnages, mais aussi les personnages sont découverts à travers l'histoire, à travers ce qu'ils voient de l'histoire. JFM : « Toute l'histoire des FM ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent. » Cf aussi JFM : « Dès la première ligne de mon premier livre, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon personnage, telle phrase qui fût directement révélatrice de son état intérieur, plutôt que de dépeindre cet état. » ; ou « chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir. »

Et encore : « Ne pas amener trop au premier plan — ou du moins pas trop vite — les personnages les plus importants, mais les reculer, au contraire, les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied. Au contraire, décrire avec précision et accuser fortement les comparses épisodiques ; les amener au premier plan pour distancer d'autant les autres. » (JFM). Aboutissement : éclatement du récit, non plus de la vie racontée, mais des lambeaux d'existence perçus par des consciences différentes.

Des exemples à explorer :

L'écriture en éclats : aventures des femmes

Deux exemples : infidélité de Mme Profitendieu, mère de Bernard ; à peine esquisse du roman de l'adultère (illusions/désillusions d'une jeune femme) ; événement fondateur, qui permet de lancer le roman, mais qui n'est jamais présenté par les divers personnages ; Bernard est avant tout occupé de soi ; le juge Profitendieu soucieux de présenter aux enfants une version plausible (« le secret de l'égarement passager de leur mère », tentative de dominer sa femme mais amertume) ; Molinier juge ces faits avec grossièreté, confirmant ses conceptions sur l'hérédité. Ou bien aventure de Laura : a aimé Edouard, épouse Douviers, le trompe avec Vincent durant une cure dans le midi, enceinte et abandonnée par son amant, secourue par son ami Edouard qui l'emmène à Saas-fée, puis retourne chez son mari. Décentrement par rapport au roman : l'essentiel a déjà eu lieu, l'événement le plus récent est l'abandon de Laura (scène racontée par Olivier à Bernard : Olivier ne sait pas qui est cette femme ni les raisons de ce drame dont l'intensité tient justement à cet aspect d'événement brut, encore dépourvu de tout contexte ; puis à nouveau par le truchement de Vincent ; c'est ensuite Lilian qui expose à Passavant les événements antérieurs, d'après confidences de Vincent qu'elle reconfigure ; Edouard relit la lettre de Laura et les passages de son journal sur son mariage sont lus par Bernard) ; puis des scènes directes : Laura avec Bernard et Edouard, quelques allusions au passé ; et enfin dénouement : à peine évoqué, par le truchement de quelques personnages qui jugent ce retour de Laura enceinte : lucidité cynique d'Edouard, aveuglement naïf du vieil Azaïs, Mme Vedel qui trouve à Laura meilleure mine, ironie mordante d'Armand... Les échos de cette aventure se dispersent ainsi, chacun avec sa tonalité particulière, mais tous de plus en plus allusifs et lointains.

Et, bien entendu, **l'écriture cryptée de l'aventure du désir pédérastique** : scène voilée où se donne à deviner la nuit d'amour entre Édouard et Olivier. Premier indice : « Édouard habitait à Passy, au dernier étage d'un immeuble. Sa chambre ouvrait sur un vaste atelier. Quand, au petit matin, Olivier s'était levé, Édouard ne s'était pas d'abord inquiété. « Je vais me reposer un peu sur le divan », avait dit Olivier. Et comme Édouard craignait qu'il ne prît froid, il avait dit à Olivier d'emporter des couvertures. Un peu plus tard, Édouard s'était levé à son tour ». Ils ont donc couché ensemble ; et si ce n'est pas clair, 2^e indice : ayant appris la tentative de suicide de son ami, Bernard repense à leur discussion d'ivresse de la veille sur le suicide, à laquelle il n'avait pas accordé d'intérêt. Il rapporte à Édouard les propos d'Olivier : « il comprenait qu'on se tuât, mais seulement après avoir atteint un tel sommet de joie, que l'on ne puisse, après, que redescendre. Tous deux, sans plus ajouter rien, se regardèrent. Le jour se faisait dans leur esprit ». Enfin : « Après que les trois visiteurs l'eurent quitté, Édouard appela la femme de ménage. À côté de sa chambre était une chambre d'ami, qu'il lui demanda de préparer, afin d'y pouvoir installer Olivier ».

3. Lecteur impliqué ou lecteur distant ? le romanesque dans les FM.

Double postulation des FM : **l'élan de la vie même/l'extrême distance critique**, à travers divers procédés réflexifs. Très contre-intuitif pour les élèves.

Un enjeu essentiel dans la perspective de la lecture et de la réception du roman, à partir de l'expérience concrète des élèves – et intérêt de la confrontation entre lecture/relecture : que reste-t-il de ce que R. Baroni appelle la tension narrative, cet élément qui donne sa cohérence et sa force de surprise à la fois au récit, suscitant l'immersion du lecteur, ses réactions affectives et émotionnelles ? Autrement dit, que devient le romanesque dans un roman qui ne cesse de méditer sur le roman, comme forme, et qui détourne les structures conventionnelles du récit ?

Travailler sur quelques scènes clefs :

- l'incipit : B se découvre bâtard, moteur romanesque topique ; brouillage des discours ; hantise du secret ; surprise et dissimulation ; élan très romanesque de la fuite vers l'aventure.
- Le suicide d'Olivier : le drame et l'esquive
- La figure tragique et grotesque de La Pérouse ; la figure pathétique de Rachel, qu'on aimerait mieux connaître...

Idée d'un **romanesque à la fois exhibé et dérobé**, au-delà du geste critique de réflexion sur le roman, comme genre et comme forme, un jeu avec les attentes du lecteur au niveau de l'intrigue et de ses motifs.

Réfléchir sur la tension entre **surprise et frustration**, entre séduction de l'étrangeté et résistance à l'incongruité (cf les croisements des intrigues : le bulletin de consigne ramassé par Bernard, les fausses pièces à Saas-Fée, Profitendieu juge qui connaît les agissements de Georges, etc.). Un roman qui multiplie les effets de hasard, à plaisir –exhibition de l'artifice – tout en dénonçant l'artifice du roman réaliste mimétique.

Réfléchir sur deux notions clés du roman : celle d'**aventure**, qui est l'essence même du romanesque ; et celle d'**imagination**, qui est la condition d'un rapport authentique au réel, et qui naît de l'incongru, de l'incomplet, du paradoxal ou du contradictoire.

Proposer que la lecture juste des FM est celle d'une aventure, heurtée, confrontée à l'événement, et qui accepte la part d'imagination critique comme médiation nécessaire, face aux personnages, aux intrigues, aux discours sur la littérature et la vie que contient le roman.

Concrètement : Proposer à la fois une mise à plat du système des personnages (familles Vedel, Profitendieu, Molinier) et une reconstitution de quelques itinéraires :

- romans d'apprentissage croisés de B et d'O

- roman de Laura
- romans des enfants pervers
- roman d'Édouard et de son désir... désir de roman et désir pédérastique...
- suggérer d'autres itinéraires, incomplets (Vincent, Lilian, etc.)

Quel résumé possible pour les FM ? Pourquoi si peu de références au contenu thématique des FM dans le JFM : parce que ce n'est pas l'essentiel ? pourquoi cette insistance sur les faits divers (annexe), alors que ces événements semblent accessoires, proposant des effets de soudure *a posteriori* ?

III. Saisir la vie pour écrire/lire un roman : réel, imagination, aventure

Enjeu : à partir de quelques repérages thématiques, montrer que le roman se donne à la fois comme un objet de réflexion sur la littérature, et sur la vie ; et que la mise en scène de sa genèse, et les complications de sa lecture, sont en elles-mêmes des invitations à reconnaître la vie dans le roman.

Gide, JFM : « grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie » (17/06/1919).

NB : la matière des FM : des circonstances personnelles déterminantes (voir sur ce point la notice de la Pléiade, et la biographie de F. Lestringant, *André Gide l'inquisiteur*, en particulier le t. II – il s'agit aussi de crypter une histoire d'amour heureuse avec Marc Allégret), des faits divers fascinants, et le défi lancé par Martin du Gard (sans parler du contexte théorique et critique évoqué précédemment, proximité avec Valéry).

Question : quel est le propre du roman, qui lui permet de dire la vie ?

1) Dislocation du récit à mettre en rapport avec crise de l'idée même de réalité

Le roman du XIXe, en particulier réaliste, celui de Balzac, de Flaubert, se caractérise par un récit centré autour d'un complexe d'événements présentés à la fois logiquement et chronologiquement. Le procédé du retour en arrière est moins une perturbation de la chronologie que sa confirmation, il présente le passé comme la cause même de ce qui va se passer maintenant. Même lorsqu'il développe une vie, une évolution suivie chronologiquement, comme autant d'étapes ; le temps est moins vécu par le personnage que pensé par le romancier qui déploie un système d'explications ; la vie y est représentée comme une suite mécanique, un enchaînement de circonstances. Dimension heuristique, voire positiviste du roman, qui délivre une forme de savoir sur la vie : connaître le réel, l'exposer, en livrer les mécanismes, à peine recouverts de la brillante enveloppe du sensible.

1925 : essor des sciences sociales, bien plus encore qu'au XIXe, et des sciences du psychisme humain, qui restait le terrain réservé du roman (psychologie, psychanalyse) ; nouveau défi du roman : définir son terrain propre, c'est-à-dire définir la réalité comme ce qui échappe à toute forme de modélisation scientifique, et ce qui, au-delà des ressorts psychologiques et sociaux, ressort des représentations imaginaires. Édouard, ch. 8 : « L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. [...] Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire ».

Dans cette perspective, Gide propose un roman ouvert, le roman de la liberté, de l'indétermination. C'est le roman des commencements, où les épisodes se juxtaposent, où les événements sont comme autant d'éclats perçus par des consciences différentes. Il semble organisé selon l'optique du puzzle. C'est au lecteur, fortement appelé à contribution, de reconstituer s'il le veut une suite logique et chronologique.

a) **Ce n'est pas l'anecdote qui intéresse, mais son interprétation, ou plutôt ses interprétations que permet la pluralité des voix.** A l'égard de l'événement pour lui-même, Gide affiche constamment sa désinvolture : « Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus », affirme-t-il par exemple à propos de Passavant — et de fait on ne le saura jamais. En revanche, les interprétations multiples d'un même fait requièrent tout son soin. Ainsi, l'aventure amoureuse de Laura est présentée une première fois par le narrateur du point de vue de Vincent, son amant, puis elle est racontée par un narrateur-relais, Lady Griffith, à destination de Passavant. C'est ensuite la protagoniste qui l'expose elle-même dans une lettre à Édouard. Tout se passe comme si l'important était de croiser les langages, à la recherche d'un réel qui toujours échappe, et d'autant plus qu'il trompe par son apparente simplicité. On peut lire dans le JFM : « Il n'est pas d'acte, si absurde ou si préjudiciable, qui ne soit le résultat d'un concours de **causes, conjonctions et concomitances** ; et sans doute est-il bien peu de crimes dont la

responsabilité ne puisse être partagée, et pour la réussite desquels on ne se soit mis à plusieurs — fût-ce sans le vouloir ou le savoir. Les sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celle du Nil. » De la logique causale, on glisse à la complication de l'origine, puis à la dissolution presque phénoménologique de la question du « pourquoi » : « Il suffit, bien souvent, de l'addition d'une quantité de petits faits très simples et très naturels chacun pris à part, pour obtenir un total monstrueux ». On pourra envisager dans cette perspective le suicide de Boris, à la fois comme façon de nouer un certain nombre de fils de l'intrigue (ou, *a contrario*, on pourra relire les FM comme constellation d'histoires permettant d'aboutir à ce drame, sans pour autant l'expliquer ou le programmer), et comme événement irréductible à tout autre, pure aventure, événement tragique qui brise ponctuellement le cours ordinaire des existences.

La juxtaposition de ces petites intrigues, elles-mêmes disposées en éclats, est structurée par une intrigue souterraine, peu romanesque en apparence, mais qui constitue le « sujet principal » : l'effort même du romancier pour faire un livre ; lutte du romancier avec la réalité. Cela devient l'aventure même : cf lien d'Edouard avec le voyage ; l'errance inutile (Angleterre/Paris/Saas-Fée) ou bien l'abandon à l'inconnu : cf dans les FM, dans la 3^e partie, Edouard à Bernard : « en art, en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu » ; « on ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage » ; cf aussi dans le JFM : « Cet effort de projeter au-dehors une création intérieure, d'objectiver le sujet ... est proprement exténuant. Et durant des jours et des jours, on ne distingue rien, et il semble que l'effort reste vain ; l'important c'est de ne pas renoncer. Naviguer durant des jours et des jours sans aucune terre en vue. Il faudra, dans le livre même, user de cette image ... Vertige de l'espace vide. »

b) La matière du romancier n'est pas ce qu'on a longtemps cru, et en particulier au XIX^e siècle : on ne fait pas un roman avec des réalités, mais avec des mots.

Olivier se souvient du premier conseil d'écrivain que lui a donné Édouard : « Il m'a dit que mon erreur était de partir d'une idée, et que je ne me laissais pas assez guider par les mots ». L'écriture prime, et non pas l'esprit d'analyse (le roman d'aventure, et non le roman d'analyse...). Le romancier note également pour lui-même : « Rien n'a pour moi d'existence, que poétique (et je rends à ce mot son plein sens) — à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis ». Mais il ne s'agit pas de renoncer à toute maîtrise : « Rien de ce que j'écrirais facilement ne me tente. C'est parce que je fais bien mes phrases que j'ai horreur des phrases bien faites ». Souvenir de Valéry dans cette revendication du travail de l'écrivain, qui est un travail très concret sur la langue ? Mais aussi intuition forte, chez Gide, de la capacité du langage à incarner ; le langage suffit pour dire un être, sa condition, son caractère, sa situation. Voir dans le JFM : « Le mauvais romancier construit des personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont... Pour moi, c'est plutôt le langage que le geste qui renseigne ». F. Mauriac dira à peu près la même chose dans *Le Romancier et ses personnages* ainsi que Sartre dans son article de 1939 contre Mauriac, justement, « M. François Mauriac et la liberté ». Édouard est constamment en lutte contre la tentation de substituer ses propres reformulations aux voix originelles de ses personnages, et son idéal est d'être un simple transcripteur : « Il y aurait intérêt à faire raconter tout cela par l'enfant » ; « Je transcris cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse de ton d'un dialogue ». Il ne s'agit pas d'imiter le réel, en faisant du roman l'équivalent d'une sorte d'enregistreur, mais de faire un véritable acte de foi, dans le langage : transcrire les mots, c'est saisir l'être même. Pas de mimesis, mais au contraire une définition moderne, encore optimiste, de la littérature comme s'en remettant essentiellement au langage.

c) **Le refus de conclure.** La tentation d'expliquer, de résoudre, d'ordonner, de conclure est blâmée comme artificielle dans le roman même : « Mais, mon ami, vous savez bien qu'il n'y a rien de tel pour s'éterniser que les situations fausses. C'est affaire à vous, romanciers, de chercher à les résoudre. Dans la vie, rien ne se résout, tout continue. On demeure dans l'incertitude ; et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir ». Tout découpage à l'intérieur du déploiement proliférant du signifiant est factice. « "Une tranche de vie", disait l'école naturaliste. [...] Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman ». Et : « X... soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. "Pourrait être continué..." c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux-Monnayeurs* » (p. 322). En fait, ils ne se termineront pas ainsi.

Ce refus de conclure traduit l'instabilité des êtres, la dynamique du monde, la multiplicité des causes, des effets, et marque surtout l'importance accordée à la subjectivité de tout rapport au monde. La question du point de vue est décisive, désormais, plus que celle du réel observé. Ainsi, le romancier s'interdit la description trop exacte, pour laisser toute liberté à l'imagination du lecteur. Édouard se dit « que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît ». Le roman se définit ainsi contre le cinéma, art de l'enregistrement passif : « Les événements extérieurs [...] appartiennent au cinéma » ; il est stimulation du lecteur : « Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur ». Cf la formule d'Édouard : « la réalité ne m'intéresse que comme une matière plastique » - dont seul le langage peut rendre compte. Idée que la réalité elle-même est plastique (Gide, dans le JFM, se propose un canevas : « Olivier : son caractère peu à peu se **déforme**. Il commet des actions profondément contraires à sa nature et à ses goûts — par dépit et violence. L'éroussement progressif de sa personnalité — son frère Vincent de même » ; mais surtout prime l'idée que c'est le regard qu'on pose sur elle qui est essentiel.

Parabole très intéressante dans cette perspective : Vincent décrit les poissons des grandes profondeurs, qui vivent dans des ténèbres absolues, et qui pourtant ont des yeux : « Pourquoi des yeux, pour ne rien voir ? Des yeux sensibles, mais à quoi ? ... Et voici qu'on découvre enfin que chacun de ces animaux, que d'abord on voulait obscurs, émet et projette devant soi, à l'entour de soi, sa lumière ». Et comme pour attirer l'attention sur la valeur parabolique de cette description, Vincent avait déclaré en préambule : « je crois que ce n'est jamais impunément qu'un romancier, qui se pique d'être psychologue, détourne les yeux du spectacle de la nature et reste ignorant de ses lois ». Du vieux miroir stendhalien, au projecteur (mais pas celui du cinéma) : le roman révèle des aspects inexplorés du réel, des possibilités jamais entrevues, dans les abysses qu'il explore. L'important, c'est le projecteur, et non plus le réel ; d'où l'importance extrême des variations de voix, de formes, de points de vue sur l'histoire racontée dans les FM. Le roman devient ainsi le lieu de variation des points de vue. Discussion possible avec les élèves sur les possibilités différentes, du roman versus le cinéma à cet égard...

- e) Tout aussi bien, cette question de l'inversion de la hiérarchie entre l'anecdote, le fait, le caractère, et le discours romanesque, le point de vue, le rapport imaginaire qu'ils suscitent, peut aussi être pensée comme manière de résoudre une difficulté de poétique romanesque. Si le roman est un genre « déconcentré », comment y parler de soi ? Ou, réciproquement, comment, en parlant de soi, saisir toute la vie ? C'est l'enjeu de Gide dans les FM que la conversion d'une expérience intime décisive en roman total. Voir le JFM, où Gide explore le lien paradoxal entre sa subjectivité et les personnages qu'il crée, différents de lui, et surtout celui d'Édouard : « Mes personnages] vivent en

moi de manière puissante, et je dirais même volontiers qu'ils vivent à mes dépens. Je sais comment ils pensent, comment ils parlent ; je distingue la plus subtile intonation de leur voix ». L'intérêt est qu'il ne s'agit pas d'une simple reproduction du « je », d'un simple effet de miroir, mais d'une expansion par multiplication : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas vivre le réel » (citation de Thibaudet dans le JFM). Manière de répondre au passage fameux des FM, dans le chapitre 12, où se donne à lire la profession de foi d'Édouard :

« Je n'ai jamais rien pu inventer. Mais je suis devant la réalité comme le peintre avec son modèle, qui lui dit : donnez-moi tel geste, prenez telle expression qui me convient. Les modèles que la société me fournit, si je connais bien leurs ressorts, je peux les faire agir à mon gré ; ou du moins je peux proposer à leur indécision tels problèmes qu'ils résoudront à leur manière, de sorte que leur réaction m'instruira. C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée. Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée. » (cf citation dans intro : Gide s'en distingue).

Et il a déjà constaté : « Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant plus que le personnage diffère de moi davantage ».

Cela aussi est commenté dans le JFM, dans un passage complexe, où sont affirmés en même temps et contradictoirement l'impudeur de la confession, la pureté et la sincérité du roman comme reflet d'une subjectivité, et enfin sa nature fondamentalement plurivocalique :

« L'on est parfois gêné [dans les confessions] par le "je" ; il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler sans apparence de complaisance. Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. »

A cela il faut également ajouter l'importance de l'écriture du corps et du désir : « Ce qui manque à chacun de mes héros, que j'ai taillés dans ma chair même, c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux mes folies » (JFM).

On pourra ainsi éprouver la capacité des élèves à appréhender l'altérité dans les FM : la question de l'authenticité, de la sincérité, du désir, des relations amoureuses et passionnelles en général peut être abordée par ce biais : faire éclater dans divers personnages la même volonté de saisir la vie. L'écriture des possibles, c'est celle qui permet à l'écrivain d'expérimenter d'autres vies que la sienne, d'autres voix, d'autres conditions, mais aussi celle qui ouvre le plus largement au lecteur la diversité et la complexité d'un monde aussi insondable que le monde réel.

2) Quelques prolongements : écrire la vie/l'aventure d'une écriture

a) Autour de Sartre : *La Nausée* et le débat avec Mauriac

Avec *La Nausée* (1938), Sartre renoue avec les expérimentations formelles des années vingt, tout en contestant radicalement leurs ambitions initiales : dire la vie comme aventure. Un journal intime fictif livre la genèse d'une œuvre toujours à venir, ce qui était déjà au principe des récits de Proust et de Gide. Mais alors que le protagoniste, Roquentin, découvre l'évidence trompeuse du sens que prend une vie dès lors qu'on la raconte, il éprouve progressivement l'absence de sens de sa propre existence : sa vie, et le monde entier avec elle, rien n'a de

nécessité. « Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter. » L'aventure est ici intérieure, et, plus exactement, existentielle ; ce qui fait événement, ce qui arrive à Roquentin, c'est une prise de conscience saccadée de sa propre contingence, qui suscite la nausée. Il finira par renoncer à l'écriture de son livre, et par quitter Bouville, cette petite ville de province à la viscosité malsaine – renversement de la promesse proustienne d'une œuvre à venir, négation de l'ouverture infinie des possibles à la fin des *Faux Monnayeurs* (qui s'achevait ainsi : « *Je suis bien curieux de connaître Caloub* »), sinon deuil du romanesque ?

Avec Sartre, le roman ne s'interroge plus sur le sens de la vie, mais sur le fait de l'existence. La découverte du héros engage seulement son rapport au monde, et éventuellement celui du lecteur. Il n'y a pas de secret du monde à déchiffrer – c'est la fin du projet du roman réaliste – mais seulement **l'absurdité de l'existence** à mesurer – c'est peut-être la nouvelle ambition du roman moderne. Reste que les réflexions sur le récit dans *La Nausée* sont en elles-mêmes des contestations du roman comme forme et comme pratique. Les structures de l'imaginaire, puis les structures du récit reconfigurent le chaos du réel. Inévitablement orienté vers sa fin, le récit donne ainsi une nécessité illusoire à la vie qu'il raconte, par une illusion rétrospective, et convertit fallacieusement la médiocrité de l'existence vécue en aventures. Sartre continue pourtant à écrire des récits, les nouvelles du *Mur*, et surtout son grand cycle de romans sur l'Histoire contemporaine, *Les Chemins de la liberté* (1945-1949). Il y lie une réflexion sur la liberté existentielle de l'individu à sa situation dans l'Histoire, tout en manifestant une attention aiguë aux enjeux éthiques de la forme, pour aménager la possibilité d'un récit non téléologique, mais lesté des tragédies de l'Histoire.

Cette réflexion sur la **liberté** est au cœur de la dernière polémique d'avant-guerre sur le roman, qui oppose Sartre à Mauriac – et, à travers lui, à la tradition du roman réaliste académique et bourgeois. Dans « Monsieur François Mauriac et la liberté » (*La NRF*, 1939), il lui reproche le manque de liberté de ses personnages. L'omniprésence visible du narrateur fait obstacle, pour le lecteur, qui ne reconnaît pas dans le roman les « passions » et les « actes imprévisibles » de la vie véritable : « Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines... Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus », conclut-il plaisamment. Paradoxalement, Mauriac avait lui-même abordé cette question dans ses essais sur le roman (*Le Roman*, 1928 et surtout *Le Romancier et ses personnages*, 1933), proposant une voie moyenne : « Le romancier ne peut en tirer les ficelles, comme à des pantins, ni les abandonner à elles-mêmes, car alors il nous montrerait plus que des êtres contradictoires. » Au-delà de la tentative de Sartre d'imposer un roman existentialiste, exposant des conduites, des paroles et des pensées, sans les inscrire dans le cadre préétabli d'une narration traditionnelle, c'est encore la question de la capacité propre au roman de dire la vérité des êtres et de saisir la vie qui est en jeu ici.

b) Le Nouveau Roman : contre l'écriture réaliste, et pour la recherche d'un dispositif esthétique

L'exigence éthique la plus fondamentale, pour le romancier, réside dans ses choix de composition, dans son style, dans l'attention portée à l'esthétique du récit. Les contours du groupe du **Nouveau Roman** sont flous. L'expression est d'abord employée en mauvaise part à l'encontre de *La Jalousie* de Robbe-Grillet et *Tropismes* de Sarraute par un critique du *Monde* en 1957, et se généralise après la publication en 1959 d'une photographie réunissant Robbe-Grillet, Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Beckett, Sarraute, Claude Ollier et leur éditeur, Jérôme Lindon (Éditions de Minuit). Malgré l'importance des essais publiés par certains d'entre eux (*L'Ère du soupçon*, de Sarraute en 1956, *Pour un nouveau roman*, de Robbe-Grillet, en 1963 et les *Essais sur le roman*, de Butor, en 1964, qui interviennent cependant *a posteriori*), on ne peut véritablement parler d'école, tant les romans sont divers. Mais la convergence des

préoccupations esthétiques, des critiques et des propositions est très nette, et répond à une volonté commune de rompre avec la tradition romanesque, un peu caricaturalement réduite au « roman balzacien ». Contre les conventions considérées comme faciles du personnage, de la narration linéaire, de l'intrigue serrée, contre, surtout, l'illusion que le récit mimétique peut ainsi restituer une intelligibilité du monde réel, ils cherchent à constituer une nouvelle poétique du récit. En portant l'accent sur l'invention formelle, en rejetant l'anecdote dans sa plénitude trop rassurante, l'analyse traditionnelle, la tension narrative fondée sur la préparation et la surprise, ils cherchent à déstabiliser les attentes du lecteur en contrariant le naturel suspect du « flot romanesque » (Robbe-Grillet). Ébranler l'ordre traditionnel du récit, c'est ainsi déstabiliser les perceptions du lecteur, modifier sa vision du monde, et en dernière analyse ébranler les assises de l'ordre établi, tant social, moral que politique. Le mouvement de l'écriture est ainsi « plus important que celui des passions et des crimes », dans *Les Gommages* ou *Le Voyeur* (1953 et 1955). Robbe-Grillet récuse ainsi l'idée que les objets du monde sont comme autant de signes, qu'il s'agit pour le romancier de déceler, de relier, d'expliquer, pour arriver à une interprétation ; l'écriture ne peut que faire miroiter des surfaces, désigner des points de résistance, creuser des énigmes, à rebours de l'enquête du roman policier que les œuvres de Robbe-Grillet ou de Sarraute (*Martereau*, 1953) se plaisent d'ailleurs à déconstruire. Privé des ressources traditionnelles du personnage comme acteur du récit, le roman s'attache aux choses, aux micromouvements des consciences. Ce refus du culte de l'humain va de pair avec la reconfiguration d'un monde inquiétant, instable, où le repère du langage vacille.

Il est parfois également le lieu même d'une exploration inédite des rapports humains, à l'image des *Tropismes* ou de la **sous-conversation** des romans de Sarraute, qui soulignent l'importance décisive des non-dits, des dialogues informulés et de toutes ces régulations sociales invisibles, restés insoupçonnés dans la « réalité de surface » (*L'Ère du soupçon*) des romans traditionnels, emplis de dialogues artificiels entrecoupés de commentaires arbitraires et réducteurs. Éminemment subjectif, le langage échappe à toute forme de réduction purement abstraite du monde.

Dans *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960), la forme narrative atteint à un degré de complexité extrême. Les événements font l'objet d'une narration systématiquement interrompue, revenant obstinément sur les mêmes faits, rendant difficile toute reconstitution chronologique. Le récit de la retraite d'un escadron de cavalerie en 1940, bientôt réduit à une poignée de survivants dont le personnage principal, Georges, est interrompu par d'autres histoires, livrées par bribes : une liaison adultère, des relations familiales tendues, ou encore le suicide d'un lointain ancêtre de la période révolutionnaire. À la débâcle militaire répond ainsi l'échec des relations familiales, conjugales ou amoureuses, figurations multiples d'une perte de sens généralisée. Sans renoncer à l'entreprise littéraire, Claude Simon semble mesurer, à chaque page, la difficulté de restituer l'épaisseur du temps, la présence sensible des choses vues, des êtres aimés, à l'ombre des catastrophes de l'Histoire. Dans un entretien de 1960 avec Philippe Sollers, il précise : « À partir du moment où on ne considère plus le roman comme un enseignement, comme Balzac, un enseignement social, un texte didactique, on arrive, à mon avis, aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes, etc. Ou, comme en mathématiques : arrangements, permutations, combinaisons. »

Le propre du roman, comme au temps de Proust et de Gide, est d'être le lieu d'une interrogation sur ses propres possibilités, et, plus généralement, sur les apories du langage, comme en témoigne exemplairement l'œuvre de Duras. Citons cette méditation sur la recherche éperdue du mot qui manque, qui oriente le Nouveau Roman, bien loin de la tentative de restaurer la signification d'un univers qui n'en a jamais eu : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il

aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1965). Il y a en effet une forme de mélancolie, sinon de désespoir dans ces aventures de l'écriture, faisant ainsi le deuil de « l'écriture d'une aventure », d'après la formule célèbre de Ricardou.

ⁱ Nous renvoyons ainsi à l'édition du *Journal des Faux-monnayeurs* dans la coll. « Imaginaire ». FM pour renvoyer aux *Faux-Monnayeurs*, J pour renvoyer au *Journal de Gide*.