



Gide Les Faux-Monnayeurs : LE TRAVAIL DU TEXTE

Aliocha Wald Lasowski, Joël July

► To cite this version:

Aliocha Wald Lasowski, Joël July. Gide Les Faux-Monnayeurs : LE TRAVAIL DU TEXTE. Atlande, Clefs concours, p. 161-254, 2012, "Lettres XXe siècle", Collection dirigée par Marie-Paule Berranger, 978-2-35030-222-5. hal-01676789

HAL Id: hal-01676789

<https://hal.science/hal-01676789>

Submitted on 6 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aliocha Wald Lasowski et Joël July,
Gide Les Faux-Monnayeurs,
Clefs concours,
Lettres XXe siècle
ATLANDE, 2012,
ISBN / 978-2-35030-222-5
Collection dirigée par Marie-Paule Berranger

LE TRAVAIL DU TEXTE

A propos des épreuves : présentation, conignes et conseil /
lexicologie : paradigme des *faux-monnayeurs* / Glossaire des
vocables / Langage générationnel (*jobard, épatant, couper* et
brûler) / Morphosyntaxe : les conditions des subjonctifs imparfait
et plus-que-parfait / Style : tendances ou tangentes gidienne (un
certain académisme, un certain laisser-aller, le présent de
narration), statut narratorial (élaborer des conversations in situ /
mais céder aux aphorismes du Grand Siècle et du roman d'idées /
chercher le biais -polyphonie ou intergénérique- / mais céder aux
coïncidences et aux arrangements d'intrigue / mettre à distance le
narrateur omniscient)

GIDE

Le travail du texte (partie langue) :

A PROPOS DES EPREUVES : PRESENTATION, CONSIGNES ET CONSEILS...

La grammaire compte *stricto sensu* dans plusieurs épreuves du concours de l'agrégation des lettres :

A l'écrit : l'épreuve écrite de l'agrégation externe (coefficient 4 ; durée : 2h 30) se répartit en une étape de lexicologie (sur 4 points), une étape de morpho-syntaxe (sur 8 à 10 points), une étude de style (de 6 à 8 points). Rappelons que depuis les aménagements de l'épreuve en 2005 (détaillés dans le rapport de jury 2003) la question de lexicologie peut consister non plus seulement en un traitement de mots ou de syntagmes isolés mais en une question synthétique sur l'ensemble d'un paradigme dérivationnel ou sémantique pour lequel le candidat doit travailler en synchronie contemporaine (ex : « les noms qui sont à la fois préfixés et suffixés » en 2006, « les verbes préfixés » en 2009) ; ceci dit, les trois dernières sessions proposent l'analyse de 4 mots indépendants les uns des autres et le jury à la suite de la session 2009 s'autorise, dans son rapport, à privilégier pour quelques années cette formule. Dans la question de morpho-syntaxe, un point de vue diachronique peut être réclamé et le candidat aura à souligner les transformations qui ont eu lieu au cours de l'histoire de la langue. L'analyse stylistique enfin ne consiste plus en un commentaire général des procédés mais, appuyé sur une problématique indiquée par l'intitulé, il devient, *a priori*, l'étude d'un trait ou d'un fait de style dont le candidat aura à circonscrire les sources et les effets [ex : orientation sur la rhétorique de l'aveu chez Bernanos en 2009 ; orientation sur un « Manifeste » pour la *Lettre dite du Voyant* de Rimbaud en 2010 ; orientation sur l'offensive pour tel texte de Crébillon fils en 2011 ; orientation sur l'échange dans un extrait de Saint-Simon en 2012].

Cette épreuve se conduit à partir d'un texte choisi dans le programme dit restreint, soit pour le XXe siècle à la session 2013 : André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996 (ou éd. post.), « Première partie : Paris », de la p. 13 (« Moi, dit Bernard sauvagement ») à la p. 214 incluse (« je le tuerais »). Nous recopions ici le programme officiel publié par le Ministère en décembre dernier. Or la première citation correspond aussi à la page 214 et non à la page 13, pourtant pertinente en tant que seuil du premier chapitre de la première partie. Sans rectification portée à notre connaissance (mais tout de même renseigné de source assez sûre par des membres du jury), nous prendrons donc en compte toute la première partie « Paris » et la partie « Saas-Fée » jusqu'au chapitre VI inclus. D'ailleurs pour sa limite finale, ce découpage est nettement justifié par la place centrale que s'octroie la page 215 : « Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ». Les 24 premiers chapitres (18+6) forment ainsi, de la conception même du narrateur intradiégétique, une montée en suspense juste avant la mise en suspens.

A l'oral : la grammaire intervient explicitement lors de l'épreuve orale d'explication de texte au programme des agrégations interne et externe (coefficient 12 ; durée de préparation : 2h – durée de passage : 40 min). Comme il est parallèlement mené sur le texte d'appui un exposé de grammaire et une explication de texte, celui-ci n'appartient plus seulement au programme restreint. Ainsi pour Gide et le XXe siècle, à cette session, le texte pourra être extrait du dernier chapitre de la deuxième partie et de toute la troisième partie des *Faux-Monnayeurs*. Bien que restant fort distinct d'une étude stylistique, l'exposé grammatical peut s'avérer un puissant ferment pour mener par la suite une bonne explication de texte : aussi plusieurs rapports préconisent-ils dans le cas d'une question de grammaire éclairante que l'exposé syntaxique précède l'analyse textuelle (le candidat qui opérerait pour un exposé grammatical liminaire prendrait tout de même soin de lire le texte avant de commencer). Que le candidat la situe au début ou à la fin, il lui faudrait toujours réserver une bonne dizaine de minutes à l'étude grammaticale (ce rapport temporel doit aussi être respecté lors de la préparation). La note attribuée à cet exercice est prépondérante dans l'évaluation de cette épreuve d'explication (On recommandera le rapport du jury 2009, proposé par Brigitte Buffard-Moret :

En lexicologie, « [...] il ne s'agit pas de traiter chaque mot suivant le même modèle, en remplissant aveuglément toutes les rubriques de l'étude lexicologique, mais bien plutôt de sélectionner des points pertinents, c'est-à-dire ceux qui doivent être interrogés parce qu'ils présentent une difficulté ou qu'ils participent de l'intelligence de la lecture. » (Rapport du jury 2010 de l'agrégation externe) Ce que rappelle encore le rapport 2011 : « Loin de réclamer une même attention à chacune des trois approches traditionnellement possibles (morphologie, sens en langue, sens en contexte), chaque mot exige du candidat d'ajuster l'étude selon l'intérêt qu'il semble déceler en premier chef. »

<http://www.education.gouv.fr/cid55631/sujets-et-rapports-des-jurys-de-l-agregation-externe-2011.html>)

Les considérations morphologiques, l'étude de sémantique générale (et si possible diachronique quand elle est connue et intéressante) et l'étude de sémantique textuelle (significations explicites et implicites que prend le mot dans le cotexte et dans son contexte) doivent donc être dosées (et réparties) selon les lexèmes proposés et les occurrences du texte. C'est à ce prix économique que le candidat pourra ne pas perdre un temps précieux et davantage manifester aux correcteurs sa clairvoyance.

Pour les questions de morpho-syntaxe, à l'écrit comme à l'oral, on rappelle souvent la nécessité d'une introduction précise qui balayera la notion aussi exhaustivement que possible et permettra par la suite de mieux concentrer la réflexion sur les seules occurrences que compte l'extrait. De plus la question de grammaire doit être organisée (les articulations pourront d'ailleurs apparaître comme le gage d'une pensée construite) et une introduction solide conforte la problématisation et le choix d'un plan judicieux ; la structuration s'appuiera ainsi sur les faits de langue recensés dans le corpus et non sur une fiche de grammaire préétablie et médiocrement adaptée au relevé : c'est toujours en fonction de l'extrait donné que seront répertoriées les occurrences, choisis les classements, effectuées les analyses, affinés les jugements. Le candidat ne proposera donc pas une étape de son exposé ni même une sous-partie en indiquant que le texte n'en comporte pas d'exemples ou qu'il se montre pauvre et peu représentatif pour l'exemplifier ; mais il se contentera de mentionner cette possibilité absente ou déficiente dans le courant de l'explication ou au moment de l'introduction. S'il peut être utile voire nécessaire que le traitement du fait de grammaire soit mis en relation avec le commentaire stylistique (ou l'explication littéraire), il convient sans doute de le faire *a posteriori*, par réinvestissement, plutôt qu'en empiétant sur ce second exercice dès l'exposé grammatical qui doit être traité d'un point de vue strictement syntaxique, sans précipiter l'interprétation des formes aux dépens de leur description linguistique, à partir des opérations qui ont fait leurs preuves (suppression, déplacement, commutation mais aussi pronominalisation, translation, passivation, extraction, etc.)

Partout où il doit être pratiqué par un étudiant, le commentaire stylistique est une épreuve de rapidité (environ une heure) ; ce qui doit être considéré certes comme une douloureuse complication de l'exercice mais aussi comme une garantie de ne pas en déborder le cadre et comme la certitude de montrer aux correcteurs ses compétences aussi bien par ce qu'on a choisi de dire que par ce qu'on a choisi de ne pas dire : la pertinence des tris opérés est criante dans une épreuve aussi brève. En réduisant donc le commentaire de style à un premier jet (impossible de faire un brouillon étoffé pour le candidat), les concours cherchent à vérifier la clairvoyance des rédacteurs qui, par une observation raisonnée des particularités rhétoriques et énonciatives du texte d'examen, auront su dégager, dans l'urgence, les moyens stylistiques utilisés consciemment (ou peut-être moins consciemment - nous en verrons des exemples au corps défendant d'André Gide -, intentionnellement et attentionnellement) par l'auteur pour satisfaire ses ambitions littéraires, ses aspirations esthétique et esthésique.

Donc le commentaire de style puise dans tous les domaines de la linguistique pour s'ériger : le lexique (et à travers lui, les réseaux, les niveaux de langue, les échos phoniques) mais surtout la grammaire (organisation des phrases, manifestation fréquente ou rare d'une partie du discours, d'une

catégorie, d'une tournure, choix de certains types de phrase – *exclusifs*, l'assertion, l'interrogation, l'injonction, certains tours exclamatifs, ou *compatibles*, l'exclamation, la négation, l'emphase, la tournure passive ou impersonnelle). Les questions d'énonciation, de modalités et de temps verbaux sont primordiales et nous leur accorderons la place qu'elles méritent chez Gide, nous semble-t-il. Le texte lui-même doit faire l'objet d'une mise à distance pour être jugé selon des questionnements propres (éléments paratextuels, typographie, volumétrie, connecteurs logiques). Enfin, on fera effectivement cas des figures de style qu'on sache ou non les identifier : procédés de répétition, procédés d'analogie. Cette grille d'observation doit néanmoins être appliquée avec pertinence par le candidat qui risque de se trouver englouti sous une masse d'informations parmi lesquelles il faudra séparer celles qui sont secondaires, contingentes et celles qui, mises en relation, permettent d'identifier la spécificité du texte et de répondre au mieux à l'angle d'attaque proposé par l'intitulé. « Nous tenons à rappeler, d'un point de vue méthodologique, l'importance de l'introduction qui doit non seulement situer précisément le passage étudié, mais aussi définir les termes de l'intitulé et problématiser le questionnement stylistique. » (Rapport du jury 2010 de l'agrégation externe) On le voit avec les épreuves des dernières sessions : le terme choisi comme orientation au commentaire de style repose sur un implicite, des attendus voire une polysémie que l'étudiant doit lever en préambule et c'est sur cette réflexion préliminaire que son plan pourra à juste titre se fonder. Il est admis et même recommandé de faire apparaître dans le corps du devoir les titres de ses parties et de ses sous-parties (au nombre variable du moment que cela n'entraîne pas un fort déséquilibre entre les parties) puisque cette présentation demande (et prouve) de la part du candidat une grande clarté. Les sous-parties pourront regrouper des remarques d'ordre divers, selon l'importance que le commentateur leur accorde et la similitude des effets qu'il y perçoit : ce qui prime, c'est la cohérence de la perception. De la même façon, le travail convenablement rédigé cherchera avant tout une expression synthétique. Comme nous l'avons dit, les analyses menées en lexicologie et en syntaxe seront privilégiées comme des entrées valables pour lire le texte et le candidat pourra y renvoyer avantageusement.

« Les principaux défauts à éviter sont : la plate paraphrase du texte, qui sera fortement pénalisée ; le commentaire linéaire, qui n'offre ni projet de lecture ni plan de composition ; l'explication de texte, c'est-à-dire un traitement trop littéraire du texte ; la séparation totale du fond et de la forme ; le sec catalogue relevant les procédés stylistiques sans les relier à un projet interprétatif. » (Calas : 2005, 10)

LEXICOLOGIE

Paradigme des faux-monnayeurs

Cette expression qui donne son titre au roman est à ranger dans les mots composés, locutions nominales, figements de la langue qui se distinguent pour les mots construits de la formation par dérivation (une seule base pour un mot dérivé, plusieurs bases pour un mot composé). Des critères de reconnaissance l'assurent comme l'impossible commutation (sur le plan sémantique et non sur le plan syntaxique) de l'adjectif et du nom commun qui ont ici perdu leur autonomie ou comme la présence d'un trait d'union entre ces deux bases.

Mais cette composition *faux-monnayeur* relève également de la pure dérivation puisqu'elle est à mettre en regard de la locution nominale *fausse monnaie* dont elle est issue, même si elle a connu une évolution sémantique moins restreinte, qui lui permet d'être aujourd'hui bien plus courante. Ainsi un dictionnaire modeste comme le Petit Larousse inscrit *faux-monnayeur* dans sa nomenclature sans faire apparaître *fausse-monnaie*. Et les dictionnaires de l'Académie le confirment, qui enregistrent *faux monnayeur* à la fin du XVIII^e siècle (sans le trait d'union, qui n'apparaîtra que dans la 8^e édition de 1932) mais se contentent de traiter *fausse monnaie* comme un exemple sous l'entrée *monnaie*. Ainsi la dérivation par suffixation est nette puisqu'on passe du substantif *monnaie* au nom d'agent *monnayeur* (« celui qui frappe la monnaie ») au moyen de l'adjonction classique du morphème *-eur* [œR]. Comme pour les noms communs à finale féminine

qui ne cachent pas de consonne muette, comme pour les radicaux courts de morphèmes verbaux à finale féminine, la délicate construction par dérivation exige pour éviter l'hiatus [*mone-e, mone-œR] une épenthèse (noyau>noyauter) ou plus communément la consonantisation en yod (*glyde*) de la palatale [i] qui avait fait coalescence en fin de morphème (balai>balayer, nettoï-> nettoyer). Ce yod qui se manifeste sous la forme graphique d'un *y* est également présent dans les autres mots dérivés de *monnaie*, le verbe *monnayer*, le substantif *monnayeur* et l'adjectif *monnayable*. Le passage de *fausse monnaie* au mot dérivé *faux-monnayeur* joue aussi sur l'épithète soudée qui maintient la flexion en genre (comme dans la plupart des cas à de rares exceptions près qui s'expliquent historiquement par le statut d'épicène de l'adjectif *grand* à l'époque médiévale, *grand-rue*, *grand-mère*, *grand-messe*). Ainsi le masculin de *monnayeur* transforme à l'écrit et à l'oral l'adjectif *faux* ; l'ajout graphique du morphème *e* au féminin, qui occupe ici une valeur de base et une valeur auxiliaire (selon la terminologie de Claire Blanche Benveniste), réactive les consonnes muettes : l'*x* graphique passe à une gémée *ss* afin d'assurer la prononciation [s] (valeur de base du premier *s* grâce à la valeur auxiliaire du second). On sait que la description morphologique de cette flexion préfère voir le masculin comme la forme tronquée de la base longue que serait l'adjectif féminin *fausse*, ce qui se justifie pleinement puisque c'est cette base du féminin qui construit les autres dérivés comme *faussaire* ou *fausser*. A ce moment-là, on envisagera plus pertinemment la situation : la base féminine en perdant son *e* passe à une forme courte, la consonne s'amuit à l'oral, laissant la voyelle en syllabe ouverte et créant une allomorphie par alternance vocalique entre le masculin et le féminin : [o] voyelle vélaire mi-ouverte pour le féminin, [o] voyelle vélaire mi-fermée pour le masculin. L'*x* graphique s'explique à l'époque médiévale : la voyelle *u* qui a fait une diphtongue de coalescence avec le *a* pour donner progressivement la prononciation [o] vient d'un *l* qui s'est vélarisé (étymon *falsus*) mais a produit sur la consonne *s* qui se maintenait une palatalisation, une mouillure que les graphistes médiévaux n'ont pas daigné négliger et dont ils ont voulu rendre la particularité en adoptant par convention une lettre du système qu'il jugeait peu utile, l'*x*.

Avant d'envisager cette expression sur le plan sémantique, il faut aussi en interroger la composition. Signalons avant toute chose que dans des mots construits de manière apparemment similaire comme *faubourg* ou *faux-fuyant*, la première base ne vient pas de *falsus* mais de *foris*>*fors*, « hors de », altéré selon une analogie orthographique avec *faux*. Certains figements ne sont donc pas aussi transparents qu'ils le paraissent. D'ailleurs si certains le sont parce qu'ils se mettent en écart par rapport à la syntaxe ordinaire de la langue (les compositions substantif+substantif comme *un bateau-mouche* ou verbe+substantif comme *un tire-bouchon*), les composés adjectif+nom, sauf à accorder une place improbable à l'épithète (ex : *un rouge-gorge*, *un pur-sang*), respectent l'ordre canonique des mots et leur statut de figement mérite alors d'être interrogé. Dans *faux-monnayeur*, l'adjectif qualificatif est dans une antéposition naturelle par rapport au substantif et toute une série d'expressions lexicalisées ou semi-lexicalisées utilise d'ailleurs cet ordre : *faux-filet*, *faux témoin*, *faux frère*, *faux-semblant*, *faux-col*, *faux-ami*, *faux mouvement*, *faux jour*, *faux air*, *fausse révélation*, *fausse route*, *fausse piste* ; dont certains sont même sémantiquement dans un voisinage plus étroit avec *faux-monnayeur* : *faux billet*, *fausse pièce*, *faux passeport*, *fausse facture*, *faux-papiers*. Et l'on relèvera par exemple dans une réplique de Sophroniska à propos de la psychanalyse (II, 2) :

« Du reste on peut parfois se lancer sur de fausses pistes ; l'important c'est de ne pas s'y obstiner. » (176)

Pourtant à ce paradigme large et convaincant, on pourrait rétorquer par la possibilité de certaines constructions variantes ou mixtes :

« Arlequin : N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? » (Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, III, 6)

Effectivement, si pour des considérations rythmique ou fréquentielle, on peut accorder une habitude d'antéposition à l'adjectif *faux*, la postposition ne lui est pas interdite. Cette liberté remet en question le principe même du figement à l'égard duquel **mouche-bateau* deviendrait une bizarrerie et **gorge-rouge* passerait du domaine volatil au champ médical... Du coup, on s'aperçoit que pour

certains des exemples cités plus haut la postposition entraînerait un changement de sens ; ce qui serait à nouveau un critère pour assurer que l'antéposition est une garantie du caractère composé de l'expression : alors qu'un faux mouvement est à coup sûr un geste maladroit qui entraîne blessure, un mouvement faux serait plutôt une gestuelle outrancière ou une mimique mal adaptée à la situation, qui trompe son monde ; alors qu'un faux-ami est un mot d'une langue étrangère qui doit se traduire à l'encontre de sa transparence, un ami faux serait par exemple un camarade pourvu d'une grande duplicité. Ainsi la place de l'adjectif est-elle justifiée par des critères sémantiques qui sont indépendants du statut de figement : Bourguignon est un faux domestique dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, c'est Dorante qui se fait passer pour valet, l'erreur porte sur l'identité et la nature (à l'instar de la fausse suivante de *La Fausse Suivante* du même Marivaux, à l'instar de la « fausse servante » à laquelle Oscar Molinier fait allusion dans le deuxième chapitre des *Faux-Monnayeurs*, 20) ; en revanche, Dubois est un domestique faux dans *Les Fausses Confidences*, le jugement porte sur une caractéristique psychologique et ne remet pas en question sa fonction servile.

« Ce qu'on appelle un « esprit faux » (l'autre haussait les épaules devant cette locution toute faite et déclarait qu'elle n'avait aucun sens) – eh bien ! je m'en vais vous le dire : c'est celui qui éprouve le besoin de se persuader qu'il a raison de commettre tous les actes qu'il a envie de commettre [...] » (Gide, *JFM* : 47)

Gide le montre lui-même, la postposition de *faux* derrière *esprit* signifie quelque chose de particulier, de différent, qui a besoin d'être défini auprès de ceux qui n'auraient pas été initiés, un sens supérieur à la somme des éléments du syntagme qui se distingue de ce que pourrait vouloir dire littéralement l'association libre du substantif *esprit* avec l'adjectif *faux*. Pour qu'il y ait mot composé, figement, « expression toute faite », il faut qu'il y ait un décalage entre le sens littéral et le sens communément accordé par les locuteurs initiés.

Mais avec des substantifs comme *monnaie*, *facture*, *pièce*, *passport*, la signification de l'adjectif ne peut être ébranlée et sujette à caution : il s'agira toujours de « ce qui n'est pas conforme », qu'on situe l'épithète liée avant ou après le nom ; d'où la possibilité pour Marivaux dans l'exemple du « louis d'or » de pratiquer une inversion qui suit moins naturellement l'ordre fréquent de la langue mais ne change pas le sens de la réplique d'Arlequin qui cherche à avouer la mystification en douceur. Cette grande souplesse dans le positionnement de l'épithète liée *faux* par rapport au substantif subordonnant est encore illustrée par Gide lui-même lors du dialogue sur l'esthétique du roman à Saas-Fée au chapitre III de la deuxième partie mis en regard avec la conversation entre Édouard et Profitendieu au chapitre XII de la troisième partie :

« Vous est-il arrivé déjà de détenir entre les mains une pièce fausse ? [...] Si j'écrivais *Les Faux-Monnayeurs*, je commencerais par présenter la pièce fausse [...] » (*FM*, p. 189)

« [Je] lui demandai s'il avait vu ces fausses pièces dont il m'avait parlé d'abord. [...] Encore que, vraisemblablement, ajouta-t-il, cette fausse pièce ait été remise à votre épicier par un aventurier de passage [...] » (*FM*, p. 329)

Ainsi dans tous ces cas, le figement est tout proche d'une simple collocation (association coutumière de deux lexèmes, préférés à tout autre synonyme pour aller l'un avec l'autre, comme dans les suites *ferme intention* ou *grièvement blessé*). Et celle-ci ne se fige que lorsque des considérations sémantiques extérieures entrent en jeu : c'est parce que le faux-col correspond à une réalité vestimentaire très particulière qu'il semble se désolidariser du simple col et cela d'autant plus si par métaphore il en vient à désigner la mousse d'un verre de bière ; c'est parce que le papier faux n'isole plus dans la vaste polysémie du morphème *papier* le sème spécifique des papiers d'identité que *faux papiers*, en tant que figement, exige l'antéposition de l'épithète ; c'est parce que le terme *faux-monnayeur* va pouvoir impliquer d'autres activités trompeuses que la seule fausse monnaie, qu'il devient plus que celle-ci un figement. De la même manière, en langage familier, le *faux jeton* est un « hypocrite », c'est un figement ; le *jeton faux* est une rencontre libre de deux lexèmes et c'est la « contrefaçon » d'un jeton, au pied de la lettre. C'est souvent parce que les termes sortent de leur champ propre, passent au figuré et au métaphorique que la collocation devient un syntagme figé et il faut de toute façon envisager un continuum entre ces deux catégories.

[Voir à propos du statut et de la place de l'adjectif épithète :

Jan GOES, *L'Adjectif entre nom et verbe*, Paris, coll. « Champs linguistiques », éd. Duculot, 1999, Maria Luisa DONAIRE, *La Place de l'adjectif dans les stratégies énonciatives*, Limoges, éd. Lambert-Lucas, 2009.]

Le critère grammatical le plus pertinent quant à la reconnaissance d'un qualificatif adjectif librement par rapport à un adjectif entrant dans une expression figée est l'application sur celui-ci des marques de degré : si l'on peut placer l'adverbe *très* devant l'adjectif, c'est qu'il a totalement gardé sa caractérisation qualificative ; dans le cas contraire, il est dans le mot composé soudé au substantif et comme il a perdu son sens plein, il ne peut plus subir de modalisation : on dira que Dubois dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux est un domestique très faux mais on ne dira pas qu'il est un **très faux-jeton*. *Faux-monnayeur* est donc un mot composé puisque la place de l'adjectif y est fixée indépendamment de considérations sémantiques et euphoniques et qu'il est impossible de le faire varier en degré.

Enfin la question sémantique paraît cruciale aussi bien pour le sens en langue de *faux-monnayeur* que pour son sens dans de nombreux contextes ambigus du roman, le titre au premier chef. Jusqu'à l'époque moderne, l'évolution sémantique reste très linéaire et très prévisible. A partir du latin *Moneta*, d'abord « mère des muses », surnom de Junon, puis nom du temple qui lui était dédié à Rome et où l'on fondait la monnaie, on obtient par antonomase un terme désignant « l'ensemble des pièces en usage et le système qui permet la rétribution ». C'est sur cet étymon (ou plutôt sur le bas latin *monetarius*) que la période de relatinisation fabriquera au XVI^e siècle l'adjectif *monétaire*. Car le mot d'ancien français *monnoie* a subi l'évolution phonétique normale d'un paroxyton avec une diphtongue sur la voyelle accentuée [e] issue d'un *e* long latin. Des formes anciennes du *monnayeur* apparaissent dès le XIII^e siècle : *monnoier* ou *monnier*. Elles désignent « celui qui bat la monnaie », l'ouvrier qui procède à la frappe, c'est-à-dire pratiquement celui qui imprime sur l'avvers et le revers du métal (cuivre, bronze, or ou argent) les marques convenues qui permettront de garantir sa valeur. Car la notion reste très concrète et n'a pas encore la virtualité que l'époque moderne pourra lui accorder, quand on parle par exemple d'une monnaie qui se stabilise ; même si le dictionnaire de Furetière en 1690 envisage une distinction entre les pièces réelles qui forment la monnaie « courante » et la monnaie de compte, inventée pour la facilité du commerce. Ainsi le composé *faux-monnayeur*, qui a émergé très tôt, dès le XIV^e siècle, fait expressément référence à la première, la « sonnante et trébuchante » : celle que l'apparition des billets et des autres moyens de paiement va évincer au point que les termes *argent* ou *système monétaire* la réduiront aujourd'hui à ne désigner plus que les menues pièces (*avoir la monnaie*) ou la différence entre la somme due et la somme payée lors d'un achat (*rendre la monnaie*). Le *faux-monnayeur*, c'est le faussaire, celui qui fabrique de fausses pièces. Et dans le roman de Gide, ce pourrait être seulement de cela qu'il s'agit puisque l'intrigue reprend un fait divers (deux, en fait, si l'on prend aussi en compte l'affaire des faux-monnayeurs anarchistes d'août 1907), un réseau de contrefaçon dont la presse s'est fait l'écho en septembre 1906 (*JFM*, p. 18-19, 16 juillet 1919). Ce pourrait être seulement cela puisque le meneur Strouvilhou sera aussi celui qui tire diaboliquement les ficelles et sème des fausses pièces de Saas-Fée à Paris, dont l'une au moins passe entre les mains des protagonistes comme Bernard, Édouard et Laura. Ce pourrait être seulement cela puisqu'effectivement le roman de Gide, si peu réaliste qu'il veuille être, au moins dans les techniques qu'il adopte ou dans les rouages de son intrigue, s'affiche à plusieurs reprises comme un texte qui met l'argent au cœur de l'action des protagonistes (Bernard, Vincent, Rachel), qui en parle beaucoup comme en témoigne l'étude lexicométrique menée sur Frantext en 1999 et accessible sur le web (http://lettres.ac-rouen.fr/francais/fx_gide/page1.html).

Or le roman de Gide dans sa plus lointaine existence (lors de la publication en 1914 des *Caves du Vatican*, une mention d'un roman en préparation) s'annonce avec un titre au singulier *Le Faux-Monnayeur*, ce qui tendrait à prouver que l'intrigue policière, appuyée sur des faits divers, n'a pas encore l'importance que les projets de 1919 dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* et la version finale lui donneront. Et en outre, *Les Faux-Monnayeurs* n'est pas seulement le titre du roman de Gide qui pourrait *a priori* l'entendre, lui, comme argent comptant, c'est-à-dire lié à la contrefaçon

numismatique. Il est aussi le titre du roman mis en abyme, celui d'Édouard, qui peine à s'achever voire à trouver le moindre ancrage diégétique : alors pour Édouard, *Les Faux-Monnayeurs* est à prendre comme un titre symbolique puisque l'écrivain le choisit et en fait part dans son journal (que lira indiscreètement Bernard par la suite) sans que celui-ci ne soit encore entré en possession de la fausse pièce de dix francs de l'épicier de Saas-Fée.

« Il n'est pas assuré que *Les Faux-Monnayeurs* soit un bon titre. Il a eu tort de l'annoncer. [...] Il n'est pas assuré non plus que le sujet soit très bon. Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit encore une ligne. » (*FM*, 78)

Le passé composé prouve que le titre sans sujet assuré est prévu depuis longtemps dans cette page du journal datée du 28 octobre, quand le roman se déroule principalement au printemps et à l'été de l'année suivante. Plus loin, le journal d'Édouard cite les propos d'un camarade qui soupçonne l'écrivain par avance de « verser dans le factice » et de vouloir « lâcher son vrai sujet pour l'ombre de ce sujet dans [s]on cerveau » (*FM*, p. 95). De fait, lorsque la conversation littéraire de Saas-Fée s'orientera sur le titre de l'œuvre à venir, elle suscitera des commentaires d'Édouard qui montreront de manière éclatante l'élargissement symbolique qu'il fait subir à cette acception :

« A vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Édouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs ; et singulièrement au vicomte de Passavant. » (*FM*, p. 188)

Alors la contagion du figuré s'explicite et c'est par exemple Bernard qui enchâsse le vocabulaire monétaire, quelques pages plus loin, dans des généralisations psychologiques :

« Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est... » (*FM*, p. 197-8)

Sonner faux, valoir, change sont des termes métaphoriques qui déportent le sens premier de la fausse monnaie vers son équivalent spirituel : la fausseté morale, le paraître, le mensonge, le cynisme... Et Laura, à laquelle s'adresse Bernard, ne s'y trompe pas en rattachant les considérations dépitées de son amoureux dévoué à l'épisode de la veille : « Vous pensiez à la petite pièce que vous nous montriez hier. » Les faux-monnayeurs dans le roman deviennent tous ceux qui truquent l'existence et se font passer ou font passer leurs sentiments pour ce qu'ils ne sont pas. Le terme a une vocation générique et thématique pour Gide. Et si le roman a une valeur de formation, c'est celle qui permet à Bernard, qui refuse la tricherie avec une conviction naïve au début du roman (p. 42), d'expérimenter sa liberté sans la subordonner à ses passions, à sa vanité ou aux simulacres sociaux.

Les occurrences du texte où apparaissent des dérivés (ou synonymes) de l'adjectif *faux* ou du substantif *monnaie* sont d'ailleurs pléthoriques : « Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance », s'exclame Édouard (présomptueux et bien moins proche de Gide qu'il n'y paraît) pour convaincre ses interlocuteurs que son roman n'a pas besoin de plan préétabli (*FM*, p. 185) ; et Bernard se surestime lui aussi en « pensant bien se pouvoir acquitter un jour, et dès qu'il aurait monnayé les richesses dont il soupesait en son cœur l'abondance » (*FM*, p. 181). Ainsi plusieurs des lettres que contient le roman sont à considérer métaphoriquement comme de la fausse monnaie, soit que le signataire se trompe délibérément sur les sentiments qu'il prête à son destinataire (la lettre initiale où Bernard accuse son père adoptif de préférer ses enfants légitimes au bâtard - autre transfuge de la fausse monnaie dont le père est un faux-monnayeur (cf : Chartier, 1991 : 105, qui explicite la citation de Shakespeare en épigraphe du chapitre 3 de la première partie) - qu'il est devenu dans l'après-midi), soit que l'expéditeur cherche à donner le change et mettre son correspondant sur une fausse piste (la lettre réponse d'Olivier à Bernard, Partie II, chap. VI). Alors l'élargissement que subit en contexte le terme *faux-monnayeur* vient de la thématique générale de l'œuvre qui porte sur la vérité, celle des sentiments comme celle de l'œuvre d'art, celle de la parole comme celle de la monnaie.

Désormais tout à fait emblématique, « la fausse monnaie, ce sont les valeurs que les groupes

imposent aux individus, en opposition avec leurs tendances profondes. » (Idt, 1970 : 69) Groupe familial d'abord que Gide va mettre à mal en croisant les situations où la cellule se détériore ou en caricaturant le point de vue des personnages qui l'idéalisent et lui vouent un culte : « Les deux sentiments sur lesquels la famille est censée reposer, l'amour conjugal et la voix du sang, [l'auteur] les présente comme des illusions. » (*Ibid.*, 70) Il en va de même pour les groupes plus larges, cénacles sectaires où la bouffonnerie est à son comble : « Les familles spirituelles sont les vraies pépinières de faux-monnayeurs. La pension Vedel-Azaïs concentre en elle tous les traits que Gide attribue aux protestants : hypocrisie, mysticisme aveugle et puritanisme. Elle a hébergé Strouvilhou et Édouard, elle abrite les faux-monnayeurs, elle permet sans les voir bien des actions douteuses : sous prétexte de communion mystique, Édouard a joué avec les sentiments de Laura, le pasteur cache un vice secret, Sarah cherche des expériences diverses, pendant qu'Armand lui sert d'entremetteur. Tous sacrifient Rachel, et personne ne soupçonne le crime que préparent les enfants. » (*Ibid.*, 70-71) Ajoutons, comble de l'aveuglement !, le vieil Azaïs qui sous l'apparence de la mansuétude exploite le pauvre La Pérouse ! Pour Geneviève Idt, le faux-monnayeur est celui qui cherche à faire illusion, auprès d'autrui comme de lui-même et même lorsqu'il ne travaille pas par intérêt, même dans un acte gratuit : autant dire que ce trait ontologique n'épargne personne. Au-delà et au bout du compte, c'est le langage qui agit contre la sincérité : « Il y a fausse monnaie chaque fois qu'un être substitue au réel une image qui lui est communiquée par le langage. » (*Ibid.*, 73) Et ce serait presque une définition de la littérature !

Le sens en langue du figement *faux-monnayeur* n'a-t-il pas profité de l'élargissement sémantique (symbolique) que les emplois littéraires ont suggéré ? Au premier chef, le titre de Gide et la notoriété de son œuvre n'ont-ils pas infléchi les utilisations figurées du mot ? Le TLF (Trésor de la Langue Française) mentionne une occurrence métaphorique chez Victor Hugo, déjà, en 1875 :

Quel serment frappé à votre effigie allez-vous mettre en circulation ici, vous [Louis Bonaparte], le faux monnayeur de l'honneur ! (Hugo, *Actes et par.*, 2, 1875, p. 38)

Plus proches de nous, on pourrait citer les emplois de ce mot composé en chanson, genre populaire, pour attester que l'acception au sens propre (Charles Aznavour dans une chanson intitulée « Le faux-monnayeur » dans les années 60) côtoie l'acception figurée (Jean Guidoni, « Les faux-monnayeurs », Album *Vertigo*, 1996).

Glossaire des vocables :

On décèle encore chez Gide dans ce roman achevé en 1925 la trace de tentations symbolistes, celles de goûter le mot ancien, le mot noble, le mot inconnu, dont il se moquait pourtant déjà en 1895 à travers les manies grotesques de son narrateur de *Paludes* :

« J'écrivis les définitions de vingt vocables de l'école et trouvai pour le mot *blastoderme* jusqu'à huit épithètes nouvelles. » (*Paludes*, coll. « Pléiade », première édition, *Romans*, p. 104)

Pourtant, malgré les tentatives d'épure auxquelles se livre Gide, les commentateurs ne peuvent que souligner « la recherche de termes rares (« mésestime », « dispos à »), ou sa prédilection appuyée pour telle expression quelque peu surannée (« il sied de »). Ce sont là élégances néo-classiques ou post-symbolistes qui appartiennent autant à l'époque qu'à l'auteur. » (Chartier : 1991, 147) En tous les cas à une partie des auteurs de la période 1900-1920.

On ne retiendra à titre de preuve que dix exemples de ce beau style qui sent l'archaïsme ou le terme trop soutenu, décalé :

1) « quant au puîné » (13)

→ choix assez maladroit de Gide dès la cinquième ligne du roman puisque ce mot composé par soudure de l'adverbe *puis* et du participe *né*, dès le XII^e siècle, s'applique, notamment dans le

domaine juridique aux éléments de la fratrie nés tout de suite après l'aîné (et sortis par voie de conséquence de la succession). Bernard est donc plus légitimement le puîné que Caloub qui serait le benjamin, en tous les cas le plus jeune. La langue moderne préfère le terme *cadet*, qui vient, lui, des capitaines gascons (origine *caput*, « chef ») comme nous l'a appris Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac*, fonction souvent réservée aux puînés (sortis de la succession et casés dans les carrières militaires) ; d'où la dérive de signification et le déplacement pour désigner le second d'une fratrie, à partir du XVe siècle. *Cadet* étant déjà très populaire au XIXe siècle, nous en déduisons la volonté archaïsante du choix gidien quand il se porte sur *puîné*. Son choix est plus légitime pour désigner dans *Les Caves du Vatican* la Comtesse Guy de Saint-Prix « sœur puînée de Julius » de Baraglioul (col. « Pléiade », première édition, p. 746).

2) « il n'avait pas goûté ce jourd'hui » (19)

→ *jourd'hui*, nom commun masculin, est un équivalent ancien de l'adverbe *aujourd'hui* qui ne s'en distingue que par l'adjonction supplémentaire de la contraction au (à+le), qui lui permet de fonctionner alors comme complément circonstanciel, mobile et effaçable, dans une phrase. En énonciation discursive, le substantif *jourd'hui* est donc déterminé par un déictique, comme c'est le cas dans l'exemple de Gide et ce groupe nominal assure lui aussi la fonction de circonstant temporel. *Aujourd'hui* est donc la concaténation de *à le jour d'hui*, *hui* venant du *hodie* latin, qui signifiait lui-même « aujourd'hui ». Le renforcement d'*hui* par *jour* s'est pratiqué dès le français médiéval, comme le français moderne crée pour mieux circonscrire la contemporanéité le pléonasme expressif *au jour d'aujourd'hui*.

3) « [Molinier] était beaucoup plus court que lui et de moindre développement crural. » (19)

→ Nous sommes dans un cas d'emprunt. Alors que *coxa* « la cuisse » évolue naturellement, l'adjectif de latin impérial *cruralis* ne passe pas d'abord en gallo-romain et il n'est réintégré en français qu'au XVIe siècle comme vocabulaire anatomique. Il rend un effet bizarre dans cette prose ordinaire, à cet endroit de la description.

4) « Tout cela dit sans précipitation aucune, mais au contraire avec une sorte de nonchaloir. » (48)

→ Composé de *non* et du verbe infinitif *chaloir*, le verbe *nonchaloir*, qui signifie « négliger, mépriser », est un terme rare en ancien français, comme l'est devenu en français moderne le verbe positif *chaloir*, défectif, qui signifie « donner de l'importance » et subsiste à peine dans la tournure « peu lui chaut » (que Gide inévitablement utilise, p. 79). Son participe présent deviendra l'adjectif verbal *nonchalant*, *nonchalante*. *Nonchaloir*, par translation (dérivation impropre), devient substantif masculin. Mais Furetière déjà le marque comme un terme vieilli. Il est en tout point synonyme du substantif féminin *nonchalance*, lui-même dérivé de l'adjectif, et qui connaîtra une meilleure fortune, entrant plus tôt que le masculin dans le dictionnaire de l'Académie et ne tombant pas en désuétude au cours du XXe siècle. Les deux mots désignent un caractère mou, une manière d'agir qui manque d'énergie et de motivation. Gide ne cherche-t-il pas plutôt à décrire l'attitude indifférente du Comte de Passavant face au décès de son père ?

5) « si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. » (75, Journal d'Édouard)

→ Si le substantif *accointance* est un terme très soutenu de nos jours, que penser du verbe *accointer* dont il dérive ? D'autant plus que si la forme pronominal *s'accointer* est bien attestée encore au XXe siècle, la construction transitive, celle qu'emploie Gide, la plus ancienne, est archaïque. Au XVIIIe siècle, le dictionnaire l'enregistre comme familier pour rendre compte de sa connotation vulgaire : il s'agit d'entrer en relation, de se réunir intimement. On aboutit au paradoxe d'un mot à la fois littéraire et populaire comme les jurons d'antan. En perdant en audience, le mot a certainement perdu en trivialité et Gide lui accorde dans cette phrase célèbre du roman un sens figuré et anobli, un sens plus général aussi : il s'agit de concilier pour Édouard les deux parties de

son être.

6) « Il eut une souleur, quand l'employé lui demanda dix centimes de garde. » (86)

→ Ce substantif féminin littéraire et vieilli vient très radicalement de l'adjectif latin *solus* seul. Il désigne déjà en ancien français sous la forme *solor* « la frayeur ». Le dictionnaire lui accorde des traits d'usage familial. Il a déjà disparu de la neuvième édition de l'Académie.

7) « Une des habiletés [du démon] consiste à nous bailler pour triomphantes nos défaites. » (142)

→ Il s'agit d'un verbe transitif plutôt fréquent en ancien français puisqu'il récupère les significations de *bajulare* latin « porter » puis « gouverner » et développe en gallo-roman le sens de « donner » qui le concurrencera et l'évincera progressivement. Gide semble ajouter un sème de duperie dans la structure qu'il crée *bailler quelque chose pour quelque chose*, par analogie avec des constructions verbales comme *tenir pour, prendre pour*. On a une forte impression d'illusion et de vessies pour des lanternes.

8) « à quoi bon des circonlocutions entre nous ? » (153, réplique de Passavant)

→ C'est un usage en discours qui montre donc que le lexique soutenu n'est pas l'apanage du seul narrateur. A cause de son emploi restreint, de sa lourdeur, ce substantif féminin a tendance à se cacher derrière un paronyme *circonvolution*, plus en usage. On reconnaît dans les deux la préposition *circum* latine qui sert ici de première base (ou de préfixe à sens fort). La circonlocution est un détour de langage, la circonvolution est un tour géographique ou un enroulement, qui par métonymie peut entrer en synonymie avec la précédente. Le premier mot est une fabrication très récente alors que le second est un emprunt à un composé déjà présent en latin, qui date du XVI^e siècle.

9) « grâce à la munificence d'Édouard » (180)

→ Il s'agit encore d'un terme long et compliqué dont on sent bien qu'il n'aurait pu garder ce volume syllabique s'il avait été remâché à tous les siècles par les locuteurs. Emprunté au latin à l'époque de la relatinisation (XIV^e), *munificence* est synonyme de prodigalité, générosité, libéralité. Le dictionnaire de l'Académie le range très tôt parmi les termes soutenus. Et effectivement sa rareté attire notre attention pour caractériser l'écrivain respectable qu'est Édouard. Il amplifie son statut de banquier des autres personnages (Georges, Bernard, Laura) et le met en symétrie avec Robert de Passavant qui s'octroie la même fonction auprès de Vincent et Olivier. Rappelons les achats textiles qui se répondent d'une lettre à l'autre (Partie II, chap. 1 et 6) pour le carré majeur des hommes : Édouard-Bernard et Passavant-Olivier.

10) « Comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment de magots et de paltoquets sur la terre ! » (183, discours d'Édouard)

→ Le magot est un gros singe mais à partir de l'expression comparative *laid comme un magot*, il se couvre d'un sens péjoratif pour devenir insulte, comme dans la scène de Marivaux, celle du louis d'or faux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, III, 6) où Lisette traite moins Arlequin qui l'a séduite de « garçon hideux » que de « fripon » qui l'a bernée. De même, ici, nous pouvons penser que Gide établit un rapport entre la métonymie *magot* et le terme *paltoquet*, « homme grossier, rustre » (< qui porte un paletot, réservé aux hommes de faible condition). menteur et grossier, ce sont à peu près effectivement les caractéristiques qu'Édouard reconnaît aux écrivains naturalistes, ceux qui font « concurrence à l'état civil » et qu'il brocarde dans cette tirade.

Au-delà d'un lexique exigeant qui sent l'artifice pour le lecteur contemporain, ce sont des tournures surannées que Gide privilégie. Et on notera en vrac : « en tapinois » (32), « au débotté » (86), « ce que dessus » (202 et 233), « quoi qu'il en ait » (143) ou encore « devant que de céder à l'influence, il regimbait » (181). Le cas de la page 102 est intéressant car il va mettre en confrontation

l'académisme surfait de la narration d'Édouard dans son journal et la remarque d'Olivier en discours direct rapporté :

« Il rouvrit les yeux pour me regarder, puis avec un sourire d'une espièglerie **toute** enfantine (sic pour la faute d'orthographe dans les éditions Pléiade et Folio), que tempérait l'extraordinaire gravité de son front, il chuchota, penché vers moi – tandis que le pasteur précisément, rappelant les devoirs de tous les chrétiens, prodiguait aux nouveaux époux conseils, préceptes et pieuses objurgations : " Moi, je m'en fous : je suis catholique." »

C'est évidemment le contraste que cherche Gide, celui des confessions (protestantisme contre catholicisme), celui des sexualités (mariage hétérosexuel contre tentation homosexuelle), celui des tempéraments (la soumission d'Édouard contre l'espièglerie d'Olivier), celui des langages (la grandiloquence d'Édouard contre la familiarité d'Olivier). Et la confrontation des âges, que Gide soignera tout particulièrement bien en amont de l'œuvre (Goulet, 2005), pour laquelle il cherchera sur plusieurs familles (ou lignées) à mettre des protagonistes en parallèle et dont il veillera à donner une idée précise à son lecteur par des subterfuges variés (voir par exemple Bernard, p. 13, Profitendieu, p. 19, Vincent, p. 43, Gontran, p. 49, Robert, p. 52, Édouard et Laura, p. 105), permet aussi de mélanger la langue des vieillards, à celle des adultes, à celle des adolescents, à celle des enfants. C'est le rêve d'un langage propre à chaque protagoniste et nous en reparlerons en évoquant le souci pour André Gide des formes dialoguées et sa prise de conscience pragmatique que la parlure ne dépend pas seulement de qui parle mais aussi de celui à qui il s'adresse.

Langage générationnel

Il y a donc en alternance avec ce glossaire de mots vieilliss et archaïsants des termes relevant d'un langage « djeune », générationnel, auquel, à part pour les cas particuliers de *jobard*, *épatant* et *couper-brûler*, nous n'accorderons pas d'analyse lexicologique proprement dite, imaginant que le jury choisira dans le corpus des formes plus attestées et moins marginales :

- « aller retrouver mon cher Olivier, pour m'assurer, provisoirement du moins, d'un perchoir » (14, pensée rapportée de Bernard)
- « ça m'emmerde » (16, discours d'un adolescent à un autre au Luxembourg)
- « faire le marlou » (35, discours de Bernard à Olivier)
- « gonzesse » (36, discours d'Olivier à Bernard)
- « Ça te congestionne ? - Je m'en fous » (36, conversation entre Bernard et Olivier)
- « pas la peine de vous frapper » (39, discours de Georges à Olivier et Bernard)
- « tu te dégoûtes d'avoir plaqué Laura » (66, discours de Lilian à Vincent)
- « tranquille, résigné, peut-être même pas cocu » (116, Journal d'Édouard)
- « [Votre prochain livre,] il sera frais » (147, discours de Lilian à Passavant)
- « Ça s'est décidé en cinq sec ; juste le temps de faire ses valises et de me nipper » (168, lettre de Bernard à Olivier)
- « c'était roulant » (209, lettre d'Olivier à Bernard)

C'est l'un des grands mérites de la version pour la télévision de Benoît Jacquot (2011) que d'avoir restitué par de jeunes acteurs l'âge adolescent des héros tels que Gide les a conçus, avec leur argot de lycéen, leur insouciance bourgeoise et leur soif de découvertes.

Exemple de *jobard* :

« Je sens je ne sais quoi d'insuffisant chez Douviers, d'abstrait et de jobard. » (98, pour parler de Douviers dans le Journal d'Édouard)

« Azaïs n'y voit que du feu mais tous les siens ne seront pas aussi jobards. » (233, pour parler du vieil Azaïs, toujours dans le Journal d'Édouard)

A partir du personnage biblique célèbre pour les malheurs qui l'accablèrent et pour les railleries que lui adressa son entourage, on pratique une antonomase pour donner à un type d'individu les mêmes

caractéristiques archétypiques que celles du personnage référencé : *un job*, c'est une « personne niaise, sotté ». Ce terme d'argot, courant au XVI^e siècle, apparaît surtout dans une expression comme *se monter un (le) job*, dans laquelle on reconnaît bien des constructions populaires modernes. De là se met en place une dérivation suffixale qui permet au substantif créé de fonctionner avec une connotation péjorative renchérie ; l'on ajoute le suffixe axiologique *-ard* présent dans *soiffard*, *chauffard*, *routard* : *un jobard*, ce peut encore être une personne particulièrement crédule, un illuminé, le sens que Gide privilégie certainement, ou une personne folle au comportement démesuré (avec possibilité d'emploi adjectival). L'ancienneté du terme à l'oral semble prouvée par un verbe parasynthétique *enjobarder* dont on trouve une attestation au XIII^e siècle.

Comme le devenir du mot est intéressant au-delà de l'emploi gidien, nous nous permettons de poursuivre cette évolution dans ses formes les plus populaires. Le système argotique du verlan qui déforme les mots par interversion des syllabes permet un passage à coup sûr dans le langage courant (ce qui est au départ plutôt un paradoxe pour un terme argotique qui se développe par principe au sein d'un clan géographique, d'une caste sociale pour passer *incognito* et mieux affirmer la cohésion du groupe) : *un barjo* = « personne excessive dont les frasques incitent à penser qu'elle a perdu la raison » (possibilité d'emploi adjectival). A ce moment-là, la volonté populaire continue de marquer ce terme injurieux en pratiquant une simple abréviation sur le modèle courant de la troncation après une consonne d'appui qui devient, par apocope de ce qui la suit, consonne d'entrave pour la syllabe qui la précède : *un barge* (possibilité d'emploi adjectival) = « personne excessive et folle ». A noter du point de vue orthographique que la suppression du *o* a permis une transformation du *j* en *g* qui se lit et se prononce de la même manière (l'un en valeur de base, l'autre en valeur de position) devant la terminaison en *e*. A noter la plus grande faculté à s'employer comme adjectif qualificatif et à construire des compléments (*barge de* sur le modèle de *dingue de*), c'est l'emploi contextuel de Renaud dans sa chanson « Mistral gagnant » : « Que si moi je suis barge, ce n'est que de tes yeux / Car ils ont l'avantage d'être deux ». A noter enfin l'élargissement sémantique : la folie peut ne plus être qu'une valeur hyperbolique du terme et l'on emploiera *barge* comme *passionné*, ce qui est, de nos jours, aussi dans la capacité de l'adjectif plus neutre *fou*.

Chez Gide, cet usage spécifique est réservé à Édouard, ce qui montre en partie son dédain et sa suffisance mais aussi l'élégance des termes argotiques qu'il emploie puisque *jobard*, malgré la critique virulente qu'il formule, a par son origine une certaine noblesse culturelle. Il faut de plus rapprocher les deux personnages pour lesquels Édouard utilise cet adjectif en position attributive : Douviers comme le vieil Azaïs mettront Édouard dans une situation tout à fait identique. Indulgents par naïveté, faciles à berner, ils empêchent Édouard d'être sincère, l'obligent à les flouer, en acquiesçant à leur propos au lieu de les démentir et de les remettre sur le chemin de la vérité. Les scènes dialoguées du chapitre 12 (p. 98-99 et 108-109) dans lesquelles Édouard se retrouve en vis-à-vis avec chaque personnage sont très similaires et on pourrait mettre leur jobardise en regard selon ces deux citations : « Eh ! Parbleu, l'important n'est pas tant d'être franc que de permettre à l'autre de l'être. » (p. 99) « Azaïs impose autour de lui l'hypocrisie, pour peu qu'on ne partage pas sa croyance. » (p. 108) Le jobard serait donc celui qui a une tare psychologique qui fait de lui un handicapé social, dans le même sens que Georges Brassens l'emploie pour décrire des chauvins xénophobes lors du dernier quatrain, adressé à Dieu, de sa chanson, *Les Imbéciles heureux qui sont nés quelque part* :

« Que la vie serait belle en toutes circonstances
Si vous n'aviez tiré du néant ces jobards. »

Exemple d'épatant :

« Eh bien, mon vieux, si tu réussis cela, ce sera épatant. » (18, discours d'Olivier à Lucien)

« Eh bien ! mon vieux, c'est épatant. » (36, discours de Bernard à Olivier)

« Oui, mon vieux, tu ne m'avais pas menti : ton oncle est un type épatant. » (168, lettre de Bernard à Olivier)

« Encore que je ne trouve pas [*La Joconde*] si épatante que ça » (357, discours d'Armand à Olivier)

L'adjectif est employé en conversation par la génération adolescente ; et l'association chez Bernard et Olivier avec l'apostrophe affective mais ironique *mon vieux* accentue l'emploi distancié que Gide fait de ce lexème générationnel. En outre, il y a une charge provocatrice dans ces citations : Bernard s'épate qu'Olivier puisse regretter d'avoir joui avec une prostituée et Armand renvoie à une attitude dadaïste en minimisant le sacrilège que constitue une critique à l'égard du chef d'œuvre de Vinci. C'est donc bien un sème de violence que l'adjectif et le verbe dont il découle recèlent encore de nos jours. *Épater quelqu'un, être épaté de quelque chose et le trouver épatant*, c'est avoir un choc émotionnel ou le simuler pour manifester l'admiration. Il s'agit de « tomber à la renverse », de « provoquer un étonnement vif » et les locutions stéréotypées comme *épater les filles* ou *épater la galerie* entrent dans ce processus hyperbolique.

Les sens vieillissés de ces mots qui n'apparaissent plus au-delà du XIX^e siècle sont-ils à l'origine de cette orientation emphatique en registre familier ? Peut-être... *Épater* vient de *patte*. Par une formation parasyntétique, il signifie « ôter une patte » (comme *édenté*, *énervé*, *éreinté*, avec les évolutions sémantiques particulières que chacun de ces participes a subies) et par extension, « écraser », « aplatir », ou en emploi pronominal « s'étaler », « s'affaler » : plusieurs raisons donc de justifier l'émotion vive que l'emploi figuré et populaire va exprimer en se généralisant au tournant du siècle et au début du XX^e. On peut aussi imaginer que l'adjectif *épatant* devient à la mode comme plus tard le néologisme *sensationnel* (« des circonstances assez extraordinaires et sensationnelles », p. 167, lettre de Bernard à Olivier) et son abrégement *sensas*, comme l'abréviation *super* ou comme les emprunts *top* ou *too much* plus récemment ; et la composition phonétique du mot *épatant*, particulièrement explosive, avec des consonnes occlusives et des voyelles palatales ouvertes, a certainement contribué à cette propagation expressive.

Exemple de *couper* et *brûler* :

« Il est ce que l'on appelle : 'brûlé'. » (349, écrit par Édouard pour faire lire à Georges)

« Bernard comprit qu'il était brûlé. » (narrateur, 132)

« et ne me couper point » (128, pensée rapportée de Bernard)

« Bernard s'était coupé, il avait parlé trop vite » (narrateur, 131)

Pour ces verbes *brûler* et *couper*, ce qui nous intéresse, c'est l'ancrage familier de leur passage au sens figuré pour désigner de manière assez similaire, en emploi passif, la situation de quelqu'un dont le mensonge ou l'immoralité ont été découverts. *Se couper* qui signifie plus particulièrement « se contredire » est extrêmement rare et le seul exemple mentionné dans le TLF est de Gide lui-même : il a donc quasiment disparu de nos jours et particulièrement à l'oral, ce qui relève du paradoxe pour un emploi familier. Être *brûlé* qui signifie plus particulièrement « être démasqué » est relativement rare et l'exemple du TLF le cantonne au tournant du siècle : on en retrouve l'esprit aujourd'hui dans les tournures figurées *être grillé*, *se griller* de plus large audience. On remarque en outre que si une occurrence est en contexte oral, une autre appartient à la prose du narrateur.

Par contagion, c'est ainsi dans la narration elle-même (le discours narratif), que passent aussi des expressions populaires, comme cet argot de lycée, bien daté aujourd'hui : « potasser son bachot » (13), ou comme cet emploi pronominal populaire au milieu d'un récit avec un imparfait itératif : « Vincent s'amenait vers onze heures » (45), ou au passé simple : « Bernard s'amena chez Édouard » (337), réutilisé dans le Journal d'Édouard au passé composé pour décrire Boris : « Le lendemain de notre arrivée, il s'est amené sur la terrasse de l'hôtel [...] » (172). C'est aussi une curiosité gidienne que celle de ne pas rechigner aux appels exotiques et d'insérer des mots comme *burnous* (66, 193) ou *djellabah* (66) ou ces fameuses *babouches* d'Olivier qui valent détail réaliste en relayant les mouvements intimes de la conversation (33, 34, 35) entre les deux camarades. Il y a donc conflit entre un certain académisme mondain, un respect sacramentel du bon usage et

une tendance, même maladroite, même inaboutie, même timide (au regard de ce que des auteurs contemporains, pourtant moins « capitaux », oseront à une époque avoisinante), une tendance tout de même à tenir compte de l'impropriété, à l'utiliser, à tourner autour, à privilégier le relâchement, à singer les tics langagiers générationnels.

MORPHOSYNTAXE

LES CONDITIONS DES SUBJONCTIFS IMPARFAIT ET PLUS-QUE-PARFAIT

« Comme ces grosses fleurs disséminées avec art qui dressent leurs pétales rigides et épais sur un gazon impeccablement tondu, soyeux et dru, un long et lourd imparfait du subjonctif déploie avec une assurance royale, au milieu de cette page lue au hasard, de cette phrase lisse et serrée, la gaucherie de sa désinence énorme. [...] Dans cet imparfait du subjonctif, appendice caudal un peu ridicule et encombrant, les plus fines ramifications de notre esprit viennent aboutir, comme les filets nerveux au bout de la queue redoutable du scorpion : sa pointe sensible s'étire, se détend et pique vivement quelque chose d'extrêmement ténu, de presque impalpable – une virtualité à peine discernable, une imperceptible intention. »

Nathalie SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, Gallimard, 1963, coll. « Folio », p. 30-31.

Morphologie :

Dérivé du subjonctif plus-que-parfait latin par un glissement temporel que rendait facile la perception des temps moins nette au subjonctif qu'à l'indicatif, l'imparfait du subjonctif français récupère la marque spécifique de l'infixe -ss-. Il s'apparente donc, comme le plus-que-parfait latin, au passé simple (ou parfait) dont il reproduit le radical. De cette correspondance, clairement perçue à toute époque, découle pour les deux temps une évolution en grande partie commune. La forme de l'imparfait du subjonctif, si étrange qu'elle a pu paraître, découle pourtant sans bizarrerie du passé simple, il en maintient la voyelle thématique *a*, *i*, *u* et ajoute un infixe qui ne s'altère qu'à la troisième personne du singulier, la plus répandue. Pour les marques de personne, on ajoute des désinences courantes : 1^e pers. : -e, 2^e pers. : -es, 4^e pers. : -ions, 5^e pers. : -iez, 6^e pers. : ent.

La 3^e personne du singulier qui relève d'une irrégularité par rapport à l'ensemble du paradigme se trouve pourtant, à l'usage, d'une belle commodité, puisqu'elle est en parfaite homonymie avec la 3^e personne du passé simple, à la différence que la voyelle thématique se trouve chargée d'un accent circonflexe, séquelle discriminante d'un *s*-implosif médiéval devant le -*t* final.

Le subjonctif plus-que-parfait est un temps composé : il utilise l'auxiliaire *être* ou *avoir* au subjonctif imparfait et ajoute le participe passé.

Des tiroirs paradoxaux :

Le subjonctif n'implante pas le procès dans une époque précise contrairement à l'indicatif qui peut égrener différents temps passé/présent/futur. Le verbe au subjonctif, c'est connu, reste de l'ordre de la virtualité, du possible, alors que le procès à l'indicatif est ancré dans la réalité, s'inscrivant dans une chronologie. Néanmoins, comme il est tout de même un mode personnel, à l'encontre des participes et de l'infinitif, le subjonctif suppose une saisie plus précise de sa référence, comme un état intermédiaire de la pensée, entre la virtualité totale de l'infinitif par exemple et l'actualité/actualisation de l'indicatif. Les formes dites présent et passé du subjonctif ne sont pas temporelles en ceci qu'elles n'expriment pas tout-à-fait en elles-mêmes l'époque présente ou passée (et négligent le futur, le réduisant à l'emploi nécessaire du présent du subjonctif) ; mais elles obéissent à des lois de concordance ou se contentent, l'une par rapport à l'autre, de présenter le procès comme une virtualité, soit en train de se dérouler, soit déjà survenue : elles sont donc d'ordre aspectuel.

Le paradigme de l'imparfait du subjonctif (le plus-que-parfait en étant la forme accomplie) disparaît

de l'usage contemporain : pourquoi ? Il faudrait en chercher la cause dans le système de la langue, plutôt que dans des formes jugées irrégulières et peu harmonieuses :

« non dans le domaine de la parole ainsi que le font ceux qui évoquent l'euphonie (*j'allasse* serait laid mais on a bien *je fasse* ou *j'aimasse*) ou la difficulté pour les sujets parlants de conjuguer ces formes (alors que *être/avoir/aller* malgré leurs irrégularités sont abondamment employées. » (Leeman-Bouix, 1994).

Gustave Guillaume a avancé l'hypothèse que si ces temps disparaissaient si facilement, c'est qu'ils étaient contradictoires avec la définition du mode dont ils relèvaient. Si le subjonctif indique une possibilité, il a une interprétation prospective, c'est-à-dire orientée vers l'avenir. Or en tant que temps, l'imparfait (et le plus-que-parfait *a fortiori*) nous renvoie au contraire dans le passé et a donc une interprétation rétrospective : « Le temps dit imparfait du subjonctif est intrinsèquement une forme verbale hétérogène : la virtualité modale rencontrant l'antivirtualité temporelle. » (1964 : 194) De ce conflit naît la valeur d'irréel que l'on trouve en particulier dans des emplois autonomes de ces formes, en dehors des subordonnées complétives : chez Gide,

« fût-elle tiède » (19).

Mais ces emplois sont en concurrence avec ceux du conditionnel.

Or de son temps, Gide est largement confronté à l'élimination du subjonctif imparfait au profit du subjonctif présent et dans certains emplois au mépris de la concordance des temps. Il signe dès 1916 un pacte d'alliance avec Paul Souday, dans le constat commun d'une « faillite du subjonctif ». Mais en 1923, quand le chroniqueur consacre un article aux diverses impropriétés du romancier, celui-ci modère son purisme en précisant les circonstances syntaxiques où le subjonctif, dont il accepte désormais l'extinction progressive, devrait essayer de résister :

« On risque de tout perdre en voulant trop exiger. Il importe que la langue écrite ne s'éloigne pas trop de la langue parlée ; c'est le plus sûr moyen d'obtenir que la langue parlée ne se sépare pas trop de la langue écrite. J'estime qu'il est vain, qu'il est dangereux, de se cramponner à des tournures et à des significations tombées en désuétude, et que céder un peu permet de résister beaucoup. Considérez l'aventure du subjonctif : quand la règle est trop incommode, on passe outre. L'enfant dit : tu voulais *que je vienne*, ou : *que j'aie*, et il a raison. Il sait bien qu'en disant : tu voulais *que je vinsse*, ou : *que j'allasse*, ainsi que son maître, hier encore, le lui enseignait, il va se faire rire au nez par ses camarades, ce qui lui paraît beaucoup plus grave que de commettre un solécisme. Que ne réserve-t-on pas l'imparfait du subjonctif au service du plus-que-parfait et du conditionnel passé ? (*il avait voulu*, ou *il aurait voulu que je vinsse, que j'allasse*) moins fréquent, et, partant, à la suite duquel il paraîtra plus naturel. C'est le moyen de le sauver. - Pour quelque temps du moins. Car le subjonctif, si élégant qu'il soit, qu'il puisse être, est appelé, je le crains, à disparaître de notre langue, comme il a déjà disparu de la langue anglaise. » (Lettre ouverte à Paul Souday (13 octobre 1923), *Incidences*, p. 76)

Mais deux ans après cette lettre, la publication des *Faux-Monnayeurs* montre que Gide ne s'est toujours pas fait une raison et s'il se conforme aux emplois du subjonctif imparfait dont il préconise l'usage même pour les enfants :

« J'aurais voulu que ce ne fût que pour elle et qu'elle cédât » (75)

« j'aurais voulu qu'elle me rapportât exactement ceux de Boris » (202),

nous verrons que ce cadre est largement débordé par la quantité impressionnante d'emplois variés.

Subjonctif dans la Principale et conditionnel passé 2e forme :

Le subjonctif étant un mode sous condition particulière, il se trouve presque exclusivement dans des propositions subordonnées (ou au moins des propositions adverbiales donc dans des phrases complexes). Sa présence en proposition indépendante est liée à des énonciations particulières : l'ordre, le souhait, la suggestion, la supposition... Toutes situations qui sont donc peu compatibles

avec des temps du passé comme les subjonctifs imparfait et plus-que-parfait. Ainsi là où l'on pourra rencontrer le subjonctif présent, il faudra beaucoup de zèle de la part du scripteur pour employer l'imparfait. *Les Faux-Monnayeurs* n'en donne pas d'exemple mais Maurice Grévisse dans *Le Bon Usage* cite tout de même un extrait de Gide :

Ah ! que m'emportât une lame assez forte ! (Gide, *Amyntas*, p. 128, cité par Grévisse, 1986 : 1309)

Ces phrases optatives en utilisant un temps passé énoncent obligatoirement un vœu irréalisable et la tournure courante *Plût à Dieu que...* le montre bien.

En revanche, le subjonctif plus-que-parfait va pouvoir remplacer en prédicat de phrase le conditionnel passé et il prend à ce moment-là le nom de conditionnel passé deuxième forme. Cette substitution dénote une langue très soignée et elle est l'occasion la plus fréquente choisie par Gide pour employer ce temps :

- « Mais comment eût-il pu le retenir ? » (23)
- « il eût voulu réfléchir » (26)
- « il eût voulu demander à Olivier » (82)
- « Il eût voulu parler de Bernard [...]. Mais le moindre sourire d'Édouard l'eût blessé [...] ; il eût voulu se jeter dans les bras d'Édouard. » (83-84)
- « Péniblement il se sentait de trop, et pourtant eût voulu se glisser entre eux. » (85)
- « le temps qu'eût mis un autre à déjeuner » (86)
- « Mais comment Georges eût-il pu répondre différemment ? » (111)
- « On eût dit que ces syllabes avaient perdu pour lui toute signification. » (122)
- « On eût dit qu'il butait du front contre un obstacle » (123)
- « on l'eût dit en deuil » (128)
- « Il se permettait, avec Vincent, quelques familiarités, mais n'eût pas supporté la réciprocité » (151)
- « toute protestation de ma part eût été superflue, m'eût paru malséante. » (160-1)
- « Et comment eût-elle pu l'être ? » (179)
- « Il eût été bien gêné d'y voir clair » (181)
- « on eût dit qu'il perdait la tête » (182)
- « on eût dit qu'elle n'écoutait point » (194)

Naturellement cet emploi s'élargit aux propositions principales pourvues d'une circonstancielle de condition. Le système hypothétique sera alors le même qu'avec le conditionnel passé : une condition à l'indicatif imparfait (ou plus-que-parfait) qui exprime un procès imaginaire ou irréel se subordonne à la principale au plus-que-parfait du subjonctif. Ainsi :

« S'il ne venait pas d'inventer ce beau projet à l'instant même, il en eût déjà parlé à Laura » (213)

Mais dans la langue classique, il est encore plus fréquent que les deux propositions soient au subjonctif :

- « et l'expression eût trahi les sentiments passionnés et tumultueux [...], si elle n'eût risqué de paraître exagérée » (83)
- « s'il eût été plus perspicace, il se fût senti volé » (99)
- « s'ils n'eussent été sous de nouveaux cieux [...], ni Laura n'eût cédé à Vincent, ni Vincent tenté de la séduire » (143)

Jusqu'au XVI^e siècle, comme en latin, on employait donc le subjonctif dans ces deux propositions mises en corrélation par la conjonction si (ou au moins dans l'une des deux propositions) ; ce n'est que peu à peu que le conditionnel, de formation romane, a supplanté le subjonctif pour le verbe principal. Au XVII^e siècle, l'indicatif s'impose dans la subordonnée de condition.

On notera une occurrence particulière qui emploie le subjonctif plus-que-parfait en subordonnée et

le conditionnel présent dans la principale :

« Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie [...] eût été plus démonstrative » (81)

Mais il ne s'agit pas d'une rupture de la concordance des temps, c'est en fait que la phrase superpose deux plans énonciatifs : le moment de l'écriture (et de la lecture grâce au pronom personnel *nous* incluant forcément le destinataire, architecteur idéal) pour *nous n'aurions* et l'irréalité de cette joie qui n'a pas été au rendez-vous entre Olivier et Bernard et que le procès envisage comme condition virtuelle.

Par ces derniers exemples, nous voyons que le subjonctif est présent dans la proposition subordonnée et nous glissons donc vers des cas à la fois similaires (il s'agit du subjonctif employé pour du conditionnel) et différents (le subjonctif est alors dans la proposition subordonnée de la phrase complexe alors que la proposition principale est à l'indicatif). En proposition subordonnée conjonctive :

« Je ne prétends pas insinuer qu'il n'eût pas été capable de revenir à Paris » (74)

« Alors qu'elle eût voulu donner, c'était elle qui recevait sans cesse. » (179)

« [...] elle s'en faisait responsable, se disait qu'elle l'eût pu vaincre, si plus belle ou si plus hardie » (180)

« il agissait tout autrement qu'il eût voulu » (182)

« vous estimez qu'il eût été moins préjudiciable pour Boris de continuer [...] » (204)

Dans tous ces cas la substitution par un conditionnel passé serait possible comme lorsque le subjonctif plus-que-parfait est employé en proposition subordonnée relative :

« un simple avis que l'eût chargé de transmettre Bernard » (23)

« le temps qu'eût mis un autre à déjeuner » (86)

« Peut-être espérait-il une protestation ; mais qui n'eût fait que nous engluier davantage » (99)

« trois tantes en grand deuil, dont le catholicisme eût fait trois nonnes » (101)

« trop de gens avec qui il eût dû, mais n'eût pu, causer » (103)

« Seule la taille ou l'arcure [...] la force d'animer les germes voisins du tronc, qui fussent demeurés dormants » (149)

Sur la trentaine de cas recensés, on notera qu'un seul (le dernier) n'est pas à la troisième personne du singulier. Cet usage reste donc sous contrainte au XX^e siècle et Gide choisit de le préserver pour les cas où l'infixe du subjonctif disparaît, c'est-à-dire la 3^e pers. du sing., celle qui sent le moins l'archaïsme ! Maintenir un éclat de la langue classique, volontiers mais pas au prix peut-être d'une fluidité de la phrase... De l'élégance mais pas de cuistrerie : Gide élimine donc, autant que faire se peut, les formes ampoulées, les désinences clinquantes, celles des personnes 1-2-4-5-6.

Subjonctif en Subordonnée objet :

Si nous revenons à présent au subjonctif lorsqu'il n'entre pas en concurrence avec le conditionnel, nous devons envisager les situations où ce mode apparaît dans les subordonnées alors que la proposition principale est à l'indicatif. Les justifications que l'on donne pour expliquer ce passage d'un mode à l'autre sont souvent insuffisantes : le subjonctif s'utiliserait parce que le procès est envisagé par la pensée ou parce qu'il est coupé de la réalité... Or des exemples comme *le fait que tu viennes me remplit de joie* ou *bien qu'il pleuve, nous viendrons* demeurent très ambigus si l'on s'en tient à ces descriptions liées à la seule virtualité, ici remise en cause puisque les faits (venue et pluie) sont avérés. Et cette question de probabilité qui entraînerait à elle seule le subjonctif pourrait être nuancée par un exemple comme *j'espère que tu viendras*. En fait, si l'indicatif pose le fait comme certain mais aussi probable, le subjonctif le pose comme à part égale possible et impossible. L'indicatif propose un choix en faveur de la réalisation du procès, quand le subjonctif refuse de faire pencher la balance. Par dessus cette ligne de partage, il est certain que des pratiques, des habitudes, liées à l'évolution de la langue et à son histoire plutôt qu'à une logique du système, sont entrées en

compte.

En subordonnée conjonctive à fonction de complément essentiel, on trouvera le subjonctif derrière un verbe impersonnel marquant la nécessité ou la possibilité :

« il fallait que j'y fusse habitué dès l'enfance » (102)

« peu s'en fallait qu'Édouard ne lui parût un songe creux » (187)

« il semblait si peu que ma place fût auprès d'eux » (112)

Le verbe de la principale étant au passé, Gide respecte la concordance des temps avec un imparfait du subjonctif (passif dans le premier cas, actif dans les suivants). Si le verbe impersonnel exprime la certitude ou la vraisemblance, c'est l'indicatif qui sera utilisé dans la subordonnée, sauf en contexte négatif ou interrogatif :

« il ne me paraissait pas encore que ce que je vais raconter pût avoir une suite » (89)

Il faudrait citer une foule de cas particuliers comme l'emploi du subjonctif en contexte présent derrière l'impersonnel et de l'indicatif en contexte passé :

« il arrivait souvent que, sur leur invite, Mme Sophroniska se joignait à eux. » (181)

C'est qu'au passé le procès exprime alors un fait constaté, et ici redondant selon la présence de l'adverbe *souvent*. En revanche, il y aura comme de juste le subjonctif derrière un verbe personnel exprimant le doute :

« il ne pouvait douter que celle qui criait ici sa détresse ne fût cette amante explorée » (127)

« il ne pouvait douter que celui qui parlait ainsi fût le voleur » (132)

« je ne pouvais douter que Douviers ne prît la chose comme il faut » (211)

Ici la négation du verbe de la principale n'entraîne pas pour autant certitude et le subjonctif est maintenu en français. Comme nous l'avons dit précédemment, le subjonctif se justifie parce que l'information porte justement sur un fait dont l'existence contraire est évaluée au même moment pour que le doute du sujet soit (ou non) levé. Ainsi derrière des verbes d'opinion et de déclaration qui entraîneraient l'indicatif, le subjonctif sera de rigueur lorsque le procès de la principale est nié, renvoyant alors à une situation de doute ou de double postulation :

« On ne pouvait vraiment pas dire que ses fonctions de secrétaire lui prissent beaucoup de temps. » (180)

Même chose si ce verbe de déclaration est mis en interrogation :

« Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n'amenât point tant d'inquiétude et de souffrance [...] ? » (« Feuillet, 1923 », *Journal 1889-1939*, Pléiade, p. 777)

Sous couvert de l'interrogation, le locuteur ne prend pas position sur la réalisation du fait indiqué par la subordonnée (même si ceci est largement remis en cause par l'idée d'antériorité -donc de fait constaté – qu'exprime le subjonctif imparfait). Subjonctif de rigueur également derrière un verbe de volonté :

« qui ne voulait pas qu'on ne le vît s'isoler qu'avec Bernard » (17)

« Lilian tenait à ce qu'un domestique, toujours, vît sortir ses hôtes » (59)

« il attendait pour cela qu'Olivier l'eût quitté » (85)

« j'attendais qu'il quittât la devanture pour l'aborder » (91)

« Pauline voudrait qu'il se présentât ensuite à Normale » (125)

« Bernard attendait qu'elle l'interrogeât ; mais elle se taisait, attendant qu'il parlât » (129)

« demanda qu'on apportât son manteau » (146)

« souhaitait qu'elle l'entendît » (147)

« car je voulais qu'il s'en défît » (203)

Trois remarques s'imposent à propos de ce corpus. Nous voyons d'abord que le subjonctif reste de mise lorsque le verbe est sous forme négative comme le montre la première occurrence (Attention ! *ne* dans la subordonnée de l'occurrence de la page 17 est explétif et pourrait être supprimé sans changer le sens). Ensuite, on signalera la concordance des temps qui se fait par antériorité pour l'exemple de la page 85. Dans les autres cas, ce sont l'imparfait ou le passé simple de l'indicatif qui impliquent l'imparfait du subjonctif. A la page 85, le choix du plus-que-parfait du subjonctif indique que l'action de la principale se sera faite jusqu'à l'accomplissement complet de l'action exprimée par le verbe de la subordonnée (le sémantisme diffus des verbes de volonté et l'usage de l'imparfait sécant – non borné – mettent du flottement dans cette chronologie et on comparera avec l'exemple de la page 91 qui n'autorise pas de différences bien nettes par rapport à celui de la page 85). Enfin, le cas du verbe *souhaiter* (occurrence de la page 147) mérite commentaire par la répartition incongrue qui s'opère avec le verbe *espérer*, que l'on fera suivre de l'indicatif. Gustave Guillaume l'explique par une subtile différence sémantique entre les deux verbes :

« Sans une probabilité *minima*, il n'existe aucune raison d'espérer, on peut désirer seulement. » (1929 :37)

Ce que tendrait à prouver effectivement le fait que *ne pas espérer* entraînaît plutôt le subjonctif car si *espérer* indique ou sous-entend une lueur d'espoir, *ne pas espérer* en niant le vœu nie également la lueur. *Désirer* ou *souhaiter* impliquent donc le degré d'hésitation, d'incertitude qui interdit au locuteur de nier une des deux branches de l'alternative, celle à laquelle il n'est pas favorable. Avec *espérer*, le locuteur se positionne plus franchement. *Le Bon Usage* cite néanmoins une grande quantité de cas où le subjonctif s'impose (p. 1628, § 1071 b) parce que « les verbes se chargent alors d'une affectivité qui les fait tomber dans la même orbite syntaxique que *attendre* ou *souhaiter* ». Et Gide est mentionné pour une occurrence du *Journal* :

« Si j'écris ces lignes, c'est avec quelque espoir qu'elles puissent un jour tomber sous ses yeux. » (oct. 43)

Subjonctif de rigueur enfin derrière certains verbes de sentiment (joie, crainte, étonnement, regret) qu'ils soient positifs ou négatifs :

- « mais tout de même cela m'étonnerait qu'ils fussent mauvais » (47)
- « souffert de ce qu'il ressemblât si mal [...] » (78)
- « craignait qu'Olivier ne le jugeât trop vieux » (82)
- « il pouvait trouver peu naturel qu'un bagage [...] en fût retiré sitôt après » (86)
- « me désoler qu'Olivier n'eût point connu ce premier dénuement sensuel [...], qu'il n'eût pas de souvenirs pareils aux miens » (102)
- « je ne serais pas étonné qu'il introduisît ce système de carnets parmi ses émules » (110-1)
- « au demeurant flatté qu'ils m'eussent demandé de venir » (112)
- « je craignais que votre frère ne vous eût pas fait la commission » (136)
- « je craignais que vous n'eussiez oublié » (152)
- « Puis elle se plaignit que le vieux voulût la faire entrer [...] » (157)
- « il serait souhaitable qu'il ne vécût plus avec elle » (175)
- « il ne supportait pas qu'Édouard prît ascendant sur lui » (181)
- « ou du moins craignait-il qu'elles n'apparussent telles au jugement de Bernard » (182)
- « elle ne croyait pas souhaitable que Boris continuât à vivre avec sa mère » (205)
- « je serais désolé que ton nom ne brillât pas à côté du mien » (208)
- « Surtout il s'affectait [...] qu'Olivier semblât l'oublier » (211)

Deux remarques stylistiques s'imposent. La première serait que bon nombre de ces occurrences ne relèvent pas de la voix narrative mais sont rapportées par elle au discours direct comme des formes employées par des personnages, formes orales certes imaginaires mais tout de même offertes au lecteur comme réelles : d'où la vraisemblance avec laquelle Gide devrait et voudrait les composer. Ainsi c'est Robert de Passavant qui s'exprime aux pages 47, 136 et 152, c'est le vieil Azaïs dont on aura reconnu le jugement fautif à l'égard de Georges à la page 110. Dans les

répliques de ces lettrés ou de ces érudits, le subjonctif ne dépare pas ; en revanche il paraît moins crédible dans une réplique de Fine, la domestique des Passavant :

« il n'aimait pas beaucoup qu'on lui adressât la parole le premier » (50)

La seconde insisterait sur les verbes introducteurs le plus représenté dans ce repérage pour remarquer que c'est la crainte qui l'emporte. Crainte d'agir mais surtout crainte de l'opinion d'autrui, crainte que l'autre se méprenne. Et force est de constater que soit cette crainte est verbalisée par Passavant après qu'elle a été rassurée, soit quand il s'agit d'Édouard (pages 82 et 182) elle intervient dans une pensée rapportée et, non verbalisée, entraîne frustration et désolation. On rencontre d'ailleurs ce motif de la crainte dans une autre construction des subordonnées conjonctives, celles qui suivent un substantif abstrait et que les étudiants dissocient si mal des relatives :

« Sophroniska ne vous exprimait-elle pas ses craintes qu'il ne s'y sentît un peu perdu ? » (212)

Dans cette phrase *que* élide n'a pas de fonction, il n'est pas un pronom relatif qui reprendrait *craintes* pour lui donner une fonction dans la subordonnée, c'est une conjonction de subordination derrière un substantif et la subordonnée est une complétive toute proche d'un complément du nom. Enfin, il ne faudrait pas oublier en parlant des pièges de la langue française qui troublent les étudiants les cas d'emphase par extraction, qui reviennent souvent, après avoir éliminé cette structuration particulière de la phrase, aux cas simples que tout le monde a déjà répertoriés :

« Sa seule crainte, c'était que sa femme ne l'interrompît [...], qu'elle ne se trouvât mal » (28)

« L'important, c'était que j'en fusse instruit. » (63)

« Ce dont elle souffrait [...], c'était qu'Édouard ne lui demandât rien en échange » (179)

« Ce qui le dépitait plutôt, c'est qu'Édouard ne fît point appel à certains dons qu'il sentait en lui [...] » (181)

On analysera une subordonnée au subjonctif derrière une structure impersonnelle qui exprime un sentiment à la page 63 : *Il était important que...*, derrière un verbe principal exprimant la crainte à la page 28 : *Il craignait que...*, derrière des verbes de désolation aux pages 179 et 181.

Un cas plus problématique, plus aléatoire serait celui de la page 23 :

« Que ce départ de Bernard fût pour toute la famille un événement inattendu, monstrueux, Antoine le sentait » (23)

Le verbe *sentir* dans l'impression forte vers laquelle il dirige l'opinion du lecteur/destinataire n'entraîne pas le subjonctif. Ici, c'est la construction détachée et la place initiale de la conjonctive apposée qui rend pour Gide et le lecteur cet emploi du subjonctif grammaticalement convenable et acceptable à l'oreille ; elle ressemblerait au cas plus fréquent des sujets qui se présentent sous forme de proposition : *que tu viennes me ravirait* ; et on dirait donc tout à fait normativement : *que tu viennes, je le souhaite* (Grevisse dans *Le Bon Usage* cite un grand nombre d'irrespects, p. 1629, § 1072). En remplaçant la conjonctive, apposée au pronom objet *le*, derrière le verbe *sentir*, on trouverait naturellement un conditionnel (ici futur dans le passé) et l'imparfait de l'indicatif si l'on revenait à une concordance des temps en concomitance :

Antoine sentait que ce départ serait (quand on l'apprendrait) / était (au même moment) un événement inattendu.

Subjonctif en Subordonnée circonstancielle :

Bien que souvent démentie par la langue parlée, la règle veut que le subjonctif soit le mode de référence des propositions subordonnées circonstancielle d'opposition (concessive). L'hésitation a été constante au XVII^e siècle entre l'indicatif et le subjonctif ; certainement parce que le fait exprimé par la subordonnée s'affiche comme avéré voire déjà réalisé. On peut néanmoins penser que le subjonctif en français standard l'a emporté pour ce que sous-entend la concession : l'existence d'une possibilité contraire qui ne serait pas venue, elle, s'opposer au procès que la proposition

constate, la perspective écartée d'une circonstance favorable, un lien causal refusé. Dans ce but, nous incluons les subordonnées introduites par la locution conjonctive *sans que...* ; difficiles à classer (tantôt rangées dans les compléments de manière, tantôt dans les consécutives, tantôt mises à part dans les circonstancielle décrivant une perspective par élimination), elles nous paraissent pourtant entrer dans une commutation plus facile (c'est-à-dire avec une nuance sémantique moindre) avec les concessives. Le traitement du mode subjonctif y est d'ailleurs identique et, avec elles, apparaît nettement l'idée de l'alternative (induite par la paire de prépositions antonymiques *sans* vs *avec*) :

« sans qu'ils cherchassent à le retenir » (22)

« bien qu'on sentît qu'elle était vide » (90)

« et bien qu'il tînt les yeux fermés » (102)

« malgré qu'il prolongeât désespérément sa visite » (135)

« sans qu'elle l'entendît » (158)

« encore que chacun [...] 'y mît du sien' » (179)

« bien qu'elle eût un peu reculé sa chaise d'abord, Bernard touchait du front sa robe » (195)

« bien que j'eusse pu les lui citer de mémoire » (204)

Pour ces emplois du subjonctif dans les subordonnées qui marquent la réserve, on se reporterait avantageusement à un exercice que Joëlle Gardes Tamine corrige afin de mesurer la part d'habitude et de motivation dans des emplois soutenus qui sacrifient à la norme et d'autres qui se mettent en infraction, et qui conclut : « On assiste donc avec l'emploi de l'indicatif dans ce type de proposition à un fait de remotivation, qui contrecarre l'arbitraire d'emplois du subjonctif auxquels on ne trouve pas de justification. » (Gardes Tamine : 1990, 108-109). Notons que Gide le puriste n'hésite pas à employer la locution *malgré que* pourtant (diversement) vilipendée par les manuels rhétoriques (voir Riegel, *GMF*, p. 513). Notons aussi à la marge une occurrence où Gide n'utilise en subordonnée circonstancielle que le subjonctif passé alors que le cotexte est au passé simple :

« puis, usant de sa surdité pour répondre sans que je l'aie questionnée [...] e]lle m'introduisit [...] » (156)

La concordance des temps n'est pas respectée, ce qui tendrait à prouver qu'elle n'est pas si naturelle dans la langue privée de Gide et que son emploi à l'écrit relève tout de même de l'artifice scriptural voire littéraire.

Une construction particulière de la subordonnée concessive en langue soignée est la structure corrélatrice *si...que* ou *pour...que* incisée par un adjectif qualificatif :

« Il savait maintenant ce qu'il devait faire, si douloureux que cela fût » (28)

En fait l'adjectif qualificatif *douloureux*, apposition au pronom neutre *ce* de la proposition principale est aussi antécédent d'une forme attributive de la subordonnée (d'où l'emploi dans ces propositions de verbes d'état, *être, paraître, sembler, se montrer*, d'où leur facilité à s'insérer en milieu de phrase : Gide, pour simple qu'il paraisse, est redoutable). Mis en tête de proposition et encadré à gauche par une forme adverbiale (*si* intensif ici) et à droite par le pronom relatif des tours littéraires exclamatifs comme *Insensé que je suis*, l'adjectif *douloureux* tout en appartenant *stricto sensu* à la principale forme un ensemble très homogène avec la suite à laquelle il est soudé *que cela fût*. A proprement parler, il n'y a pas de conjonction d'opposition. Il n'en demeure pas moins que sur le plan sémantique l'information de la proposition *si douloureux que cela fût* se met en contradiction avec le procès énoncé par la proposition de tête *il savait*. Nous sommes bien dans un rapport adversatif. Le cas est à bien distinguer d'une occurrence comme :

« l'atmosphère de la pièce était si austère qu'il semblait que des fleurs y dussent faner aussitôt » (108)

Austère appartient à la proposition de tête, il est l'attribut du sujet *atmosphère* et le *que* qui le suit est

conjonctif (puisque'il ne sert pas à reprendre *austère* dans la seconde proposition). La corrélation des propositions est évidente ici et c'est la valeur hyperbolique accordée à l'austérité de l'atmosphère par l'adverbe de degré *si* qui a un effet sur les fleurs. La conséquence, puisque'il s'agit bien de cela, si elle est donnée pour obligatoire, emploie donc le mode indicatif et on dira : *l'atmosphère de la pièce était si austère que les fleurs y fanaient aussitôt* ou, si on veut mettre un peu de réserve et de nuance dans cette conséquence obligatoire, *l'atmosphère de la pièce était si austère que des fleurs y auraient fané aussitôt*.

Le subjonctif qui apparaît dans l'emploi gidien n'est donc pas une conséquence (c'est le cas de le dire) de la construction corrélatrice *si...que* mais l'effet de la modalité épistémique incluse dans la tournure incidente *il semblait que*. Ce cas-là serait donc à ranger dans les premières listes de notre classement, celles où le subjonctif se construit derrière les verbes impersonnels qui expriment l'apparence et la vraisemblance (estimée avec un brin d'excès ici selon l'ironie gidienne : même une ambiance irrespirable n'a pas d'effet immédiat sur les fleurs).

Dans les subordonnées conditionnelles (autres que celles commençant par *si* dont nous avons déjà parlé en évoquant le cas du conditionnel passé deuxième forme), l'emploi du subjonctif est davantage variable et dépend de la locution conjonctive qui le précède. Ainsi il sera préconisé derrière *pour peu que* et peu de locuteurs se tromperaient (parmi ceux qui utiliseraient *pour peu que...*) :

« pour peu que s'y attardât sa pensée » (179)

Également préconisé derrière *si tant est que* puisque cette locution sert à exprimer une supposition que l'on formule avec l'arrière-pensée qu'elle reste douteuse ou sujette à caution, le subjonctif semble loin d'être majoritaire de nos jours, et l'indicatif (voire le conditionnel) par analogie avec les modes du système conditionnel dans la langue parlée gagne tout le terrain. Pas chez Gide :

« Les manuscrits, si tant est qu'il y en eût, restaient enfermés dans la malle. » (180)

Subjonctif en Subordonnée relative :

Enfin le subjonctif peut se rencontrer dans les propositions subordonnées relatives selon des conditions tout à fait particulières puisque le mode logique reste l'indicatif dans la très écrasante majorité des cas. C'est certainement pour ces cas moins normés que la préférence gidienne pour l'éventualité et l'incertitude fait marque de fabrique. Nous distinguerons les emplois de subjonctif les plus traditionnels de ceux qui nous le semblent moins :

« sans rien trouver qui fût à la fois naturel » (23)

« mais elle n'a rien su me dire à son sujet qui satisfît ma curiosité. » (205)

« celui qui m'a tenu lieu de père n'a jamais rien dit ni rien fait qui laissât soupçonner que je n'étais pas son fils » (196)

Dans ces trois occurrences l'antécédent du pronom relatif *qui* (sujet du verbe au subjonctif imparfait) est le pronom négatif *rien* et c'est cette annulation de l'affirmatif dans la proposition principale qui déréalise (rend impossible l'actualisation de) la subordonnée relative, qui projette son éventuelle actualisation dans l'indétermination. Le subjonctif semble (hors du seuil d'acceptabilité des solécismes) obligatoire en un tel contexte. C'est d'ailleurs celui de la célèbre phrase d'Édouard à propos de son roman, par laquelle la parenté avec les propres déclarations gidiennes installe le mieux la mise en abyme et situe le rôle expérimental que l'auteur confère à l'ouvrage : « Il ne m'arrive rien que je n'y verse et que je n'y veuille faire entrer. » (184) D'autres cas de subjonctif en subordonnée relative permettront d'avancer une deuxième justification :

« elle attendait confusément quelqu'un ou quelque chose qui vînt la tirer de l'impasse » (128)

« il n'y eut plus que Vincent qui parlât » (147)

« Ils croyaient de bonne foi avoir découvert un secret qui consolât de l'absence réelle par la présence illusoire. » (202)

En revanche, dans ces trois derniers exemples, le subjonctif choisi par Gide est en concurrence avec

des temps de l'indicatif ou du conditionnel : *qui viendrait la tirer de l'impasse* (le conditionnel serait préférable compte tenu du verbe *attendre* dans la principale), *qui parla* (le passé simple conviendrait puisque l'imparfait de l'indicatif serait préconisé si le verbe de la principale l'utilisait aussi), *qui consolait de l'absence* [...]. La nuance apportée par le subjonctif dans une relative renvoie à l'usage plus important qu'en faisait le latin : orientation circonstancielle de ces relatives, comme le montre la facilité que nous aurions à paraphraser ces tournures au subjonctif par l'auxiliaire modal *pouvoir* suivi de l'infinitif ; c'est dire qu'elles impliquent une connotation d'aptitude qui engage le procès vers la notion de but. Quand je dis : *il n'y a plus que Vincent qui peut parler*, j'incite à penser en particulier que c'est un fanfaron et que son exubérance empêche la parole d'autrui ; d'ailleurs il est déjà en train de parler au moment où je le condamne ; quand je dis : *il n'y a plus que Vincent qui puisse parler*, j'ai l'impression au contraire que la parole de Vincent sera oraculaire et déjà son entourage s'est tu... C'est d'ailleurs la situation du personnage de Vincent à ce moment-là de l'intrigue !

Subjonctif en incidente :

Pour boucler la boucle, il nous faut revenir sur des emplois du subjonctif en proposition indépendante. Mais pour indépendantes qu'elles soient, elles ne sont pas tout à fait autonomes d'un point de vue macrosyntaxique ; c'est pourquoi nous les évoquons seulement à présent. Bien que certaines propositions n'utilisent pas de conjonction ou de locution conjonctive, elles se mettent en dépendance étroite avec la proposition principale et se dotent par rapport à cette dernière d'une indéniable valeur circonstancielle. D'ailleurs l'ordre des mots déviant qu'elles arborent trahit cette nature adverbiale qu'elles occupent :

« il n'est prudent d'entrer dans l'eau, fût-elle tiède, qu'avec un estomac non chargé. » (19)

« je mets ma coquetterie à ne pas rougir, fût-ce de la boutonnière » (146-7)

« Bernard avait horreur des recommandations, des conseils, dussent-ils venir de Laura » (199)

L'imparfait du subjonctif, dans ces tours qui prennent la valeur d'une proposition (relevant à la fois de l'opposition et de la condition) commençant par *même si*, équivaut à un conditionnel présent. L'inversion du sujet pronominal de 3e personne (qui fait le plus souvent anaphore à un élément de la proposition principale) fige la construction et oriente alors son interprétation, de sorte que cette proposition indépendante (ou incidente) ne peut pas se comprendre indépendamment de la proposition principale. Notons enfin un emboîtement intéressant :

« on mène à fruit les espèces les plus rétives qui, les eût-on laissées tracer à leur gré, n'eussent sans doute produit que des feuilles » (149)

Si le *on* sujet inversé n'est pas anaphorique, le complément d'objet clitique *les* reprend l'antécédent de la relative *les espèces*. On a affaire à une même proposition adverbiale que dans les trois occurrences précédentes ; le plus-que-parfait s'analyse comme un irréel du passé et il commute avec un conditionnel passé. Cet extrait présente néanmoins un deuxième emploi du subjonctif plus-que-parfait : *eussent produit*. Il y aurait trois raisons de le justifier : c'est un conditionnel passé deuxième forme ; d'ailleurs la proposition adverbiale a valeur de conditionnelle et isolée, ces deux verbes pouvaient donc retenir le même mode ; enfin l'antécédent de la relative est encadré par un superlatif de supériorité qui virtualise potentiellement l'existence du référent et s'accompagnera souvent d'une relative au subjonctif. On dira comme un vœu réalisable parce qu'on sait que de bons fruits existent en Provence et qu'ils seront accessibles à notre bourse et notre bouche : j'espère manger les meilleurs fruits qui sont produits dans cette région ; on dira sans conviction, parce qu'on a choisi des vacances normandes et que les finances sont basses : j'espère manger les meilleurs fruits qui soient produits dans cette région.

Pour conclure cet exposé, on pourrait d'abord en élargir l'intérêt grammatical : dans un texte formaté pour les épreuves écrite et orale du concours, un candidat serait plus vraisemblablement interrogé

sur le mode subjonctif dans son entier, c'est-à-dire les quatre temps. Or si ce n'est que les cas d'utilisation en proposition indépendante seraient plus variés, comme nous l'avons précisé plus haut, le plan qui régit l'analyse syntaxique serait identique pour le subjonctif imparfait ou le subjonctif présent et la plupart des explications fournies seraient les mêmes. Si nous avons choisi d'orienter la focale sur l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif en particulier, c'est que, pour le style d'André Gide dans la prose du début XXe, il se posait un problème de grande fréquence qui ressemblait chez lui à une sorte de parti-pris. Leur (il)légitimité dans le système verbal et en tous les cas leur disparition de la langue parlée en font des bizarreries précieuses, classiques, normatives, qui ne vont pas sans empeser la prose d'un auteur (en témoigne l'emploi presque exclusif à la 3e personne du singulier contre les cinq autres personnes quasi absentes) et sans le mettre en porte-à-faux par rapport, dans le cas de Gide, à ses déclarations de tolérance et à son souhait de libérer la langue littéraire de certains maniérismes qui lui disconviennent (et notamment lorsqu'il s'agit de subjonctifs inclus dans le discours direct rapporté d'un personnage). Enfin, c'est audacieux mais après tout nous l'écrivons pour que d'autres l'évoquent avec un semblant de légitimité, on pourrait faire une analyse plus macro structurelle de cet encombrant subjonctif et émettre l'hypothèse que cette virtualité qui s'empare de l'œuvre (présence massive des conditionnels passés deuxième forme qui valent irréels du passé, subjonctifs imparfaits derrière le verbe *craindre* ou les sentiments de dépit et de désolation) accentue d'un point de vue symbolique le thème général de la relativité de la vérité et se met profondément en tension avec l'ambiance générale, distanciée, ludique voire fantaisiste du roman.

STYLE

« Le style des *Faux-Monnayeurs* ne doit présenter aucun intérêt de surface, aucune saillie. Tout doit être dit de la manière la plus plate, celle qui fera dire à certains jongleurs : que trouvez-vous à admirer là-dedans ? » (*JFM*, 27 mars 1924, p. 72)

TENDANCES OU TANGENTES GIDIENNES

Un certain académisme :

S'il y a une tendance assez générale à considérer André Gide comme un idéal du français littéraire, ce ne pourrait être sans fondement et certains traits caractéristiques ont contribué à asseoir cette renommée comme « l'antéposition presque systématique du pronom personnel complément devant un groupe verbal ou l'usage de *point* au lieu de *pas* » (Chartier, 91 : 147) :

« Laura connaissait son fauteuil et savait qu'il ne le fallait manier qu'avec une précaution extrême. » (130)

On pourrait prendre comme parangon de ce « bien écrire » le début du chapitre II, 3 à Saas-Fée où le narrateur commente les relations entre Édouard et Bernard :

« Édouard ne dictait rien ; les manuscrits, si tant est qu'il y en eût, restaient enfermés dans la malle ; à toute heure du jour, Bernard avait sa liberté ; mais comme il ne tenait qu'à Édouard d'utiliser davantage un zèle qui ne demandait qu'à s'employer, Bernard ne se faisait point trop de souci de sa vacance et de ne gagner point cette vie assez large que grâce à la munificence d'Édouard il menait. Il était bien résolu à ne se laisser point embarrasser par les scrupules. Il croyait, je n'ose dire à la providence, mais bien du moins à son étoile, et qu'un certain bonheur lui était dû tout comme l'air aux poumons qui le respirent ; Édouard en était le dispensateur au même titre que l'orateur sacré, selon Bossuet, celui de la sagesse divine. Au surplus, le régime présent, Bernard le tenait pour provisoire, pensant bien se pouvoir acquitter un jour, et dès qu'il aurait monnayé les richesses dont il soupesait en son cœur

l'abondance. Ce qui le dépitait plutôt, c'est qu'Édouard ne fit point appel à certains dons qu'il sentait en lui et qu'il ne retrouvait pas dans Édouard. » (p. 180-181)

Le beau style ne se cantonne pas ici à l'utilisation de deux subjonctifs imparfaits (*eût, fût*, sur lesquels nous reviendrons) et quand bien même il faudrait remarquer qu'en trois pages, depuis le début du chapitre, Gide en a déjà employé onze (subjonctif imparfait et subjonctif plus-que-parfait confondus) ; il y aurait en outre à verser du côté de la prose soignée la substitution de *point* à *pas* dans quatre cas sur cinq, la séparation des particules de négation de part et d'autre de l'infinitif, plutôt qu'un regroupement avant lui selon l'usage fréquent et moderne (*ne gagner point, ne se laisser point*, proclitique et adverbe de renforcement scindés), le pronom réfléchi placé avant le semi-auxiliaire plutôt qu'avant l'infinitif qu'il construit (*se pouvoir acquitter*), l'emploi transitif du verbe *dépiter*, l'emploi passif du verbe *employer*, et le lexique en général (*zèle, scrupules, vacance* au singulier, *munificence, abondance, providence, orateur, dispensateur, s'acquitter, tenir pour, monnayer, soupeser*). Mais d'un point de vue phrastique, il faut aussi inclure dans cette qualité de la langue les nombreuses subordonnées relatives déterminatives, le souci de la rectification et de la précision (*si tant est que..., je n'ose dire... mais*) qui passe par des termes comparatifs (*davantage, tout comme, plutôt*) ou des restrictions (*ne tenait que, ne demandait que*). Enfin, la délimitation des phrases elles-mêmes est jaugée par Gide qui crée des séparations moyennes à l'aide des points-virgules (quatre occurrences). Ces marques typographiques pondérées sont une preuve d'un scripteur conscient de l'inachèvement de la phrase en même temps qu'il reste attentif au respect d'un moule phrastique idéal (Philippe, 2009 : 22) :

« Il tenait en parfait mépris la coutumière fatuité des auteurs ; il mouchait de son mieux la sienne propre ; mais il cherchait volontiers dans la considération d'autrui un renfort à sa modestie ; cette considération venait-elle à manquer, la modestie tout aussitôt faisait faillite. » (182)

C'est ici tout un processus que les quatre énoncés réunissent en une seule phrase : il s'agit d'excuser ou tout au moins d'expliquer par ce bref commentaire psychologique pourquoi Édouard apparaîtra si prétentieux dans la conversation littéraire de Saas-Fée (II, 3) malgré son mépris pour les fats.

Gide a donc le souci de la correction, un brin zélé, lui qui se permettait de dénigrer (tout en les excusant) les incertitudes grammaticales de la phrase proustienne : « Encore que quelques phrases (et, par endroits, très nombreuses) soient intolérablement mal écrites [...] » (*Journal*, 22 septembre 1938, *Pléiade*, vol. 1, p. 1322) ; et cette exigence à l'égard du bon usage déteint sur ses personnages intransigeants comme lorsqu'Armand corrige Olivier sur le genre du mot *aphte* :

« Ne dis donc pas de bêtises, toi, un homme sérieux. D'abord "aphte" est du masculin. » (359)

C'est un Gide censeur qui note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Sarah dit « pour ne pas que » - faute horrible, si fréquente aujourd'hui et que je n'ai vue dénoncée nulle part - [...] » (*JFM*, 60). Par cette courte remarque, il trahit d'une part sa vigilance à l'égard des fautes contre le bon usage et d'autre part la surveillance qu'il mène au sujet des prescriptions grammaticales que l'époque favorise. Effectivement au début du XX^e siècle, une crise de la langue nourrit un paratexte bienséant (et souvent malveillant) vis-à-vis duquel les auteurs sont amenés à s'engager, tolérants ou vindicatifs. Sarah sera donc la voix qui commet une impropriété que Gide récuse et au lieu d'une répartition de la négation autour du verbe de la subordonnée « pour qu'Armand ne le voie pas », elle dit à Édouard :

« Je l'ai pris pour ne pas qu'Armand le voie. » (113)

Il faut être très attentif aux cas extrêmement fréquents où Gide en dépit de l'usage courant dispose selon un ordre archaïsant les particules négatives de part et d'autre de l'infinitif (infinitifs construits par un verbe semi-auxiliaire car en situation d'infinitifs injonctifs la succession du discordantiel et du forclusif prime) : « ne connaître point ses enfants » (93), « ne parler pas plus de son métier [...] » (94), « pour ne le gêner point » (126), « ne s'écarter point » (182), « ne regarder point » (183), « ne

respirer plus qu'à peine » (193), « ne comprendre point » (206). « Ce m'était si charmant de n'avoir pas à me méfier de vous », dit Laura à Bernard (194). (cf Grevisse, *Le Bon Usage*, § 980 b)

Il faut d'ailleurs compter, dans ces questions d'ordre des mots, une tendance classique (voire médiévale) à renverser l'ordre prédicat-sujet toutes les fois que la syntaxe le permet. Si certains commentateurs y ont vu un goût de la belle langue, d'autres ont pensé que cette prédilection était influencée par la syntaxe allemande que Gide a abondamment pratiquée à l'école alsacienne qu'il a fréquentée à Paris. D'où que lui vienne ce pli, l'effet précieux est saisissant et nous trouvons maints exemples où l'auteur place en tête de proposition les locutions adverbiales *peut-être* ou *sans doute* notamment (de valeur assez égale en définitive), qui dégagent en langue soignée le sujet pronominal derrière le verbe ; de même, nous avons épinglé les tours *fût-ce* ou *dussent-ils...* et l'on jugera des motifs variés qui permettent la postposition du sujet dans ce bref extrait (facilitation par la subordonnée relative, antéposition du complément circonstanciel adverbial ou de l'objet indirect) :

« Bernard [...] admirait [...] de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien. Olivier ne lui avait rien dit de tout ce que racontait ce journal. D'Armand et de Sarah, à peine soupçonnait-il l'existence. [...] A l'immense curiosité qui précipitait sa lecture, se mêlait un trouble malaise. » (117)

Ainsi Gide, « porte-drapeau du purisme stylistique » (Philippe, 2009 : 465), qui juge l'emploi des adjectifs qualificatifs trop pléthorique en période romantique et naturaliste, se prononce pour leur éviction, dans un idéal d'épure classique. Et la manière dont Passavant les ridiculise en leur accordant, hypocritement lui aussi peut-être, une force de slogan et une vertu instrumentale dit assez la méfiance que le bon romancier selon Gide devrait éprouver :

« Il faut faire choix de deux ou trois épithètes ; pas des néologismes ; de vieux mots très usagés, qu'on chargera d'un sens tout neuf et qu'on imposera. Après Flaubert, on a eu : "Nombreux et rythmé" ; après Leconte de Lisle : "Hiératique et définitif"... Tenez, qu'est-ce que vous penseriez de : "Vital" Hein ?..."Inconscient et vital"... Non ?... Élémentaire, robuste et vital ?" » (139)

Ces choix inconsidérés sont comme de la fausse monnaie. Ils suggèrent par leur béance l'incongruité ou l'approximation de leur sélection. De la même manière, Gide a tendance à n'utiliser l'adjectif qualificatif que mis à distance par une certaine emphase : il s'agit donc peut-être moins de les refuser, comme on a dit souvent, que de les économiser ou de ne pas les utiliser sans les mettre en scène. Ainsi, par exemple, on trouvera des adjectifs nombreux en situation attributive au début du chapitre VII de la première partie au moment de la description de Vincent par la focalisation interne de lady Griffith (p. 65) ; à maintes reprises, comme pour « pieuses objurgations » (ce que dessus, p. 102), ou « émouvant pourboire » (87), ou « secrètes raisons » (25 et 44 !), ou « instinctif besoin » (30), ou « fidèle serviteur » (22), ou « insondable perversité » (21), l'antéposition vaut mise en évidence, même s'il est indécidable d'établir le degré de distance ironique que cette antéposition implique. Et Stéphane Chaudier fait un constat similaire après l'analyse d'un passage descriptif de *L'Immoraliste* :

« L'antéposition presque systématique des adjectifs trahit cette littérarité très consciente d'elle-même : Gide et son personnage sont des lettrés ; pour eux, le monde se donne selon le modèle d'une poésie classique. » (Chaudier, 2009 : 318)

Avec cette antéposition des adjectifs, Gide ne sacrifie pas du tout (ou pas seulement) à la mode du style artiste et impressionniste dans lequel la mise en avant du qualificatif cherche à rendre la donnée immédiate (en atténuant la médiation narrative, son ordonnancement), l'impression première et la sensation brute (Gardes Tamine : 1992, 67-68). Au contraire, il vise à la surenchère, souligne l'effet. Il nous semble que Gide aura la même manière d'instrumentaliser les subjonctifs imparfait et plus-que-parfait, entre une espèce de regret des convenances et de conscience aiguë de leur obsolescence.

Un certain laisser-aller :

Sur l'autre versant de la personnalité gidienne, de son idiosyncrasie, en regard du puriste lettré, il y aurait, pour peu que le diable s'en mêlât, un auteur insoucieux des circonlocutions, des périodes ou des surcharges... ou qui cherche du moins à le paraître. Nous ne sommes pas tout à fait convaincu que le Gide duel, qui éradique ou ridiculise l'adjectif et cherche le style coupé, soit sincère et naturel : il nous semble davantage faire effort sur lui-même pour se couler dans un éthos de la désinvolture, sous couvert d'un idéal d'épure classique.

Mais il théorise du moins cet aspect de sa personnalité littéraire quand il précise à propos de son activité de diariste, dans son *Journal* :

« Il faudrait consentir aux incorrections et aux retours en arrière, abandonner tout amour-propre – tout souci de bien dire. Habitude à prendre, sans doute. Je voudrais ne chercher point même à former mes phrases. Commencer sans plan préconçu. Sans trop savoir d'avance ce que je veux dire. Mais l'habitude de la logique est à ce point impérieuse que l'esprit souffle de ne plus s'y soumettre. Elle précipite souvent la pensée dans un moule qui l'ampute et l'équarrit. » (*Journal*, 19 novembre 1928, Pléiade, p. 894)

On voit néanmoins combien la deuxième partie de cette note du *Journal* concède la violence ou l'inconscience que constitue pour Gide l'emploi désinvolté des anacoluthes ou des épanorthoses, et tout contournement du bon usage en général. Aussi le style coupé demeure-t-il l'une des manifestations les plus évidentes et les moins coupables de sa liberté grammaticale. L'enchaînement des phrases se veut fluide tout en privilégiant, autant que possible, la parataxe :

« Il sort de sa valise ce carnet. De sa poche, il sort un stylo. Il écrit : [...] » (78)

« Lorsque Édouard rentra dans la chambre, Laura sanglotait. Il s'approcha. Elle posa le front sur son épaule. La manifestation de l'émotion le gênait, lui était presque insupportable. Il se surprit à lui taper doucement dans le dos [...] » (133)

De la même manière, Gide va employer les phrases nominales, qui certes relèvent du langage relâché, mais restent un stéréotype acceptable pour manifester la pensée intérieure. Or c'est là que Gide les risquera, habitué à l'écriture diariste qui les privilégie également et pour la même raison :

« Tout au long du XXe siècle, le retour sur l'expérience effectivement vécue et donnée comme telle se coule dans de mêmes formes, et l'on ne saurait dire si c'est la forme journal qui appelle la phrase nominale, ou si, inversement, la qualité expressive proprement « littéraire » de la phrase sans verbe explique l'émergence, puis le succès, du journal comme genre. » (Smadja/Piat « Le triomphe du nom et le recul du verbe » in *La Phrase littéraire*, Philippe, 2009, p. 173)

Parce qu'il veut restituer le flux de la conscience, un flux que la langue écrite et les phrases complètes ne sauraient égaler en rapidité, le monologue intérieur use de la phrase nominale comme une marque distinctive à laquelle il a habitué le lecteur :

« Et soudain ce spectre vengeur qui ressort du passé, ce cadavre que le flot ramène » (27)

« Coût : dix sous. » (62)

« Vite, un porteur ! » (80)

« Trois étages ; un couloir ; une porte, qu'il ferme à clef sur son trésor... » (87)

Autre avantage de cette phrase nominale, c'est qu'en effaçant le verbe, le lecteur rapporte automatiquement le contenu de cette dernière à la pensée du personnage sans que celle-ci paraisse médiatisée. Elle semble ainsi transcrire directement la subjectivité (et pour Gide, les erreurs de jugement, les illusions perfides, les points de vue égotistes de ses personnages, auxquels il arrive bien souvent de prendre la pose même dans leur for intérieur), l'émotion du protagoniste, comme si le mot y coïncidait mieux avec la résonance qu'il opère dans sa conscience.

Nous voyons donc que ces deux maladroites que pourraient constituer le style coupé ou la phrase nominale, déjà formatées par une pratique littéraire assez peu marginale, sont employées par Gide, comme de modiques pichenettes à l'égard du beau style. D'ailleurs, le style coupé et parataxique devient pour Gide le style de l'intelligence, celui qui provoque le travail du lecteur qui doit reconstruire les mécanismes d'articulation. Ce serait aussi une très légère incartade que la controverse à l'égard de la locution adverbiale *par contre*. Gide se montre tolérant à bon compte, parce que le fait n'est pas bien méchant :

« Mais *en revanche* et *en compensation*, formules de remplacement que Littré propose ne me paraissent pas toujours convenables. Trouveriez-vous décent qu'une femme vous dise : « Oui, mon frère et mon mari sont revenus saufs de la guerre ; *en revanche*, j'y ai perdu mes deux fils », ou « la moisson n'a pas été mauvaise, mais *en compensation* toutes les pommes de terre ont pourri » ?... *Par contre* m'est nécessaire et, me pardonne Littré, je m'y tiens. » (cité in *Le Robert, Dictionnaire des difficultés du français*, Jean-Paul Colin, Paris, 1994, p. 130-131)

Et on trouvera dans le journal d'Édouard un emploi délibéré à un moment important de l'entrée en scène du personnage :

« Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit une seule ligne. Par contre, il transcrit sur un carnet ses notes et ses réflexions. » (78)

Relevons alors comme le fait de style le plus déroutant de la prose d'André Gide dans *Les Faux-Monnayeurs* la contagion de présent de narration que subissent de longs passages de l'œuvre.

Le présent de narration :

« Ce qui fait la substance du présent grammatical, c'est l'actualité du sujet parlant dans son discours, soit ce point d'équilibre instable toujours pour chacun de nous entre une temporalité à venir et une temporalité échue. Notre actualité de locuteur est cette espèce de filtre en nous à travers lequel en permanence une parcelle de futur est en train de devenir une parcelle de passé. Autant dire un instant si fugitif qu'il est sans durée appréciable. Toujours là mais jamais le même. De là cette idée que le présent serait le non-temps, ou le hors-temps, ce qui est dire maladroitement et inexactement les choses. Sera linguistiquement repéré comme du présent, comme au présent, tout événement donné ou construit, en synchronie, en coïncidence avec cette actualité. [...] Suivent de cela bon nombre d'effets de sens ou de valeurs en discours. La dimension chronologique de l'actualité du locuteur dans la conscience qu'il en a étant variable et très élastique, selon le point de vue, le présent correspondra tantôt à un point infinitésimal dans la durée, tantôt à une durée très étendue, voire à une espèce d'éternité [...] On comprend dès lors l'importance du présent de narration et sa relative généralisation. » (Victor, 2001 : p. 204-206)

Ce précieux commentaire linguistique parvient, par le biais de la coïncidence avec une actualité moins chronologique que fantasmée, à relier les différents présents du discours (présent d'énonciation ou déictique, présent à valeur élargie, passé ou futur, présent d'habitude, de répétition ou itératif, présent descriptif, présent de vérité générale ou gnomique) à ceux du récit, dont on conçoit pourtant généralement l'emploi indu à la place de la paire passé simple ou passé composé/imparfait (présent historique ou aoristique, présent de narration).

Remarque 1 : L'emploi du présent de l'indicatif pour marquer les actions auxquelles procèdent les personnages en lieu et place des tiroirs verbaux du passé, logiquement attendus par le lecteur dans le cadre d'une diégèse logiquement rétrospective, annule de fait la répartition aspectuelle entre les procès conçus comme de premier plan et ceux conçus comme de second plan ; de même il simplifiera la concordance des temps et il va de soi que tous les emplois de subjonctifs imparfait et plus-que-parfait dont nous parlions plus haut sont bornés aux chapitres (aux passages) qui maintiennent un récit rétrospectif évoqué au passé.

Remarque 2 : Il faudrait minimiser l'importance de ce présent de narration, au regard d'abord de la masse de présents plus justifiés que nous utilisons beaucoup plus couramment et beaucoup plus spontanément. Alors que c'est souvent celui que l'on apprend et retient le mieux en milieu scolaire, c'est tout de même le plus particulier et le moins fréquent. Moins fréquent au regard, ensuite, de la production littéraire même : si le XXe siècle va l'adouber, les récits des siècles antérieurs qui ne le négligeaient nullement en avaient une utilisation parcimonieuse et sporadique. Pourtant, c'est ce présent souvent localisé et encadré par les récits pratiqués dans les écrits littéraires que l'oral (ou les écrits non littéraires) privilégie très largement : dans les histoires courtes, les notices biographiques (cf : « Le présent des bios » de Philippe Delerm, in *La Sieste assassinée*, 2000), les chansons, les compte-rendus policiers, les textes sacrés, les journaux intimes (ainsi les premières pages de son propre mémoire, lues par Édouard, p. 74-75), les scénarios, les didascalies, etc. Il faut donc attribuer sa juste place à ce présent de narration : très secondaire sur le plan énonciatif, tout en trouvant maintes occasions d'être prioritaire sur l'emploi canonique des temps du passé, réservé à un usage strictement littéraire (et reconnu comme tel, par exemple par les enfants qui l'imitent maladroitement en classe, dès le plus jeune âge, par imprégnation).

Remarque 3 : Antoine Culioli suggère pour expliquer le présent aoristique que son repère n'est à considérer ni comme attaché à la situation d'énonciation (comme pour le présent déictique, *tu m'écoutes, je te parle*), ni comme coupé de celle-ci (comme peut apparaître le passé simple) mais plutôt comme un point fictif, à la fois identifiable d'un point de vue imaginaire et non-identifiable d'un point de vue matériel au repère de l'énonciation (A. Culioli, « Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique », in J. David et R. Martin éd., *La Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 185). « Se constitue ainsi un espace où les contradictions sont suspendues, comme dans les jeux (*tu es le voleur, je suis le gendarme*), et de façon plus large dans les emplois d'ordre fantasmatique. » (Anne Herschberg Pierrot, 1993 :79) Cela explique l'indécision des lecteurs devant ces formes de présent de l'indicatif qu'ils sentent naturellement comme des procès dissociés du présent d'actualité et comme la réactualisation de faits révolus.

Remarque 4 : C'est ainsi que le présent de narration se trouve relié ou inséré aux effets d'hypotypose que l'on croit percevoir à la lecture de certaines scènes ou descriptions. Une légère distinction terminologique pourrait être établie alors entre présent historique et présent de narration ; la première dénomination étant davantage attribuée aux cas où ce présent est majoritaire, où il occupe tout le récit circonstancié, où il n'est pas en concurrence avec un temps du passé plus légitime (qui viendrait rappeler l'incongruité de ce présent), la seconde caractériserait mieux les présents aoristiques insérés et localisés, ceux que l'on rencontre à la suite d'une énumération de passés simples et dont l'usage borné semble plus franchement relever de l'effet stylistique, comme une plus-value pour traduire la vivacité de l'action. Caricaturalement, « C'est l'histoire d'un mec » serait du présent historique ; « il sortit, courut, trébucha et se casse la pipe » serait du présent de narration.

Une belle différence s'instaure entre la relation des faits par le narrateur principal (hétérodiégétique) et la relation des faits par Édouard dans son Journal en tant que narrateur second et homodiégétique : alors que la prose rétrospective d'Édouard maintient sans exception une structure temporelle passé simple/imparfait, le narrateur principal fait une utilisation très importante du présent de narration, à tel point que certains chapitres sont entièrement au présent historique, comme le chapitre 8 de la première partie, lorsqu'Édouard est encore dans le train, tout près de la gare Saint-Lazare :

« Dans le rapide de Paris, Édouard lit le livre de Passavant : *La Barre fixe*. [...] Édouard sort de la poche de son veston la lettre de Laura, cette lettre qu'il relisait sur le pont du navire ; il la relit encore [...] Édouard a reçu cette lettre le matin même de son départ. [...] Édouard somnole ; ses pensées insensiblement prennent un autre cours. [...] Il remet le carnet dans la valise. Mais décidément le souvenir de Passavant le tourmente. Il ressort le carnet. [...] Le train s'arrête. » (71 ; 72 ; 74 ; 78 ; 79 ; 80)

On transcrirait dans un texte plus traditionnel certains de ces présents par des imparfaits (*lit*,

somnole) et d'autres par des passés simples (*sort, remet, s'arrête*). Par rapport à eux, l'emploi de l'imparfait (*relisait*) marque l'antériorité dans les subordonnées. Le passé composé marque l'accompli (*a reçu*) qu'un texte au passé rendrait par le plus-que-parfait de l'indicatif. Il sera plus référentiellement curieux mais syntaxiquement normal de rencontrer le futur dans les subordonnées lorsque le présent est venu se substituer aux temps du passé pour les procès des propositions principales :

« Armand s'est étendu tout habillé. Il sait qu'il ne pourra dormir. Il attend la fin de la nuit. Il médite. Il écoute. La maison repose, la ville, la nature entière : pas un bruit. » (295, début du chapitre III, 9)

Ce futur (*pourra*) qui casse la vraisemblance par l'impression anachronique qu'il instaure (Chartier, 1991 : 126) deviendrait un conditionnel présent (futur dans le passé). Le passé composé qui offre un cadre en revenant à l'action précédente (*s'est étendu*) deviendrait un plus-que-parfait. Et les verbes au présent (*sait, attend, médite, écoute*), que nous rencontrons dans ce court passage, permettraient (sauf *repose*, clairement descriptif) une transformation au passé simple ou à l'imparfait, selon que le scripteur voudrait envisager ces actions comme des événements bornés ou comme des actes prolongés que l'on regarde en cours d'accomplissement.

Or la fonction de ces incursions au présent pour tout un chapitre ou un début de chapitre n'est pas définie de façon évidente. Pour le chapitre I, 8, par exemple, nous avons affaire à un tempo assez lent, entrecoupé de textes divers écrits par Laura ou par Édouard, au-dessus de l'épaule duquel nous lisons. Les tergiversations d'Édouard qui médite et manipule avec hésitation lettre et carnet ajoute à l'impression de lenteur qui va contraster avec la vitesse supposée du train, l'empressement d'Édouard à la fin du texte (qui, rendons-lui le mérite d'un tel effort, fait fi du code bourgeois en n'ayant pas recours à un porteur de valise) ; contraster, en quelque sorte, avec le compte à rebours que le train « rapide » instaure pour projeter le lecteur dans le rendez-vous fantasmé, si peu franchement fixé qu'il soit, avec le neveu Olivier, rendez-vous dont le chapitre 3 nous a déjà abondamment parlé. Cette précision sur les différences de rythme vient souligner la commodité litigieuse, l'approximation vulgarisante, qui consisterait à faire de ce présent historique un temps qui voudrait donner au lecteur une impression de vivacité, et cela exclusivement. On pourrait à la rigueur penser à un choix induit par la volonté de simultanéité, le lecteur par ce présent est peut-être mieux mis en concomitance avec le temps narré : l'adéquation entre l'espace-temps vécu par le personnage et celui que le lecteur met pour lire ses actions semble totale et dans ce sens, la lettre et le carnet d'Édouard dont celui-ci fait lecture sont entièrement copiés et intercalés dans le récit pour que personnage et lecteur effectuent la même activité, s'imitent en quelque sorte.

C'est peut-être ce qui justifierait que Gide opte encore pour un présent historique dans un chapitre très dialogué en I, 3, lorsque Bernard vient rejoindre Olivier dans sa chambre. Après un démarrage narratif au passé simple (« Olivier enfonça ses pieds », 33), le dialogue qui débute de même (« Il haussa les épaules [...] Olivier sentit », 33) semble progressivement influencer sur le récit pour placer le lecteur au cœur de cette complicité qui va s'établir entre les deux garçons :

« Il n'a pas encore compris que Bernard est parti 'pour de bon' ; il croit qu'il n'a l'intention de découcher que ce seul soir et ne s'explique pas bien le motif de cette équipée. » (33-34)

Pour autant, des scènes tout aussi dialoguées comme les entretiens entre Vincent, Lady Griffith et Robert de Passavant au chapitre 5 de la première partie ou comme la conversation littéraire en II, 3 accumuleront les temps du passé avec ostentation, ils font partie d'ailleurs de ceux où les subjonctifs imparfait et plus-que-parfait étaient très présents.

Cette difficulté d'y voir clair dans les choix d'André Gide ne doit pas nous empêcher de restituer aux présents de narration leur valeur traditionnelle d'acteur du récit quand ils sont localisés, c'est-à-dire concentrés sur un court extrait avec un décrochage manifeste en aval et en amont du passé simple. Ainsi dans le chapitre I, 14 qui émane du narrateur, celui où Bernard renseigné par le Journal d'Édouard vient, mi-importun mi-sauveur, à l'hôtel où Laura a trouvé refuge, Gide emploie

le passé simple :

« Mais ce qui bouleversa par-dessus tout Bernard, ce fut le gémissement qu'elle poussa. »
(129)

Or, Laura qui s'évanouit va donner un mouvement de vitesse à la scène, obliger les deux protagonistes à se rapprocher et c'est l'occasion pour Gide de passer au présent de narration :

« Mais Laura, haletante, se sent défaillir. Elle cherche des yeux où s'asseoir. Bernard [...] bondit vers un petit fauteuil au pied du lit ; d'un geste brusque, il l'amène jusque auprès d'elle, qui s'y laisse lourdement choir. » (130)

La dramatisation appuyée par l'isotopie de la rapidité et du mouvement (*haletante, bondit, brusque, lourdement*) se perçoit ici plus stratégiquement grâce au glissement des niveaux temporels. Si l'on veut chercher une logique, ce serait d'ailleurs celle du glissement. Gide, pour atténuer l'incongruité de ces transformations du système verbal (puisque l'on a bien compris qu'avec le présent aoristique, ce sont tous les tiroirs verbaux relatifs qui devront se mettre en concordance), use de deux stratégies (autres que celle plus traditionnelle de l'événement rapide pour lequel le présent de narration mime le coup d'accélérateur). La première, ce serait le profit qu'il fait des monologues intérieurs (pensées rapportées au discours indirect libre ou au discours direct libre) pour basculer vers le présent : c'est le cas de la première bifurcation au bas de la troisième page du roman où une confusion se fait dans les actions et les pensées d'Olivier Molinier (p 15-16), à la suite de laquelle Gide repart avec des temps du passé. En revanche, au chapitre I, 2, après un monologue intérieur de Monsieur Profitendieu, le texte boîte (p. 26) pour passer définitivement au moment du dialogue avec les enfants (Cécile puis Caloub) au présent (27-28). Un paragraphe au passé (notamment alors imparfait et plus-que-parfait de l'indicatif, imparfait du subjonctif), derrière un espace typographique qui vaut ellipse temporelle, sera la seule incartade et les quatre pages qui suivront maintiendront le présent historique et accentueront pour le lecteur l'impression de contemporanéité, favorable à cette focalisation interne sur le comportement bourgeoisement pitoyable (ridicule et attachant) d'Albéric Profitendieu.

Le seconde circonstance favorable aux transformations verbales, ce sont les limites de chapitre, comme si les débuts et les fins pouvaient se mettre plus facilement dans une marge temporelle. Les cas sont nombreux et bilatéraux (c'est-à-dire qu'une suite au présent peut déboucher sur un passé unique ou une succession de passés sur un présent conclusif) ; nous avons déjà parlé du début du chapitre I, 3 ; *a contrario*, tout le chapitre I, 6 est au présent sauf la dernière phrase, qui permet de sortir en quelque sorte de la conscience de Bernard et qui prend du recul par rapport à la situation, avec une pointe ironique :

« Étendu sur le banc, il se quitta si bien qu'il dormit. » (64)

Dans le chapitre I, 7, après le récit de Lilian du naufrage de la *Bourgogne*, le narrateur emploie le passé simple pour le dialogue avec Vincent mais la dernière phrase du chapitre le montrera en mouvement et le présent viendra le cueillir au milieu de sa méditation :

« Vincent, tout en marchant, médite ; il éprouve que du rassasiement des désirs peut naître, accompagnant la joie et comme s'abritant derrière elle, une sorte de désespoir. » (70)

Cette intériorisation des pensées du personnage trouverait un pendant dans le chapitre 4 où Vincent, mis à distance par le regard du Comte de Passavant est décrit par un jeu de temps du passé alors que le reste du chapitre utilise le présent, le dialogue qui précède comme la veillée funèbre de Fine et Gontran :

« Il regarda Vincent sortir, haussa les épaules, puis alla dans sa chambre pour passer son habit, qui l'attendait tout étalé sur un sofa. » (49)

C'est particulièrement pour faire de cette phrase narrative un épiphonème au dialogue peu sincère et tout en affectation qui précède (astuce de Passavant pour attirer Olivier dans ses rets, détachement à l'égard de son deuil récent, fausse promesse de ne pas revêtir un smoking) que le passé simple se

singularise. Il y a donc un facteur de variation à prendre en compte ; c'est moins la vertu d'un système (légitime et classique) par rapport à l'autre (indu mais innovant) que Gide recherche que la vertu de leur alternance.

Il faudrait également mettre cette fréquence des présents aoristiques dans *Les Faux-Monnayeurs* en regard des pratiques gidiennes jusqu'alors. Si *Paludes* n'emploie jamais le système de la narration au présent, *Les Caves du Vatican* y recourt déjà avec une plus grande modération qu'onze ans plus tard ; pourtant, par exemple, c'est dans le monologue intérieur de Lafacadio pendant son célèbre voyage en train que passeront les présents de narration :

« - Rien à faire avec te tapir. Dormons ! » reprend à par soi Lafacadio, et rabattant son castor sur ses yeux, il tâche de faire un rêve d'un souvenir de sa jeunesse : il se revoit, du temps qu'on l'appelait Cadio [...] » (Pléiade, p. 825)

En revanche, tout à la suite, la scène rapide de l'acte gratuit et de la défenestration d'Amédée Fleurissoire sera entièrement narrée au passé simple (p. 828-830). Le présent aoristique a donc bien partie liée pour Gide avec la simultanéité et, très certainement influencé par les œuvres étrangères qui le mettent à l'honneur à cette époque (Woolf, Joyce, Dos Passos), il l'emploie de manière privilégiée dans des contextes où le lecteur pourra avoir une prise directe sur la pensée des personnages. Dans l'alternance que nous avons essayé de mettre au jour dans les lignes qui précèdent, le présent marquerait davantage les situations de sincérité où l'emporte pleinement le naturel, loin du calcul et de la fausse monnaie. De là à dire que le présent historique gidien est un présent de psychanalyse, il n'y a qu'un pas ; c'est en tous les cas souvent le présent de la vraie bonne morale (même naïve ou pitoyable), quand elle a l'heur de passer subrepticement devant la fausse morale ambiante. On s'étonnera donc moins, pour *Les Faux-Monnayeurs*, que les jeux d'alternance soient surtout pratiqués dans la première partie parisienne ; soit que Gide n'ait plus par la suite voulu continuer ce jeu de substitution innovant, qu'il ait un peu, emporté par son sujet, en dette vis-à-vis des personnages créés dont il fallait bien faire quelque chose (II, 7), oublié les principes esthétiques qu'il avait réussi à contrôler dans la première partie de l'œuvre (c'est une des critiques que beaucoup de commentateurs firent au roman : négliger les audaces narratives du début de l'œuvre) ; soit que, l'intrigue se resserrant, les personnages s'enfoncent dans le faux-monnayage et les lueurs d'espoir (les deux lettres en symétrie de la deuxième partie attestent du jeu de dupes qui s'installe même entre les deux cœurs innocents du début de l'œuvre) se feront rares, au point que le présent historique de la bonne morale, du naturel, de l'adhésion concomitante entre le lecteur et un héros vertueux disparaîtra ; d'ailleurs c'est le journal d'Édouard qui vient s'inviter le plus souvent à partir de la deuxième partie, lui dont l'introspection se trouve souvent falsifiée par l'éducation sclérosante, par l'expérimentation psychologique ou par le goût du jeu.

Nous avons souligné en préambule que les signes d'un laisser-aller, s'ils se renforcent dans *Les Faux-Monnayeurs* par rapport à tous les premiers écrits d'André Gide, ne viennent pas tout à fait concurrencer l'impression classique que laisse la prose gidienne, notamment à un lecteur du XXI^e siècle. C'est pourtant Jean-Paul Sartre qui voit dans le style de Gide un « compromis entre le risque et la règle » (« Gide vivant », 1951, *Situations IV*, p. 87) Formule que viendraient corroborer les observations de Gilles Philippe quand il parle à son propos de « laboratoire et conservatoire » et cite Gide lui-même :

« 'Je me sens, il est vrai, soucieux de tout ce qui touche à notre langue et désireux d'en maintenir la pureté, mais désireux aussi d'user de toutes les possibilités qu'elle me donne et ne parviens pas à confondre bien écrire avec correctement écrire' (« Sur quelques points de grammaire », *Le Littéraire*, 27 juillet 1946, p. 1). C'est depuis les années vingt cette position de juste milieu que Gide semble avoir décidé d'adopter : la grammaire de l'écrivain sera à la fois laboratoire et conservatoire. » (Philippe, 2009 : 52-53)

STATUT NARRATORIAL

Existe-t-il un quelconque extrait d'un texte d'André Gide qui ne poserait pas un questionnement sur le fait narratif et sur le statut narratorial en particulier ? Certainement peu.

D'une part parce que Gide est son meilleur critique : c'est peut-être l'élément le plus définitoire de son esthétique. « L'acte créateur est un acte double : l'acte et la critique de cet acte. » (Daniel Moutote, 1990 : 116). Au titre donc de roman dont l'auteur théorise, se regarde, juge ses prédécesseurs et ses contemporains, explique sa fabrique, *Les Faux-Monnayeurs* dans sa moindre parcelle implique une stratégie stylistique que Gide a explicitée au cours de son journal et notamment dans les pages qu'il a retenues pour figurer en regard de l'œuvre dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.

« Écrivant il se juge, et somme son lecteur de juger aussi son jugement. Mais ces déboutonnages successifs composent au total un débraillé fort étudié. C'est tout le bonhomme : il porte des capes mi-berger mi-clochard, s'enveloppe d'impossibles pelisses, mais il y a toujours en-dessous le gilet de flanelle et la chemise de soie. » (Fauconnier, 1993 : 39)

D'autre part parce que cette théorie elle-même prend des partis qui frôlent parfois l'ambiguïté : et c'est le complexe d'Édouard dans la scène métadiscursive où l'écrivain du roman s'expose face à Laura, Bernard et Sophroniska ; l'alternative se fait dilemme, le raisonnement finit en quadrature :

« L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables et qu'il s'usait à les vouloir accorder. » (186)

On peut toujours prétendre que comme pour *Paludes* dont Gide finit bel et bien la rédaction alors que son héros littéraire laisse en plan le « Journal de Tityre », Édouard avorte à écrire *Les Faux-Monnayeurs* que Gide a pourtant achevé. Le complexe d'Édouard ne fait pas le fiasco gidien, au contraire. Pourtant, les idéaux paralysants du premier sont souvent ceux que le second évoque dans tout ce qui compose l'épître de son roman et c'est certainement par le recours à l'ironie que Gide peut, lui, parvenir à, sinon les concilier, du moins leur permettre une cohabitation. Il s'agit moins de la théorie du roman pur à l'échelle stylistique que de la critique du roman naturaliste qu'à plusieurs reprises Gide et Édouard abordent (Édouard, *FM*, p. 76, Gide, *JFM*, p. 58). Or comment gérer la subjectivité de cet incontournable narrateur si l'on ne veut plus passer par l'omniscience vieillie des romans zoliens ? Car si les récits de Gide lui suppléent la focale intérieure du protagoniste (Michel dans *L'Immoraliste*, Jérôme dans *La Porte étroite*, le pasteur dans *La Symphonie pastorale*), l'unique roman auquel il s'attèlera doit régler cette question narrative et toutes celles qui lui font corolaire :

- rendre les dialogues naturels, les laisser proliférer, ne pas les instrumentaliser, leur faire perdre la gravité de la sentence, quitte (et c'est là une contradiction gidienne) à risquer que le lecteur trouve cette inutilité factice, et d'autant plus lorsque Gide cherche l'aphorisme,
- trouver des biais qui rendront l'information au lecteur indirecte, laisseront celui-ci libre d'interpréter face à la polyphonie la vérité des événements, la signification à leur accorder et le degré de sincérité des personnages, quitte (et c'est là une contradiction gidienne) à rendre le roman polymorphe et à user de certaines ficelles coïncidentes grossières,
- déjouer la subjectivité narratorial en la jouant, en l'affichant, multiplier les interventions du narrateur pour le démythifier et le démystifier, quitte (et c'est là une contradiction gidienne) à réduire l'effet de vraisemblance, à transformer les personnages en marionnettes alors même qu'on voudrait montrer leur autonomie, leur indépendance.

Élaborer des conversations *in situ*

Loin d'une position (en partie celle de l'école naturaliste) qui vise à instrumentaliser les dialogues narratifs (soit pour faire entendre la parlure des personnages dans ce qu'elle pourrait avoir

d'emblématique, soit pour ne garder en discours direct que les phrases les plus éloquentes, les plus caractéristiques de l'éthos du personnage, les plus symboliques ou prémonitoires), Gide se livre à une double réhabilitation : celle de la conversation véritable que l'écrivain prend le parti de restituer dans toute son étendue et dont la séquence spatiotemporelle dans laquelle elle s'inscrit constitue en tout et pour tout l'intégralité d'un chapitre, sans qu'elle soit le plus souvent mélangée, accommodée à un important déplacement de personnages, à une longue ellipse temporelle ou à un événement qui bouleversera l'intrigue ; et celle de la conversation en discours direct qui prend le parti et le risque de faire entendre la voix et la langue singulières de chaque personnage dans sa différence avec celles d'autrui. Ainsi les chapitres I.3, I.5, I.15, II.4, entre autres, se concentrent exclusivement sur un échange verbal (et théâtral), gommant pour beaucoup l'ancrage dans lequel celui-ci a lieu. Sur les 9 pages du chapitre 4 de la deuxième partie (p. 192-200), lors du colloque sentimental entre Bernard et Laura (chapitre central dans la symétrie axiale de l'organisation du roman, chapitre essentiel dans la maturation du protagoniste), le narrateur n'intervient de son propre chef que sur une trentaine de lignes seulement. Et Édouard cède lui-même à ce recours exclusif au dialogue dans la fidèle restitution qu'il fait du mariage de Laura (journée du 5 novembre, p. 103 à 116) ou dans ses conversations avec le vieux La Pérouse, par exemple à la fin du dernier chapitre de la première partie (I, 18, p. 156-163) ou encore dans l'échange entre Boris et Bronja, qu'il semble avoir mémorisé, en tant que témoin, à la perfection (p. 172-174). C'est d'ailleurs le romancier personnage qui servira de porte-voix à Gide pour mettre le doigt sur l'artifice des transcriptions dialogales, la perte que l'écrit fait subir aux inflexions et par voie de conséquence la gêne d'un romancier qui voudrait restituer cela ou le rendre réaliste :

« Je transcris tout cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse de ton d'un dialogue. » (p. 107, journal d'Édouard)

Le soin que Gide met à rédiger les dialogues serait attesté par les bouts de conversation qui font les premiers jets de son roman dans *Journal des Faux-Monnayeurs*. Et on pourrait trouver particulièrement moderne cette prise de conscience qu'il manifeste sur la trop grande intelligibilité des dialogues narratifs de son temps, qui servent l'intrigue plus qu'ils ne révèlent la psychologie d'un personnage et surtout la relation particulière de deux interlocuteurs, des dialogues créateurs d'intrigue plus que créateurs d'ambiance (ce dont le cinéma fera une bonne exploitation) :

« La grande erreur des dialogues du livre de X..., c'est que ses personnages parlent toujours pour le lecteur ; l'auteur leur a confié sa mission de tout expliquer. Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse. » (*JFM*, 13 janv. 21, p. 32)

Cette révolution cinématographique du dialogue romanesque, Gide n'en a pas qu'une conscience balbutiante et Édouard (supposément en 1907) l'exprime à sa manière parmi les griefs qu'il formule contre les pratiques romanesques de ses contemporains :

« [...] le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. » (78)

Une autre conception gidienne innovante en matière de dialogue consiste à faire de la voix et des paroles des personnages le mode par lequel l'auteur, sans tout à fait intervenir (semble-t-il), les découvre et les comprend :

« 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 que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu *qui* ils sont. » (*JFM*, p. 75-76)

Cette manière d'attribuer une grande autonomie aux personnages fera école en littérature d'une façon souvent excessive et caricaturale parce qu'elle transforme complètement le concept d'auteur-marionnettiste (que Gide critique alors qu'il n'en est cependant pas toujours éloigné) et le projette du côté d'un auteur certes tâtonnant et passablement incompétent (traits que Gide endosse plus souvent qu'à son tour, non sans une certaine bouffonnerie) mais toutefois immodérément à l'écoute de ses

créatures semi-vivantes que son inspiration fantasme au point de leur donner corps :

« L'écrivain n'est pas le secrétaire de ce qu'il fabule, il habite l'imaginaire qu'endosse son personnage, participe à ce qu'il fait vivre [...], dans un dédoublement imparfait qui explique les sempiternelles déclarations des romanciers au sujet de la relation paradoxale, à la fois très instrumentale et intime, qu'ils entretiennent avec le personnel de leurs fictions, auquel ils commandent et qui leur échappe » (Jousset, 2011 : p. 110)

Et pour en rester au dialogue et signaler déjà le cas d'une métalepse sur lequel nous aurons à revenir, citons une remarque que Gide fait entre parenthèses après qu'il a justement écouté la parole d'un de ses personnages : « (Lilian m'agace un peu lorsqu'elle fait ainsi l'enfant) » (58).

Parmi les vertus de ces dialogues foisonnants, débridés, rapportés au discours direct, on considérera au premier chef la manifestation directe de la voix des personnages et l'imbrication des informations partielles et partiales qu'elle donne, s'orientant vers la confrontation ou vers la confirmation, et laissant le lecteur à l'affût de la vérité, par recoupement. Offerts dans leur intégralité et, partant, dans leur insignifiance, ils obligent le lecteur à reconstruire les événements à son point de vue et créent le suspense, naturellement, par les béances, les oublis, les détours qu'ils mettent en place. Cette polyphonie qu'ils instaurent, et leur dissonance parfois, entrent de plain-pied dans la vision biaisée dont Gide fait un fer-de-lance et dont nous reparlerons. On peut aussi penser que leur fonction seconde est plus argumentative et concerne moins la psychologie des personnages ou l'information dramatique que l'antagonisme des opinions et des idées. Les échanges verbaux sont le lieu de conflits et de trafic d'influences, de captation du pouvoir et de monnayages par sous-entendus (pour preuve, la conversation entre Passavant et Vincent qui livre au premier son propre frère, Olivier, en connaissance de cause, p. 153-4) :

« Une part considérable des *Faux-Monnayeurs* consiste en dialogues. Gide disait « entendre » ses personnages plus qu'il ne les voyait. D'un côté les dialogues permettent l'échange des points de vue, le jeu de conceptions opposées ou contraires. De l'autre, ils soutiennent ce qui, selon certains, fait des *Faux-Monnayeurs* un roman d'idées, un roman de l'intellectuel, empli de théories et de discussions générales [...] : ses dialogues sont rapides, évidés, allusifs, un peu stylisés, décalés, comme autocités, profilés en perspective, quel que soit le « sérieux » intellectuel de leur propos. Ils ne prétendent jamais « tout » dire : ce soin est laissé (toujours en perspective) à l'auteur. » (Chartier, 1991 : 108)

Si argumentatifs qu'on puisse considérer ces dialogues, il ne faut donc pas oublier la poétique gidienne qui s'évertue (plus qu'elle n'y réussisse peut-être parfois) à laisser le discours direct prendre toute la place pour montrer le flux de la vie, chercher la vraisemblance, quitte effectivement à styliser :

« Alors où vas-tu vivre ?

- Je ne sais pas.
- Et avec quoi ?
- On verra ça.
- Tu as de l'argent ?
- De quoi déjeuner demain.
- Et ensuite ?
- Ensuite il faudra chercher [...] » (p. 34, dialogue entre Olivier et Bernard)

« Vous ne m'avez pas dit votre nom.

- Bernard.
- Oui ; mais votre nom de famille ?
- Je n'ai pas de famille.
- Enfin, le nom de vos parents.
- Je n'ai pas de parents. C'est-à-dire : je suis ce que sera cet enfant que vous attendez : un bâtard. » (p. 131, dialogue entre Laura et Bernard)

L'absence de proposition incise, si elle n'est pas du tout préjudiciable à la compréhension, va néanmoins à l'encontre des codes scripturaux et cette technique qui fait la concaténation de répliques laconiques n'est pas sans rappeler l'incipit quasi fantaisiste de *Paludes* :

« Il dit : « Tiens ! Tu travailles ? »

Je répondis : « J'écris *Paludes*.

- Qu'est-ce que c'est ?
- Un livre.
- Pour moi ?
- Non.
- Trop savant ?...
- Ennuyeux.
- Pourquoi l'écrire alors ?
- Sinon qui l'écrirait ?
- Encore des confessions ?
- Presque pas.
- Quoi donc ?
- Assieds-toi. » (*Paludes*, Pléiade, p. 91)

La volonté est nette, de mimer l'enregistrement de propos spontanés dont l'enchaînement vif suggère la complicité des personnages ou leurs sentiments particuliers. Cette situation extrême des conversations que Gide privilégie rejoint sa conception du roman et illustre une technique narrative dont il a préalablement défini les enjeux. Mais le naturel des dialogues est-il compatible avec la composition de la voix narrative ou la grandiloquence de certains personnages ou l'affectation de certains autres selon à qui ils s'adressent ?

Mais céder aux aphorismes du grand siècle et du roman d'idées

Grand lecteur des moralistes, de l'Antiquité comme du XVII^e siècle (par exemple la maxime de La Rochefoucauld sur la paresse citée « de mémoire » par Édouard, p. 204), Gide fut amené à lire abondamment maximes et aphorismes. Or il fut lui-même un aphoriste régulier, et certaines maximes de son cru émaillent son *Journal* sans avoir besoin d'un quelconque support narratif, d'un quelconque embrayage hypocoristique. Dans les œuvres fictives, cette forme brève se trouve insérée dans un discours continu, et ne constitue plus un genre, comme chez les moralistes. Il s'agit au contraire d'en estomper les frontières pour que la pensée générale se déduise du cas particulier, de l'observation circonstanciée, sans rupture. L'anecdote, la description, le dialogue se terminent ou se détournent sur une phrase à valeur aphorissante qui relève davantage de la sensation idéologique. Gide persuade plus qu'il ne démontre. Et l'expressivité, l'à-propos, la fluidité de ses aphorismes valent argumentaire et emportent l'adhésion du lecteur. Son goût des aphorismes se situe d'ailleurs entre la phrase lyrique et la prose d'idée sans qu'on puisse parfaitement apprécier la part d'excès, d'exagération que la formule générale renferme. Nous offrirons un petit aperçu dans lequel pourrons se rencontrer plusieurs techniques variées (présent de vérité générale, rythme binaire, phrase averbale, pronom indéfini et terme générique, tendance du *nous* à effacer le locuteur, valeur euphémistique des locutions adverbiales) :

« Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité. » (75, Journal d'Édouard)

« Admirable propension au dévouement, chez la femme. L'homme qu'elle aime n'est, le plus souvent, pour elle, qu'une sorte de père à quoi suspendre son amour. » (99, Journal d'Édouard)

« L'égoïsme familial... à peine un peu moins hideux que l'égoïsme individuel. » (116, Journal d'Édouard)

« Le cœur, dès qu'il s'en mêle, engourdit et paralyse le cerveau. » (155, Journal d'Édouard)

« Pour obtenir de nous de la grimace, aussi bien que beaucoup d'amour, un peu de vanité suffit. » (182)

« Bien des actes nous apparaissent répréhensibles, odieux même, simplement parce que nous n'en pénétrons pas suffisamment les motifs. » (207, lettre d'Olivier à Bernard)

« Il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant. » (340, Discours d'Édouard à Bernard)

Et ces aphorismes se prolongent dans les épigraphes irrégulières mais tout de même nombreuses que Gide utilise en tête de chapitre, dans les citations ou les références aux auteurs qu'il insère dans ses propres récits, dans le Journal d'Édouard ou dans les discours et pensées des personnages.

« Le foisonnement des voix et des emprunts ne fait que donner l'illusion d'élargir le discours à d'autres pensées, mais en dernière instance c'est toujours la voix du narrateur qui parle ». (Di Bernardi, 2010 : 224)

C'est une évidence mais cette voix peut aussi être copieusement ironique (et c'est la valeur probante de l'aphorisme qui est alors détournée) quand elle passe dans le discours direct d'un personnage comme Monsieur Profitendieu : « Les préjugés sont les pilotis de la civilisation. » (19)

Caractéristiques du roman d'idées, riches pour la polyphonie de l'œuvre, ces aphorismes, sans tout à fait se mettre en contradiction avec le narrateur scrupuleux qui choisit de ne pas plier ses personnages à des fins démonstratives et qui, à cette fin, les met à distance et refuse de truquer et d'instrumentaliser leurs dialogues, pourraient tout de même nuire à la désinvolture générale, compasser le style, poser Gide en penseur poseur. Est-ce pour cela que Gide préfère la plupart du temps les caler sous la plume d'Édouard, lui qui se relit en haussant les épaules (77) ?

Chercher le biais (polyphonique ou intergénérique)

« S'il est exact que Gide s'est soucié de classer ses écrits selon des genres (c'est l'époque d'un Brunetière pour qui le genre se confond avec l'essence littéraire), il faut bien cependant constater que le genre du 'récit' apparaît tardivement dans son esprit - en 1911, avec la publication d'*Isabelle* -, et que, loin d'être caractérisé avec précision, il naît d'abord d'un déclassement d'œuvres conçues comme 'romans'. » (Goulet, 1993 : 28)

Tardivement, Gide conçoit donc que sa production littéraire s'honorerait d'une œuvre plus imposante que ses précédentes, un monument qui serait une somme, un roman-gigogne qui renfermerait en même temps que ses thématiques obsessionnelles, les questions d'actualité auxquelles il aurait été sensible et surtout les problématiques esthétiques qu'il se pose :

« Si touffu que je souhaite ce livre [*Les FM*], je ne puis songer à tout y faire entrer. » (17 juin 1919, p. 11)

On note l'occurrence de l'adjectif *touffu* qui reviendra par polyptote dans le substantif *touffe* dans *JFM* un peu plus loin :

« 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. » (28)

Le mot sera encore repris en synonymie avec « taillis » et « embrouillement » (*JFM*, p. 80) et, curieusement, c'est Édouard qui l'emploie à propos de Sophroniska dans l'œuvre fictive pour décrire les paravents qui auraient pu protéger Boris de la psychanalyse : « Le pauvre enfant n'a plus en lui le moindre taillis, la moindre touffe où s'abriter des regards de la doctoresse. » (202)

Cette volonté de l'auteur d'imiter et de rendre cette masse touffue et complexe (dont la psychanalyse n'est pas le moindre imbroglio), dans une seule œuvre pour laquelle l'intrigue permettrait l'accumulation, va néanmoins poser rapidement à Gide des problèmes lors de la conception du roman, de laquelle *JFM* rend compte. Pour répondre à ses aspirations, ce roman de grande ampleur

doit multiplier les personnages et les péripéties. Mais faut-il que toutes les intrigues se rejoignent, au risque de discréditer la structure d'ensemble ? Et comment offrir autant de matériau sans recourir à un narrateur omniscient, seul capable d'assurer les combinaisons ? En juillet et août 1919, Gide se heurte au problème de la focalisation et de la motivation de ses intrigues secondaires ; il se convainc qu'il ne pourra « faire tout passer à travers Lafcadio » :

« Mais je voudrais trouver des truchements successifs : par exemple ces notes de Lafcadio occuperaient le premier livre ; le second livre pourrait être le carnet de notes d'Édouard ; le troisième, un dossier d'avocat, etc... » (28 juillet 1919, p. 22-23)

« 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. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à rétablir. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner ». (nov. 1920, p. 28)

D'où l'importance des conversations et plus particulièrement des indiscretions... Curieusement et indiscrètement, certains personnages (comme Gide le faisait d'ailleurs lui-même souvent) s'autorisent à communiquer une lettre personnelle qu'on leur a adressée : c'est le cas de Bernard, Laura, Armand, Profitendieu, Passavant et Édouard qui montrent à un tiers les missives reçues. Et Sarah qui fait lire à Édouard le journal intime de son père clôt cette série avec le moins de vergogne possible. Ainsi le lecteur prend part à l'indiscrétion des personnages. Sans elle, les informations ne lui parviendraient que tronquées, résumées, déformées. En lisant, sur l'épaule d'un personnage complice, il revient à la source (si biaisée elle-même qu'elle soit : Olivier ment effrontément à Bernard dans la lettre qu'Édouard sera autorisé à lire, Sarah soupçonne son père le pasteur, dans le journal qu'elle prête à Édouard, de cacher son onanisme derrière une cigarette allégorique). Dans une attitude à peu près similaire, un personnage peut fournir à un autre sur un tiers une information qu'il a captée en épiant les gens ou en écoutant aux portes : Olivier révèle à Bernard (et à Georges qui les écoute à leur insu) qu'il a surpris une conversation entre Vincent et une femme ; Georges communique à ses camarades les lettres du juge Molinier à propos de sa maîtresse et Ghéridanisol en parle à son oncle Strouvillou ; Édouard écoute Bernard et Laura derrière la porte de la chambre d'hôtel rendant la monnaie de sa pièce à Bernard qui a appris la grossesse de Laura en dérobant à Édouard sa valise puis en lisant son journal, Bernard suit des yeux Édouard et Olivier sans qu'ils s'en rendent compte, Édouard épie le vol de Georges, Armand regarde Sarah et Bernard endormis... Du coup, doublant toujours le protagoniste indélicat, le lecteur se trouve en position de voyeur qui intercepte les échanges entre personnages, que l'information ainsi obtenue soit neuve ou qu'elle vienne se recouper avec (ou démentir) ce qu'il avait par ailleurs déjà appris ou deviné.

Au-delà, Gide met en place au moins dans les deux premières parties de son roman une complexité narrative, redoutable à démêler mais efficace à constater, par la technique du biais (et l'on serait bien inspiré de se référer sans modération au très utile tableau synoptique du mode de représentation des intrigues que dresse Geneviève Idt pour la collection « Profil d'une œuvre », 1970, p. 33 à 38) :

« Je cherchais un biais, un moyen » (p. 134-5, réplique de Bernard à Édouard)

« Mon esprit répugne au plus simple et prend irrésistiblement le biais. » (p. 347, Journal d'Édouard)

Le biais gidien est d'abord intergénérique, le fruit d'un roman protéiforme qui emprunte à d'autres supports textuels et fait varier les systèmes énonciatifs (émetteur/ récepteur/ canal/ code) : chaque personnage prend part à la narration suivant des techniques variées : des notes et réflexions (Édouard), un journal (Édouard, le pasteur Vedel-Azaïs), des lettres (Olivier, Bernard, sa mère, Laura, Douviers, l'aîné des Vedel-Azaïs, Alexandre), des billets (Georges et Ghéridanisol), des dialogues (La Pérouse, Passavant, Molinier, Georges, par exemple), des récits oraux (Lilian avec le naufrage de *La Bourgogne*), des exposés (Vincent), des monologues intérieurs (Bernard, Profitendieu et Édouard). Les informations sont d'une part transmises comme si elles n'étaient pas

destinés au lecteur, elles ont un autre destinataire qui justifie qu'il faille les tenir à distance et ne les accepter que si elles se trouvaient confirmer par ailleurs. Elles sont donc d'autre part éventuellement dupliquées : et le cas exemplaire est le récit du vol du livre par Georges qui trouve sa source dès le *JFM*, sort du journal d'Édouard avec le projet de figurer dans le roman et le regret que l'anecdote ne soit pas raconté par l'enfant (92), puis revient en troisième partie avec des personnages rebaptisés ridiculement, est lu puis commenté par Georges lui-même, censé en tirer une leçon de morale sinon de prudence.

Gide croit absolument à cette innovation de la médiatisation interceptée et il explore dans *Les Faux-Monnayeurs* toutes les possibilités de ce point de vue biaisé, en « chinois » rusé qui va jusqu'à reprocher à son camarade Roger Martin Du Gard la clarté directe de ses récits :

« Chez vous, rien n'est jamais présenté de biais, de façon imprévue, anachronique ». (Martin du Gard, 1951 : 37)

Cette idée d'anachronisme est un aspect peu souvent révélé et elle déborde les phénomènes courants d'anachronie narrative : non seulement, dans *Les Faux-Monnayeurs*, la même scène peut se trouver décrite par deux truchements distincts mais la distance entre ces truchements peut être importante ; surtout, la première évocation peut sembler beaucoup plus anodine, moins précise, que la seconde et l'effet de surprise reste alors entier. On peut ainsi citer plus directement Gide quand il montre lui-même le croisement des indiscretions et explicite la parenté, la superposition entre deux évocations d'une même scène (celle de Laura implorant Vincent dans l'escalier) :

« [Bernard] eut un éblouissement : il ne pouvait douter que celle qui criait ici sa détresse, ne fût cette amante explorée dont Olivier lui parlait la veille au soir, la maîtresse abandonnée de Vincent Molinier. Et il apparaissait à Bernard tout d'un coup qu'il était seul encore, grâce à la double confiance de son ami et du journal d'Édouard, à connaître la double face de l'intrigue. C'était un avantage qu'il ne conserverait pas longtemps ; il s'agissait de jouer vite, et serré. » (127)

Le récit d'Olivier est au chapitre 3, la lettre de Laura lue par Édouard au chapitre 8 et le recouplement de Bernard au chapitre 14, de la première partie parisienne. Le tout est commenté par Édouard, narrateur second qui apparaît comme un personnage intermédiaire – que Germaine Brée appelle « personnage interposé » et qui accentue la distanciation au point de détruire l'illusion romanesque. Édouard, tardivement, revient sur le vol de la valise et le rôle de Bernard : le lecteur n'a plus rien à apprendre que le reflet de la scène sur le sentiment d'Édouard et celle-ci est alors significativement écourtée (chapitre I, 18, p. 156). On a pu comparer cette polyphonie à l'art de la fugue de Bach et nous nous contenterons de renvoyer pour cette piste (sonore) à d'autres commentaires (Chartier, p. 103 ou Idt, p. 40-41), qui la mettent intelligemment en pendant avec les scènes symétriques et avec les personnages en miroir.

Au final, l'embrouillement qui favorise (et est favorisé) par le récit biaisé et l'inaboutissement de certaines intrigues vaut effet de réel (bien différent d'une conception zolienne de production littéraire du réel) : « La vie nous présente de toutes parts quantités d'amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme à coutume de les filer un romancier. Et c'est là précisément l'impression que je voudrais donner dans ce livre, et ce que je ferai dire à Édouard. 1er nov. 24 » (p. 80) D'ailleurs si la trame fait en sorte, par la succession des chapitres de la troisième partie menée de manière plus pyramidale, que tout converge vers le suicide de Boris, bon nombre d'intrigues ne seront pas tout à fait closes et la parole laissée finalement à Édouard écourtée les destins des autres protagonistes comme un rideau baissé à la hâte. Car le roman choral fait long feu et les commentateurs ont bien montré combien le biais gidien perdait dans la troisième partie ce qui faisait son sel dans la première, c'est-à-dire la variété des points de vue et des supports qui fournissent l'information. « De plus en plus, le Journal d'Édouard prend de l'importance : c'est, de plus en plus, à travers lui qu'on découvre les êtres et les événements. Une focalisation abusive s'installe sans vergogne. Passe encore quand le lecteur lit le Journal d'Édouard par les yeux de Bernard, qui l'a trouvé dans la valise dérobée au romancier. C'est quelque chose de piquant et de saugrenu et, à ce titre, de très gidien, que cette lecture indiscrette susceptible de donner accès aux

secrets d'autrui. Mais, trop vite, le Journal d'Édouard devient le journal de bord d'un roman qui est en train de sombrer. » (Raimond, 1976 : 117) Et en effet dans la première partie le Journal d'Édouard intervient dans 5 chapitres sur 18 (dont trois prennent pour prétexte la lecture de Bernard) alors qu'il est utilisé comme support informatif (biais privilégié) dans 8 chapitres sur 18 lors de la troisième partie.

Ainsi alors qu'elle devait avoir pour vertu, comme les dialogues, le naturel, l'imitation de la vie et la fluidité du roman, alors qu'elle servait le souci gidien de faire participer le lecteur, alors qu'elle initiait une autre démarche que celle du narrateur omniscient, la technique du biais se heurte à des inconforts contrariants : pour l'expérimenter, Gide se voit contraint de brasser une multitude de formes et de personnages qui l'épuisent et l'obligent à grossir les ficelles de son intrigue pour qu'elle reste cohérente ; en outre, « La présentation indirecte des événements détruit l'illusion romanesque. » (Idt, 1970 : 7)

Pour autant, si elle s'avère stratégiquement une lourde machinerie narrative, elle confère à l'œuvre une envoûtante duplicité et enrichit toute la symbolique des faux-semblants. Elle permet de rendre compte de la division de l'être décrite par Armand :

« Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie [...]. Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? » (356)

Mais céder aux coïncidences et aux arrangements d'intrigue

« Gide raillait l'esthétique naturaliste de la tranche de vie. « Le grand défaut de cette école, disait-il, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens, dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ou en profondeur ? » Et l'idéal d'Édouard, comme celui de Gide, eût consisté à ne rien couper, à tout accueillir de ce que la vie pouvait proposer. On comprend, dès lors, que le roman projeté ne devait admettre ni plan ni correction ; il pourrait seulement s'éparpiller, se défaire. Mais quand on lit *Les Faux-Monnayeurs*, on a plutôt l'impression d'une composition savamment concertée, et l'on ne peut se défendre du sentiment que tout converge vers le suicide du petit Boris, qui clôt le livre d'une manière tragique. C'est sans doute une des réussites de Gide que de donner au lecteur le sentiment que tout se tient, que tout est lié par quelque côté, que le moindre geste suppose une motivation infinie. Si Boris se tue, à la fin du livre, c'est, dans une certaine mesure, parce que Bernard, dès la première page, a soulevé le marbre d'une commode. Après ce geste proprement inaugural et romanesque, tout s'enchaîne. » (Raimond, 1976 : 118)

Effectivement parce que les points de vue biaisés ont besoin d'intersection pour s'emboîter, parce que la figure du diable a besoin de s'exercer (qu'elle passe par ce Strouvillou qui jalonne le roman (p. 105, puis 140, puis 191, puis 205, puis de plus en plus dans la troisième partie) ou par des supports plus sournois comme la curiosité des personnages ou leur grande naïveté), parce que toutes les mises en suspens doivent fatalement se dénouer, Gide fabrique des coïncidences, « ruses et dispositifs retors », dira Pierre Chartier, pour rester plus politiquement correct (Chartier, 1991 : 125), qui donnent de sérieux coups à la crédibilité du roman, au point de la faire parfois basculer complètement dans la fantaisie, au sens étymologique.

Si le double renseignement du chapitre XIV de la première partie (p. 127) permet au lecteur de revoir la scène de Laura éplorée à travers elle et à travers le témoin auditif qu'en avait été Olivier, il pourrait paraître assez hasardeux que Bernard, à quelques heures d'intervalle, puisse recueillir aussi facilement les deux sources, l'une d'entre elles, d'ailleurs, au bénéfice d'un bulletin de consigne malencontreusement (Quel étourdi, cet Édouard !) jeté et ramassé. D'ailleurs Gide a recours en épigraphe à une expression de La Rochefoucauld, « Il arrive quelquefois des accidents dans la vie », pour justifier cette incongruité. Mais il paraît encore plus hasardeux que Laura se soit retrouvée au

préalable dans la même maison de convalescence à Pau que Vincent, qu'elle s'entretienne avec lui sans faire de recoupement sur son identité (alors qu'Olivier et Georges fréquentent la maison Vedel-Azaïs) et qu'elle informe Édouard, qui fut longtemps son prétendant, sans s'apercevoir apparemment qu'il n'est rien moins que l'oncle de celui qui l'a séduite et mise en ceinte.

On peut trouver géniale dans la première partie la « maldonne » pour Olivier par rapport à Passavant contre Édouard, puisque c'est elle qui va organiser les deux parties suivantes, transformer Olivier en secrétaire du Comte quand il aimerait tant côtoyer son oncle, auprès duquel Bernard va occuper la place. C'est elle qui va entretenir la situation symétrique des deux écrivains homosexuels, Édouard et Passavant, elle qui va stimuler les deux lettres en pendant dans les chapitres 1 et 6 de la deuxième partie. Mais si importante qu'elle soit dans la diégèse, cette « passade » (217) se crée au bénéfice d'un hasard malencontreux, d'une contingence fâcheuse, sur laquelle Gide insiste : « Olivier rentra chez lui comme Édouard venait d'en partir, las de l'attendre. » (141) Et l'oncle, timoré malgré son âge et son expérience face à son neveu, comme dut l'être Gide face au jeune Marc Allégret quelques années plus tôt, se réjouit que Bernard vienne occuper cette place (ce en quoi la fin ne lui donnerait pas forcément tort, si ce n'était le retard estival que prendra sa liaison incestueuse et le suicide de Boris) :

« Voilà qui tisse entre nous un réseau, dont il ne tient qu'à moi de resserrer les mailles. »
(156)

Quelle coïncidence enfin ! Comme c'est curieux ! diraient les Martin de *La Cantatrice chauve* : par le biais de la lettre du grand frère Alexandre, le lecteur apprend l'assassinat de Lady Griffith par Vincent. Mais il a fallu que Vincent atterrisse au pied de cet Alexandre, frère de Laura et d'Armand, si liés à lui-même et sa famille, alors qu'il avait toute l'Afrique à disposition pour se perdre et se faire oublier! (362)

Mettre à distance le narrateur omniscient

Qu'est-ce donc qu'une métalepse ? Pour comprendre ce que cette notion désigne en narratologie, il faut rappeler que le récit se divise en deux niveaux distincts : le monde du narré et le monde de la narration. Mais ces niveaux – non spécifiques au seul récit, mais définitoires de la représentation comme telle – ne sont pas inviolables, se prêtant à des contaminations parfois surprenantes. Or, c'est cette contamination de niveaux qu'on désigne, à la suite de Gérard Genette, du terme de « métalepse ». Préalablement évoquée sous le nom d'*intrusion d'auteur*, la métalepse est définie par Genette comme une intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement (Genette 1972 : 244). La narratologie moderne veut explorer sous ce terme les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes. Car il s'agit d'une démarche assez marginale jusqu'à Gide, jugée transgressive et dangereuse : « Elle transforme le contrat de lecture initialement fondé sur un principe de vraisemblance et le situe autour d'un savoir partagé de l'illusion. L'exemple le plus connu pour la littérature du 18^e siècle demeure sans doute celui de Diderot qui, dans *Jacques le Fataliste*, met en évidence l'invention de l'histoire par l'auteur. » (Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 07 août 2012. URL : <http://aad.revues.org/671>)

Chez Gide, le narrateur qui dit *je* ou *nous*, sans caractéristiques propres qui le mettraient à bonne distance de l'auteur Gide, ni *a fortiori* de la personne civile André Gide, se confondant donc sans le faire exprès avec l'auteur tout en restant une entité de papier assez virtuelle, intervient directement dans le cours du récit pour en marquer les articulations. Il se permet souvent de relancer l'action dans une direction nouvelle et son rôle, moins intéressant mais tout aussi perturbant alors pour l'illusion romanesque, se borne en quelque sorte aux « sans transition » des présentations journalistiques. Ce sont des « métalepses de régie » qui mettent en valeur l'importance du rôle d'organisateur et de gestionnaire rempli par l'instance narrative auctoriale.

« Quittons-les. Il est bientôt onze heures. Laissons [...] Quittons-la » (31-32)

« Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le. » (43)

« Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce journal. A présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture. » (117)

Par ces chevilles, Gide manifeste clairement le rôle de guide qui hiérarchise les épisodes romanesques et leur restitue la cohérence fictive que la vie ne leur donne souvent pas. Mais derrière la prise de décision autoritaire, il y a un narrateur curieux qui regrette de ne pas faire entendre cette profusion de la vie qu'il était dans son ambition de saisir et que l'économie diégétique le contraint à abandonner.

« J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. » (32)

C'est peut-être un Gide scrupuleux, qui, à la manière ludique de Diderot, s'excuse de ne pas raconter la marge, de devoir tailler dans la *touffe* et de borner son ouvrage. Les impératifs à la première personne du pluriel sont en fait des invites qui ménagent les transitions et les lecteurs. D'ailleurs ils peuvent disparaître sans que doivent être remis en question la bascule temporelle, le changement énonciatif et l'implication du destinataire dans ce présentatif déictique *voici* (dont l'origine n'est autre d'ailleurs qu'un impératif) :

« Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille. » (60)

Comment interpréter cette amorce par le verbe *ajouter* autrement qu'une formule d'excuse à l'égard d'un lecteur qu'on ne souhaite pas impatienter et importuner ? Il s'agit pour l'auteur d'assurer qu'il est conscient de cet ajout nécessaire afin de donner la garantie qu'il sera pondéré à l'aune de son importance :

« Ajoutons encore quelques mots » (143)

« Ajoutons encore que cette vie de campement [...] » (180)

L'auteur scripteur assume sa fonction et fait entrer en quelque sorte le lecteur dans sa fabrique :

« (Je n'aime pas ce mot inexplicable, et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire.) » (211)

« On appelle *exotisme*, je crois, [...] » (143)

Par ces deux derniers exemples, nous sommes passés d'emplois à la première personne du pluriel (ou *on*, p. 32 et 143) qui impliquaient le lecteur dans l'énonciation, à des emplois à la première personne du singulier. L'auteur intervient directement pour commenter ses partis pris lexicaux, pour justifier ses méthodes narratives : il semble rechercher de l'authenticité comme pour un témoignage ou un documentaire alors que les coïncidences ont en amont nuit à la crédibilité. Peu importe cet illogisme, à ces endroits du texte, Gide assume sa fonction de marionnettiste et, en creux, s'adresse toujours aussi distinctement au lecteur pour préciser, nuancer, examiner de plus près, comme s'il avait passé un contrat de sincérité, un pacte (fictionnel) :

« Je ne prétends point insinuer qu'il n'eût pas été capable de revenir à Paris spécialement pour secourir Laura ; je dis qu'il est heureux de revenir. » (74)

« Je ne chercherai donc pas à ennoblir artificiellement cette scène » (130)

« A bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stade, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur » (142)

Mais il faut aussi compter sur une autre mission des métalepses qui rappelle davantage le statut subjectif du narrateur omniscient, malgré qu'il en ait. Gide, dont on se rappelle combien il aimait prendre la pose devant les appareils photographiques savait mieux qu'un autre que l'écriture, comme l'objectif, fige les caractères, donne infidèlement une impression de vérité absolue à ce qui n'est

souvent qu'une posture des personnages, et notamment dans un roman où l'on pourchasse le naturel de leurs feintes. Aussi applique-t-il des techniques de floutage pour enlever toute vision trop définitive, trop sclérosante à ce que la pellicule narrative a imprimé dans la rétine du lecteur : participent donc de cette technique de floutage la mise à distance de son objet par l'écrivain trublion grâce à des intrusions d'auteur qui relativisent ou démentent ce que l'intrigue donne à voir ou à entendre ou par l'emploi fréquent des adverbes modalisateurs (dont il a déjà été noté la fréquence à propos des inversions prédicat-sujet) :

« Édouard qui se chauffait, un peu facticement peut-être, se rassit. Il affectait de ne regarder point Bernard ; mais c'était pour lui qu'il parlait. » (*FM*, 183)

« - Et tout cela stylisé ? dit Sophroniska, feignant l'attention la plus vive, mais sans doute avec un peu d'ironie. » (*FM*, 184)

Ces deux extraits relèvent du jeu de rôle que les personnages assurent, dénoncent leur posture et la feintise de leur gestuelle (*Il affectait, feignant*). Le narrateur intervient plus explicitement pour souligner leur intention cachée (*facticement, ironie*) mais il l'atténue comme si elle n'était pas non plus une vérité pleine (*un peu*) et la remet en question par une modalité épistémique du doute (les locutions adverbiales *peut-être* et *sans doute*).

De la même manière, Gide vient montrer son incompetence (ce qui se met en opposition avec la façon dirigiste dont il conduisait son intrigue) à saisir ses personnages dans une vérité étroite qu'il aurait seul déterminée ; comme il dit les entendre dialoguer (d'ailleurs il s'agissait d'« écouter » Antoine dans la citation énoncée plus haut, 32) et comme il leur prête une relative autonomie, il se permet d'hésiter sur leur comportement, comme s'il n'en était pas l'unique décideur :

« Olivier est, je crois bien, le seul [...] » (17)

« Je me demande si, plutôt, l'intuition brusque d'une connivence [...] » (153)

« A quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ?... Mais non ; je ne crois pas. » (182)

« Bernard me paraît être de cette sorte d'esprits [...] » (181)

Et cette incompetence sera éclatante dans le chapitre métadiscursif de la deuxième partie, le septième, au pied duquel notre corpus s'arrête : il en vient à confesser son impuissance, son découragement, son ennui face à ses personnages trop envahissants et dont les agissements le contrarient.

C'est enfin un narrateur au-dessous de sa fonction (en tous les cas bien en-dessous de l'omniscience) qui joue à ignorer certains éléments de la scène ou de l'intrigue :

« Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. » (32)

« Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus. Au lycée sans doute [...] » (43)

« il s'agissait de pansements à renouveler, de délicats sondages, de piqûres, enfin de je ne sais trop quoi qui exigeait des mains expertes. » (44)

« On entendit un long soupir ; je crois qu'il fut poussé par Laura » (188)

Or, pour la première ignorance, Gide s'amuse avec la mémoire du lecteur et l'informerait trois chapitres plus loin par d'astucieuses parenthèses de la « vérité » (mettons le mot entre guillemets puisqu'il n'y a en fait pas d'autres vérités que celle qu'invente l'auteur !) :

« (car hier soir, il n'a pas dîné). » (62)

Gide joue très amicalement avec son lecteur complice qui devient la cible de son ironie dans cette autre intrusion, inattendue et loufoque :

« Comme leur conversation continua d'être spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici. » (147)

Dans *La Métalepse, De la figure à la fiction*, Genette montre que la métalepse déstabilise la

« suspension volontaire d'incrédulité » (2004 : 23) pour produire « une simulation ludique de crédulité » (p. 25). Effectivement, il s'agit d'un moment où Gide décide de ne plus nous faire croire à ses personnages alors qu'il accorde pourtant par ailleurs tant de soin à leur construire un caractère et un comportement authentiques, du moins authentiquement humains.

« Beaucoup d'autres éléments microtextuels interviennent pour distraire le lecteur (réel) de l'intrigue et compromettre l'adhésion : [...] les figures rhétoriques et les jeux de mots se multiplient [...], les images, les comparaisons, les trouvailles typographiques et les ruptures stylistiques et linguistiques prolifèrent. Au niveau syntaxique et lexical, les niveaux de langue se mélangent. » (Rubino, 2007 : 58)

Par ces métalepses, nous sommes tout près des stratégies de mise en abyme dont Gide fut le rapide théoricien en 1993 : pas celles qui mettent en regard l'ensemble de l'œuvre avec un motif particulier qui s'y trouve inséré (avec la musique, p. 162-3, avec les sciences naturelles, p. 148-149, avec les tableaux de la chambre d'Armand) mais celles qui feront florès à sa suite, où le romancier vient s'inviter comme figure de l'intrigue, protagoniste écrivant le roman que, dans un emboîtement labyrinthique, le lecteur est en train de lire...

CONCLUSION :

Dans les *Morceaux choisis* que Gide lui-même compose en 1921 comme une anthologie, la phrase en épigraphe avertit le lecteur du principe d'ambiguïté qui préside à la sélection effectuée par l'auteur : « Les extrêmes me touchent. » Nourri d'antagonismes, tel que nous l'avons présenté, le style d'André Gide est traversé par des forces contraires qui agissent dans des directions opposées. Il aboutit ainsi à des effets paradoxaux qui, s'ils le rendent identifiable, permettent peu une appréciation univoque : c'est cela sans doute qui attire et déroute le lecteur, l'inconséquence des faits de langue et des choix énonciatifs, l'hétérogénéité à laquelle elle conduit *Les Faux-Monnayeurs*. La question cruciale serait de savoir si Gide avait prémédité cette inconséquence, s'il ne l'a pas rencontrée fortuitement, en cours de route, en cours de promenade (pour reprendre la métaphore dont il use en II, 7), s'il savait que les partis pris innovants qu'il faisait (à cette époque de l'histoire littéraire encore un peu en aveugle) risqueraient au final le conflit, l'indisposition. Nous parions que oui, compte tenu de son acuité de lecteur pour saisir les grands ensembles et pour juger des compositions, comme l'œuvre de Proust par exemple. Nous parions que, conscient des imperfections de la démarche stylistique qu'il tentait, il s'y tint, arrondissant les angles avec le prétexte de l'humour, du décalage, de la désinvolture, de l'ironie et de l'auto-dérision, « la toute puissance du saugrenu, la malice d'une écriture alerte qui feint l'embourbement et l'impossibilité » (Wald Lasowski, 1993 : 32-33) ; attitude générale que nous avons plusieurs fois nous-même pointée du doigt. Une ironie en forme de clin d'œil et de jeu spéculaire pour laquelle il serait donc difficile de désigner une véritable cible ! tout au moins une unique cible ! L'ironie, en tant que figure qui éparpille la vérité derrière une insondable machinerie opaque, doit s'envisager ici comme une posture auctoriale, un pli, qui ne permet plus au lecteur d'accéder (facilement) à la signification, si tant est qu'elle soit elle-même univoque.

Table des citations

Comme Gide proposait à la fin de *Paludes* une table des phrases les plus remarquables de *Paludes*, nous proposons ici quelques points de vue exprimés sur l'écriture gidienne, qu'il serait intéressant d'avoir à l'esprit au moment où l'on entamerait une énième lecture du roman ou de quelques-unes de ses pages les plus remarquables :

« L'après du roman est ironiquement vide : Caloub désigne-t-il l'invention du futur, ou la fatalité de la répétition ? » (Pierre Chartier, 1991 :151)

« Ce roman semble donc un constat d'échec. Les révoltés sont condamnés à rentrer dans le rang ou à se perdre. Les adolescents en quête de spontanéité sont voués à la sclérose et à l'imitation inéluctable de leurs aînés. Faute de pouvoir se dégager de son propre langage, le romancier qui prétend inventer les formes nouvelles en est réduit à l'impuissance, ou se limite à la parodie. C'est sans doute la raison pour laquelle *Les Faux-Monnayeurs* n'a paru réussi qu'aux « gens de métier », malgré un mouvement allègre et un ton ironique, malgré la perfection d'une technique audacieuse. » (Geneviève Idt, 1970 : 77)

« Le régime de la fiction est souvent présenté par Gide sur le mode d'une hygiène, d'une *purge* qui lui permet à la fois de s'accomplir et de se débarrasser de lui-même. Il éprouve grande volupté à ces exercices qui lui permettent de dire *je* sur le mode de l'hypothèse, de la virtualité, sans tomber dans le *moi* autobiographique. Ce jeu des fictions n'est pas seulement hygiénique : Gide cherche en même temps, à travers lui, à monter les éléments d'un système plus complexe. C'est manière de flirter avec l'autobiographie. Si chaque œuvre contient sa part de confidence, ce serait naturellement une erreur complète que d'y voir des confessions. » (Philippe Lejeune, 1975 : 168)

« On parle toujours des départs chez Gide ; jamais des retours ; de la ferveur, jamais de ses retombées ; de l'enthousiasme, jamais de cette vue désolée que peut avoir du monde, la cinquantaine passée, un homme qui a fait le tour des choses, et qui n'a plus envie que de se distraire un peu. Au fond, dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout le monde rentre chez soi. C'est comme si rien n'était survenu. On s'est amusé à se donner l'impression, sans trop y croire, qu'il pourrait se passer quelque chose – et tout rentre dans l'ordre. » (Michel Raimond, 1976 : 122)

« *Les Faux-Monnayeurs* doivent donc apparaître comme la traduction concrète de ce dialogue intérieur aux multiples personnages qu'est la conscience de leur auteur. » (Claude Martin, 1974 : 153)

« Pour respecter l'idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de [compléter] cette feuille. » (*Paludes*, Pléiade, *Romans*, p. 149)

GLOSSAIRE

Allomorphie : les allomorphes sont deux réalisations différentes phonétiquement du même morphème. Il n'y a pas de différence sémantique malgré la petite variation entre les deux formes possibles ; c'est le contexte (entourage phonétique, position du morphème dans le mot) qui influence le choix spontané de tel allomorphe plutôt qu'un autre.

Anachronie narrative : discordance entre le déroulement logique des événements présentés dans l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont racontés.

Antonomase : figure qui consiste à désigner un individu par une autre désignation que son nom propre. Un cas particulier en lexicologie consiste à appliquer, à partir d'un trait commun, un nom propre à un individu qui n'en est pas le porteur initial.

Clitique : unité qui ne peut porter d'accent, et qui fait nécessairement partie d'un groupe accentuel. Un proclitique s'appuie sur ce qui le suit, un enclitique sur ce qui le précède.

Cotexte : entourage linguistique d'une unité, d'un énoncé qui se distingue du contexte, la situation extralinguistique.

Déictique : élément qui est lié à la situation, aux données pragmatiques de l'énonciation, et non au

contexte.

Epanorthose : figure par laquelle le locuteur revient sur ce qu'il était en train de dire pour le nuancer et même le rétracter, ou au contraire pour le réaffirmer avec plus de conviction.

Epiphonème : Au départ, exclamation sentencieuse par laquelle l'auteur termine son récit. Par extension, le terme désigne une clause conclusive, morale d'un apologue, chute d'une description, pour peu que cette fin offre une généralisation et incite à une relecture du texte.

Epistémique : modalité de la phrase qui consiste à inclure de la part de l'énonciateur son degré de certitude (ou de doute).

Epitexte : Paratexte situé à l'extérieur du livre et du texte (entretiens, correspondance, journaux intimes, commentaires ultérieurs). Par conséquent, il se résume souvent aux seules connaissances acquises en amont par le lecteur. Par opposition au péri-texte, paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres de chapitre, épigraphes).

Ethos : ensemble des signaux qui, donnant du locuteur une image fiable ou précise, assurent sa crédibilité aux yeux du lecteur courant (ou archilecteur).

Hétérodiégétique : type de récit dans lequel le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte, dans lequel il n'intervient pas en tant que personnage fictif (voir G. Genette, *Figures III*, éd. du Seuil, 1972, p. 252)

Hypocoristique : se dit d'une forme (appellatif, diminutif, suffixation méliorative, implication déictique, etc.) qui permet de faire deviner l'affection du locuteur, son sentiment intime.

Hypotypose : figure par laquelle les éléments sont peints d'une manière si vive qu'elle fait d'un récit ou d'une description, un tableau ou une scène vivante.

Idiosyncrasie : comportement particulier et spontané d'un individu face aux sollicitations extérieures.

Métalinguistique : fonction (et faculté) du langage à pouvoir parler de lui-même. Dans un fonctionnement métalinguistique du langage, les mots sont utilisés pour leur signifiant et non plus pour leur signifié.

Métatextuel (ou métadiscursif) : se dit de commentaires ou de réflexions de l'énonciateur qui portent sur sa propre activité créatrice. (Plus largement, c'est la relation critique d'un texte à d'autres textes.)

Paradigme : ensemble constitué de la classe d'unités linguistiques substituables en un même point de l'énoncé, selon des critères grammaticaux le plus souvent, selon des critères sémantiques si l'on souhaite sortir d'une analyse purement syntaxique.

Parasynthétique (formation) : dans une analyse actuelle du lexique, un radical se voit entouré à la fois d'un préfixe et d'un suffixe sans que ni l'un ni l'autre ne puisse disparaître.

Pragmatique : analyse discursive qui considère non seulement le contenu d'un énoncé mais aussi sa valeur d'acte de langage et son rôle dans l'interaction verbale, la manière dont les interlocuteurs visent à agir les uns sur les autres.

Translation : changement de catégorie grammaticale. Il peut s'agir d'une dérivation impropre comme la substantivation d'un verbe ou la conjugaison forcée d'un nom ou d'un adjectif, ou bien de la lexicalisation d'un syntagme. Ce transfert grammatical, sans ajout de morphème dérivationnel, aboutit au néologisme.

VALEUR DES LETTRES :

La plupart des lettres de l'alphabet peuvent avoir en français l'une des 5 valeurs suivantes au moment du passage de l'écrit à l'oral :

- valeur de base, ex. s = [s]
- valeur de position, ex. s entre deux voyelles = [z]
- valeur auxiliaire, ex. e derrière g dans *geai* ($\neq$ *gai*)
- valeur zéro, ex. s final, marque du pluriel hors liaison
- inclusion dans un graphème complexe (digramme voire trigramme)

1°) Valeur de base

Elle est fondée sur la fréquence : c'est le phonème le plus couramment associé à la lettre.

- Toutes les lettres ont une valeur de base : ex. *c* = [k], *d* = [d]

- Plusieurs lettres peuvent avoir la même valeur de base : ex. *i* et *y* = [i]

2°) Valeur de position

Une lettre peut prendre une valeur (secondaire) autre que sa valeur de base selon le contexte où elle se trouve (variante combinatoire ou positionnelle de la valeur de base).

- à l'intérieur du mot : ex. « s » a pour valeur de position [z] dans *cousin* car entre 2 voyelles

- dans la chaîne linguistique : ex. phénomène de la liaison, valeur de position de « s » : *les enfants*

- La valeur de position de certaines lettres se rejoint : ex. « c » dans *ciel* et « t » dans *action*.

3°) Valeur auxiliaire

Une lettre peut ne pas correspondre par elle-même à un son, mais aide à la prononciation d'une autre lettre ou groupe voisin. Une lettre auxiliaire n'est pas prononcée mais influe sur la prononciation d'un graphème voisin.

- ex. le « u » de *guérir* ou le « e » de *geai*

- La valeur auxiliaire du « e » final est très importante car elle permet l'articulation (sonorisation) des consonnes finales : *petit* / *petite*, *grand* / *grande*

- La valeur auxiliaire de la consonne finale donne au « e » sa valeur de position dans *pied*

- Rôle anticoagulant du « h » : ex. *tohu-bohu*

- remarque : une même lettre peut cumuler valeur de base + valeur auxiliaire : ex. « r » dans *mer* est prononcé (v. de base) mais donne aussi au « e » sa v. de position [ɛ].

4°) Valeur zéro

La lettre ne correspond à aucun son (aucun rôle phonographique) = lettre muette dont la suppression ne modifie en rien l'oralisation :

- à l'initiale : ex. *histoire*, *sceau*

- à l'intérieur : ex. *dompter*, *dévouement*

- en finale surtout : *corps*, *doigt*

5°) Inclusion dans un morphème complexe (digramme ou trigramme)

La combinaison de 2 lettres forme un graphème complexe qui correspond à un seul son. Les lettres combinent alors une valeur de position et une valeur auxiliaire. Compensation de la pénurie en graphèmes. Ex. toutes les voyelles nasales, *ch*, *eu*, *ill* / [j]...

BIBLIOGRAPHIE référencée

BREE Germaine : 1970, *L'Insaissable Protée*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres ».

- CALAS Frédéric, CHARBONNEAU Dominique-Rita : 2005, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Coursus ».
- CHARTIER Pierre : 1991, *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Gallimard, Foliothèque.
- CHAUDIER Stéphane : 2009, « La référence classique dans la prose narrative », *La Langue littéraire* (Philippe G. et Piat J., dir.), Paris, Fayard.
- DI BERNARDI Gian Luigi : 2010, « Les épigraphes des Faux-Monnayeurs », BAAG, n° 166 (Centre National des Lettres).
- FAUCONNIER Bernard : 1993, « Le jeu du moi », *Magazine littéraire*, n° 306, janvier 1993.
- GARDES TAMINE Joëlle : 1990, *La Grammaire, vol. 2 Syntaxe*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus.
- GARDES TAMINE Joëlle : 1992, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus.
- GENETTE Gérard : 1972, *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard : 2004, *La Métalepse, De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. "poétique".
- GIDE André, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, NRF, 1927.
- GOULET Alain : 1993, « Le récit selon Gide », *Magazine Littéraire*, n° 306, janvier 1993.
- GOULET Alain : 2005, « En remontant à la source des *Faux-Monnayeurs* », BAAG, n° 147, Juillet.
- GREVISSE Maurice : 1986, *Le Bon Usage*, douzième édition, Paris, Duculot.
- GUILLAUME Gustave : 1929, *Temps et verbe, Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion [réédition 1984].
- GUILLAUME Gustave : 1964, *Langage et Science du langage*, Paris-Québec, Nizet, Presses de l'Université de Laval (posthume).
- HERSCHBERG PIERROT Anne : 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.
- IDT Geneviève : 1970, *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, éd. Hatier, coll. « Profil d'une œuvre ».
- JOUSSET Philippe : 2011, *Revue Poétique*, n° 165, février 2011, Le Seuil.
- LEEMAN-BOUIX Danielle : 1994, *Grammaire du verbe français*, Paris, Nathan Université.
- LEJEUNE Philippe : 1975, « Gide et l'espace autobiographique », *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Points ».
- MARTIN Claude : 1974, *Gide*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».
- MARTIN DU GARD Roger : 1951, *Notes sur André Gide (1913-1951)*, Paris, Gallimard.
- MOUTOTE Daniel : 1990, *André Gide, Esthétique de la création littéraire*, p. 116, Paris, Honoré

Champion.

PHILIPPE Gilles : 2009, *La Langue littéraire*, Paris, Fayard.

RAIMOND Michel : 1976, *Le Signe des temps*, Paris, éd. SEDES.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René : 1994, *GMF, Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige » 2001.

RUBINO Gianfranco : 2007, « Le mouvement et l'immobilité », BAAG, n° 153, Centre National des Lettres.

VICTOR Lucien : 2001, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon* (en coll. avec H. Bismuth), Paris, Éditions Atlande, coll. « Clés-Concours ».

WALD LASOWSKI Patrick et Roman : 1993, « L'insoumis », *Magazine littéraire*, n° 306, janv. 93.