

**« La parole est d'argent, le silence est d'or » :
parole et fausse monnaie dans *Les Faux-Monnayeurs***

Méthode !, n° 22, « Agrégations de lettres 2013 », 2013, p. 211-217.

Enfant solitaire¹, habitué à s'occuper silencieusement même avec les rares camarades de son enfance², élevé au sein d'une tradition religieuse dont la méfiance face à la parole avait pour corollaire la grande place accordée au silence, persuadé enfin, assez rapidement, de ses propres insuffisances langagières en société³, Gide fut dès l'origine coutumier du silence plus que de la parole :

Je ne supporte plus la société que de ceux près de qui je puis me taire et qui, si je me tais, ne se croient pas tenus de parler. [...] L'épingle que Stendhal piquait à son veston pour obtenir de ses compagnons le silence, je l'enlèverais rarement⁴.

Il n'est pas jusqu'à ses œuvres, les premières en particulier, qui, par leur proximité avec le genre du Journal⁵ ou la forme du monologue⁶, ne semblent refléter cette emprise du silence. Il faudra attendre *Les Faux-Monnayeurs* pour que Gide se livre à ce genre « polyphonique⁷ » qu'est le roman.

Pourtant, si le genre romanesque se définit comme un concert de voix, *Les Faux-Monnayeurs* ne semblent s'y soumettre que pour exhiber les dangers et les leurre de la parole, conformément à ce que le titre laisse augurer, en renvoyant à l'insincérité langagière notamment. Le choix, pour la première fois dans l'œuvre gidienne, du genre romanesque s'accompagne, sur fond de dénonciation de l'insincérité, d'une réflexion sur la légitimité, l'autorité et la valeur de la parole, qu'elle soit littéraire, romanesque, quotidienne, ou politique. Ce n'est pas à une étude des dialogues⁸ ou du statut des discours rapportés⁹ qu'il s'agit de se livrer, non plus qu'à l'explicitation de l'homologie entre la parole et la monnaie¹⁰, mais à une réflexion sur la manière dont s'organise, sur un plan tout à la fois éthique et esthétique, une dépréciation de la parole, comme si par son œuvre, Gide venait illustrer le célèbre adage filant lui aussi la métaphore de la monnaie, « la parole est d'argent, le silence

¹ « C'est mon enfance solitaire et rechignée qui m'a fait ce que je suis » *Journal, I 1887-1925*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 131 (10 juin 1891).

² « Ensemble nous ne jouions pas ; je ne me souviens pas que nous fissions autre chose que de nous promener, la main dans la main, sans rien dire. » *Si le grain ne meurt*, dans *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 84.

³ « et mes cheveux longs, mes cols hauts, mon attitude penchée, attireraient l'attention, que devaient décevoir mes propos ; car j'avais l'esprit si lourd, ou du moins si peu monnayé, que j'en étais réduit à me taire chaque fois qu'il eût fallu plaisanter. » *Si le grain ne meurt, op. cit.*, p. 265.

⁴ *Journal, II 1926-1950*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 42 (19 août 1927).

⁵ L'on peut penser aux *Cahiers d'André Walter* et à *Paludes*.

⁶ *Les Nourritures terrestres* et *L'Immoraliste*, en dépit des destinataires, externe pour le premier (Nathanaël), interne pour le second (ses « amis »), se présentent comme deux monologues.

⁷ Pour reprendre les termes de Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « tel », 1978 [1975].

⁸ Après Jean Hytier, dans son *André Gide* (Paris, Edmond Charlot, 1945), c'est surtout N. David Keypour qui en a proposé une étude détaillée dans son ouvrage *André Gide, Écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Didier Érudition, 1980, des pages 69 à 88 en particulier.

⁹ L'ambivalence de cette forme dans *Les Faux-Monnayeurs* a été très bien montrée dans l'article de Raymond Mahieu, « Réticences et ruptures : de la parole dans le récit gidien », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°76, octobre 1987, p. 37-47.

¹⁰ C'est ce qui fait l'objet de l'étude de Joseph Goux dans *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Éditions Galilée, 1984.

est d'or », et ce d'autant plus que la généralité sentencieuse, forme récurrente des discours, semble illustrer, plus que toute autre, ce discrédit langagier.

« Le chaudron fêlé¹¹ » : fêlures langagières, failles affectives

La parole est omniprésente dans *Les Faux-Monnayeurs* : tout le monde parle, personnages principaux comme secondaires, à tous les niveaux, extradiégétique et intradiégétique (à la manière de Diderot dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le narrateur extradiégétique dialogue explicitement avec son lecteur, et les narrateurs intradiégétiques rapportent volontiers, y compris dans des supports écrits – lettres ou journal intime – d'autres conversations). L'œuvre résonne ainsi d'une véritable polyphonie, et ce d'autant plus qu'un même récit peut être pris en charge par plusieurs locuteurs : l'histoire de Boris est ainsi narrée tour à tour par La Pérouse, Sophroniska, Edouard et même Armand. Pourtant, si l'on parle beaucoup dans *Les Faux-Monnayeurs*, on n'y parle pas bien : malentendus, mensonges, surdité, inattention sont autant d'écueils qui guettent la parole et entravent la communication entre les êtres.

Celle-ci connaît en effet dans l'œuvre un certain nombre d'« accidents du langage¹² » pour reprendre l'expression de Pierre Larthomas dans *Le langage dramatique*. Ce parallèle avec le théâtre paraît d'autant plus opportun que l'organisation de la parole dans l'œuvre est très largement redevable au genre théâtral¹³ et, surtout, que la métaphore du jeu y est omniprésente, dès la première page, et jusque sous la forme du très topique *theatrum mundi*. Loin d'être anodins, ces accidents langagiers sont souvent à l'origine d'accidents effectifs, ou du moins de conflits, de mésententes, de prises de distance entre les personnages : ainsi l'« impossibilité physique de parler¹⁴ », que connaissent plusieurs personnages (Rachel¹⁵, Boris, Edouard¹⁶...) entraîne-t-elle des non-dits à l'origine de malaises plus ou moins profonds, le plus important étant celui de Boris, chez qui l'incapacité récurrente de parler, génératrice d'un sentiment d'impuissance et d'infériorité, entre pour beaucoup dans la décision du suicide :

Ses camarades le terrifiaient. Au sortir du lycée, il avait dû se joindre à eux, et, durant le trajet du lycée à la "boîte", avait entendu leurs propos; il aurait voulu se mettre au pas, par grand besoin de sympathie, mais sa nature trop délicate y répugnait; les mots s'arrêtaient sur ses lèvres; il s'en voulait de sa gêne, s'efforçait de ne la laisser point paraître, s'efforçait même de rire afin de prévenir les moqueries; mais il avait beau faire: parmi les autres, il avait l'air d'une fille, le sentait et s'en désolait. (247)

Les personnages gidiens connaissent encore les incidents de communication que constituent « le bredouillage¹⁷ », « les mots qu'on cherche¹⁸ », les lapsus, ces failles discursives étant là aussi souvent créatrices de failles affectives¹⁹, à l'image du lapsus d'Armand :

¹¹ « [...] la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1986, p. 259.

¹² Voir Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 2005 [1972], p. 215 et suivantes.

¹³ Voir Jean Hytier, *André Gide, op. cit.*, p. 304, et surtout Michael Tilby, « *Les Faux-Monnayeurs* ou Gide et l'art de conférer », *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990, p. 510-511.

¹⁴ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 223.

¹⁵ *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, « folio » (édition postérieure à 1996), p. 236. C'est dans cette édition que sera cité le texte.

¹⁶ *FM*, p. 270.

¹⁷ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 223. Voir par exemple *FM*, p. 306.

¹⁸ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 224.

¹⁹ Toute une imagerie de la fêlure, de la fissure, de l'abîme accompagne en effet les échecs de la parole : « Cette phrase cingla Olivier droit au cœur. Bernard ne l'avait sans doute pas dite dans une intention hostile; mais

— Tu te souviens: “J’ai versé telle larme pour toi...”

Certes Olivier se souvenait de la phrase de Pascal; même il était gêné que son ami ne la citât pas exactement. Il ne put se retenir de rectifier: “J’ai versé telle goutte de sang...”

L’exaltation d’Armand retomba tout aussitôt. (279)

C’est parce que le lapsus met au jour la profonde affection qu’Armand porte à Olivier, autrement dit, un sentiment qui jusque-là n’avait pas trouvé son expression (révélation qui gêne l’interlocuteur, comme le prouve son réflexe de bon élève et le choix de rebondir sur le signifiant plutôt que sur le signifié), qu’il est porteur de dissensions. Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que la parole la plus accomplie, la seule dont le narrateur reconnaisse la qualité, n’existe que de manière factice, puisqu’elle serait menacée de bégaiement si elle devenait véritablement authentique :

Il s’écoute un peu trop parler ; mais c’est aussi qu’il parle bien. Je me méfie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. C’est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d’invention le forcerait à bégayer. (216-217)

Mais, si la parole connaît des difficultés, c’est souvent parce que l’écoute est tout aussi déficiente ; et là encore, le genre théâtral pourrait fournir un modèle d’analyse intéressant²⁰. De fait, on feint plus souvent d’écouter que l’on n’écoute vraiment²¹ : si l’on écoute, c’est « par complaisance²² » ou par politesse²³; l’esprit est souvent ailleurs²⁴. La surdité est d’ailleurs présentée comme une force par Bernard dans l’un de ses projets de roman :

Je voudrais écrire l’histoire de quelqu’un qui d’abord écoute chacun, et qui va, consultant chacun, à la manière de Panurge, avant de décider quoi que ce soit; après avoir éprouvé que les opinions des uns et des autres, sur chaque point, se contredisent, il prendrait le parti de n’écouter plus rien que lui, et du coup deviendrait très fort. (192)

Même lorsque l’on est soi-même à l’origine de la parole d’autrui, c’est à nouveau « par politesse²⁵ » ou pour s’en servir comme d’un faire-valoir, que l’on écoute : ainsi l’attention de Passavant à l’exposé de la vie sous-marine de Vincent ravit-elle surtout Lilian Griffith « comme un hommage à son amant » (149) et par conséquent, à son propre bon goût. L’aveuglement du personnage sur sa propre capacité d’écoute rend même difficile toute évolution, tel Passavant soutenant, en dépit du reproche de Lady Griffith sur ce point : « Il me semble que je vous écoute fort bien » (54). L’écoute, si elle est intéressée, l’est au mauvais sens du terme : elle se présente comme un échange réciproque de services : « Durant presque tout le repas, Robert avait gardé le silence, écoutant Vincent discourir; à présent, c’était son tour » (151). Dans ces circonstances, le dialogue s’apparente davantage à deux monologues qu’à un véritable échange ; et la tirade vire souvent au soliloque : c’est ce qui se passe au cours de l’exposé que fait Vincent au sujet des fonds marins ou dans la définition de l’amour esquissée par Bernard face à Laura :

comment la prendre autrement? Olivier se tut. Un gouffre, entre Bernard et lui se creusait. Il chercha quelles questions, d’un bord à l’autre de ce gouffre, il allait pouvoir jeter, qui rétabliraient le contact. Il cherchait sans espoir » (258).

²⁰ Voir les modèles mis au jour par Pierre Larthomas, *Le langage dramatique, op. cit.*, p. 224-225.

²¹ Voir la conversation entre Olivier et Bernard à la sortie d’examen de ce dernier, *FM*, p. 263-266.

²² « Molinier s’était un instant prêté, comme fait Bernard à présent, à chacun des groupes; par complaisance, mais rien de ce qu’il entend ne l’intéresse. » (15-16).

²³ « Bernard n’écoutait plus le discoureur; il jugeait malséant de s’écarter trop vite [...] » (15).

²⁴ « Oui, je vois ça très bien, dit Olivier qui songeait à Bernard et n’avait pas écouté un mot. » (18).

²⁵ Edouard avec La Pérouse : « Je voulais enfin secouer mon angoisse, respirai bruyamment et, songeant à partir, prêt à prendre congé, demandai, par politesse et pour rompre l’enchantement [...] » (122).

Vincent, comme transfiguré, restait insensible au succès. Il était extraordinairement grave et reprit sur un ton plus bas, comme s'il se parlait à lui-même [...]. (150)

[...] on eût dit qu'elle n'écoutait point, de sorte que Bernard continuait sans trop de gêne [...] ²⁶. (194)

Peu importe que l'autre ne soit pas prêt ou enclin à entendre la parole, puisque c'est à soi-même que l'on s'adresse avant tout, ou du moins, pour soi-même que l'on souhaite parler : on ne s'étonnera pas qu'elle soit, pour ces deux mêmes personnages, synonyme de délivrance, voire de survie (de manière certes très ironique lorsque l'on sait que dans l'œuvre cette « délivrance » est le fruit de la collaboration du démon plutôt que de l'aide divine):

Mais Lilian, comprends-moi: le seul moyen pour moi de me délivrer de ces pensées, c'est de te les dire. Si tu en ris je les garderai pour moi seul; et elles m'empoisonneront. (144)

Je ne devrais pas te raconter tout cela, car il y va de l'honneur d'une femme, mais je crèverais si je ne le racontais à personne... (168)

Enfin, même lorsque l'on parle d'autrui, ce n'est finalement qu'un moyen détourné de parler de soi, en vertu du principe exposé dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui ²⁷ ».

Le silence, ressort romanesque et esthétique

Bien plus, la dévaluation de la parole sembler toucher les locuteurs eux-mêmes, tant et si bien que dans la diégèse comme du point de vue du lecteur, c'est aux personnages les plus silencieux qu'autorité, valeur et sympathie semblent finalement échoir. L'estime dont jouit Edouard, auprès de ses confrères comme de son entourage familial, doit beaucoup à cette qualité :

À la fois peu aimé, mais estimé par ses confrères, alors qu'il n'était que distant, il acceptait de passer pour fier. Il écoutait plus volontiers qu'il ne parlait. (284)

Il [Oscar Molinier] m'a fait de vous un tel éloge, que j'ai pensé que vous aviez dû surtout l'écouter. (272)

À l'inverse, un personnage comme Douviers, qui ne supporte pas le silence, embarrasse beaucoup Edouard :

Qu'entendait-il par là? Je m'efforçais de ne pas comprendre. Peut-être espérait-il une protestation; mais qui n'eût fait que nous engluer davantage. Il est de ces gens dont la timidité ne peut supporter les silences et qui croient devoir les meubler par une avance exagérée; de ceux qui vous disent ensuite: "J'ai toujours été franc avec vous." Eh! parbleu, l'important n'est pas tant d'être franc que de permettre à l'autre de l'être. (99)

Si l'intérêt des autres personnages se porte sur les êtres silencieux ou capables de silence, c'est sur ces mêmes personnages que l'auteur souhaite lui-même attirer la sympathie du lecteur, comme le signale explicitement le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « je fais parler les

²⁶ Ou encore face à Olivier : « J'étais tout absorbé dans ma pensée et je n'ai fait attention alors qu'à mes propres paroles » (194).

²⁷ *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2009, p. 541. Cette œuvre sera désormais abrégée *JFM*.

indifférents ; [...] On ne doit pas l'entendre [Olivier] mais déjà l'aimer un peu²⁸ ». La valeur du silence se confirme encore par les notions mélioratrices qui y sont associées dans l'œuvre : gage d'efficacité²⁹, de réflexion, de maturité, de réserve, de maîtrise de soi, il est souvent jugé préférable à une parole topiquement synonyme de vanité, d'irréflexion, d'irrespect, comme dans les aveux sans fin d'un Oscar Molinier par exemple, qui suscitent exaspération, mépris et lassitude générale³⁰. La répartition de la parole semble donc permettre de dessiner une hiérarchie des valeurs, tant humaines qu'intellectuelles : les personnages les moins loquaces sont ceux qui jouissent dans l'œuvre de la plus grande estime d'autrui, partant, de l'estime supposée sur lecteur.

Une éthique et une esthétique du silence ?

Le lecteur doit-il en conclure à la présence d'une éthique du silence, voire d'une esthétique du silence, dans la mesure où les personnages le plus attentifs et les plus aptes au silence se révèlent être un romancier et un adolescent se rêvant tel ?

Le silence est pourtant loin d'être un idéal : ambivalent, il peut aussi se révéler synonyme d'impuissance (à exprimer ses émotions³¹, à tenir tête à un interlocuteur imposant³²) et de soumission aux convenances. Il apparaît certes comme un ressort romanesque particulièrement efficace : l'intrigue démarre grâce à la découverte d'un secret de famille tu jusque-là et les péripéties découlent elles-mêmes souvent de silences. C'est ainsi le silence d'Edouard et d'Olivier sur leurs sentiments respectifs lors de leurs retrouvailles qui, de malentendus en incompréhensions, entraîne l'escapade estivale et les erreurs de répartition affectives. Les personnages s'égarent faute d'obtenir les paroles attendues. Et même le dénouement tragique émane du silence, celui dans lequel s'est enfermé Boris face à ses souffrances et ses désirs.

Pourtant, c'est bien la capacité d'écoute, autrement dit l'aptitude à se taire, qui semble définir le bon romancier. C'est en effet l'un des points qui permet d'opposer dans la diégèse Passavant et Edouard. L'un, même peu intéressé par les histoires de son interlocuteur, s'efforce d'écouter, justifiant par sa profession cet effort (« Vous n'êtes pas marié, cela ne vous intéresse pas... — Pardonnez-moi, fis-je en riant; je suis romancier. » (223)). L'autre voit sa médiocrité expliquée et prédite par son manque d'écoute :

— Oui, tout cela c'est charmant. Mais vous ne ferez jamais un bon romancier.

— Parce que ?

— Parce que vous ne savez pas écouter. (54)

Le narrateur des *Faux-Monnayeurs* lui-même se veut un modèle en la matière, soulignant cependant malicieusement les limites de cette attitude : « J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter » (32). Les ellipses du texte limitent elles aussi la portée de cette exigence aux moments de parole significatifs : « Ils prirent place dans l'auto, qui les emmena. Comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici » (147). Avec ce portrait du romancier en auditeur, ou, pour reprendre l'expression de Jean Hytier, cette définition

²⁸ *JFM*, p. 542-543. .

²⁹ Bernard constate : « Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots. » (263).

³⁰ Qui se perçoit dans l'ironie de la remarque d'Edouard « Heureux de se sentir écouté, compris, et, pensait-il sans doute, approuvé, il débordait d'aveux. » (224).

³¹ *FM*, p. 30.

³² Tel Olivier face à Passavant (136-139).

esthétique d'un « romancier acoustique [...] pour l'opposer aux romanciers optiques comme les Goncourt³³ », c'est lui-même que Gide peint, comme nous le révèle le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « car, pour moi, c'est plutôt le langage que le geste qui me renseigne, et je crois que je perdrais moins, perdant la vue, que perdant l'ouïe³⁴ ».

En faisant du romancier un auditeur plutôt qu'un locuteur, Gide propose une définition originale du romancier, non qu'elle soit neuve (étymologiquement, le romancier est d'abord celui qui traduit en langue romane les textes dont il hérite, à l'image du troubadour et du trouvère médiévaux qui se contentent de chanter les histoires qu'ils ont auparavant ouïes – en ce sens il n'est pas indifférent que dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide convoque les « jongleurs³⁵ »), mais originale en ce qu'elle comporte une portée éthique : il s'agit pour le créateur d'être au service de ses créatures. Plus qu'une définition esthétique, il s'agit donc d'une posture morale, celle qui fait du créateur un être réceptif, ouvert, disponible. Cependant, que penser de cette définition quand la fiction présente ce romancier comme un romancier « raté³⁶ », qui « ne peut écrire son livre³⁷ », autrement dit, comme un être dont la parole romanesque est vouée au silence ?

Les Faux-Monnayeurs, réflexion sur l'art de la parole

Il ne s'agit donc pas tant, dans *Les Faux-Monnayeurs*, de prescrire, autrement dit de fournir un 'parole : mode d'emploi³⁸', que de proposer une réflexion sur ses conditions de possibilité. La mise en scène de personnages en prise avec le langage permet en effet au romancier de lancer une réflexion sur les modalités et enjeux de la parole. Si *Les Faux-Monnayeurs* offrent un panel de personnages au langage défaillant, c'est que chacun d'entre eux permet de questionner un autre aspect du rapport du sujet à la parole, questionnement de portée philosophique, mais qui s'attache à interroger le bien-fondé d'évidences souvent trop rapidement acceptées. L'exigence formulée par Azaïs d'une communication totale³⁹ soulève ainsi la question, centrale dans l'œuvre, de la sincérité : une sincérité absolue est-elle seulement souhaitable ? Dans quelle mesure le silence peut-il être préférable à la parole ? Questionnement relancé avec Douviers et sa haine des silences : dans quelle mesure le silence constitue-t-il souvent une propédeutique à la parole et une condition à la sincérité ? Avec Védél et son incapacité à échapper aux phrases conventionnelles⁴⁰ (comme Bernard, dans une certaine mesure), c'est la question du langage comme prison qui est envisagée. Quant à Boris et son langage aux lois et au vocabulaire singuliers, il permet au romancier de poser la question des intentions du sujet parlant : parle-t-on vraiment pour se faire comprendre, comme le présuppose Bronja⁴¹ ? Comment s'assurer de la véracité d'une parole ? Enfin, la

³³ Jean Hytier, *op. cit.*, p. 304-305.

³⁴ *JFM*, p. 552.

³⁵ « 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*, p. 550.

³⁶ *JFM*, p. 544.

³⁷ *JFM*, p. 544.

³⁸ Pour paraphraser le titre d'un ouvrage critique, *Les Faux-Monnayeurs : mode d'emploi* d'Alain Goulet (Paris, SEDES, 1991).

³⁹ « Désormais on se dira tout. Nous entrons dans une ère nouvelle de franchise et de sincérité. [...] On ne gardera pas d'arrière-pensées, de ces vilaines pensées de derrière la tête. On va pouvoir se regarder bien en face, et les yeux dans les yeux. N'est-ce pas ? C'est convenu. » (109).

⁴⁰ « Il est très épatant, mon papa. Il sait par cœur un tas de phrases consolatrices pour les principaux événements de la vie. C'est beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer... » (275).

⁴¹ *FM*, p. 173.

manie des phrases incomplètes de la pastoresse⁴² permet de se placer en réception : le sujet est-il maître des effets produits par sa parole ? Comment la structure de la phrase détermine-t-elle sa réception ?

Plus précisément encore, c'est surtout le pouvoir de la parole que Gide interroge dans *Les Faux-Monnayeurs*. En mettant en scène différentes figures dont le pouvoir et l'autorité résident habituellement dans la parole (le père, le juge d'instruction⁴³, la psychanalyste⁴⁴, le confesseur⁴⁵, le mentor ou le guide⁴⁶, l'homme politique, le séducteur, éventuellement la prophétesse ou la sibylle⁴⁷), et en présentant son inefficacité, voire le danger qu'elle peut représenter, c'est la notion de parole d'autorité que Gide interroge : que vaut la parole d'un père qui inflige le silence à son épouse et ment à ses enfants ? Celle d'une thérapeute dont le patient finit par se suicider ? D'un homme politique échouant à convaincre ? D'une autorité judiciaire aveugle ? C'est ainsi le pouvoir de la parole dans plusieurs domaines qu'il questionne : dans l'entreprise thérapeutique (la parole peut-elle vraiment soigner ?), au sein des relations amicales (les souffrances intimes sont-elles dicibles ?), amoureuses (comment dire « je t'aime » ?), dans le domaine politique (la parole peut-elle rassembler ?), du pouvoir religieux (comment guérir l'âme ? comment aider son prochain ?) et divin (comment Dieu parle-t-il ?)...

Toutes ces questions ne sont cependant que le reflet d'une autre, d'ordre supérieur : comment la parole romanesque peut-elle restituer tous ces discours sans tomber pour autant dans des dérives topiques ? Comment représenter la parole dans un roman ? Car c'est bien un double questionnement, d'ordre à la fois éthique et esthétique, qui est sans cesse mené, en abyme certes, mais de manière superposée aussi, conformément à l'idée énoncée par Gide que « les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes⁴⁸ ». C'est l'esquive, variante de cet art de la litote défini par Gide dans les « Billets à Angèle⁴⁹ » et présenté comme la définition même du classicisme, qui paraît constituer une commune réponse dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'œuvre met en effet à distance les paroles directes, telle la prédication, que ce soit au niveau des personnages⁵⁰, du narrateur ou de l'auteur (qui affirme à plusieurs reprises dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* son refus de donner des leçons), mais aussi les paroles imagées : ainsi la parabole⁵¹, religieuse⁵² comme profane (avec le discours biologique de Vincent par exemple) apparaît-elle comme un discours éminemment pervers et peu efficace, dans la diégèse comme sur le plan de la narration. Les deux se voient même fréquemment associées. L'écriture romanesque gidienne opte dès lors pour l'ellipse : le discours amoureux le plus authentique (celui entre Olivier et Edouard) est ainsi tu.

Dans ce premier et unique roman gidien, la parole, loin de constituer le moyen transparent par lequel s'éclairent les caractères, apparaît au contraire comme un trompe l'œil,

⁴² *FM*, p. 233.

⁴³ « Sur quinze inculpés, ou qui, sur un mot de vous pourront l'être demain, il y a neuf mineurs. » (20).

⁴⁴ « Il faut que j'amène Boris jusqu'à l'aveu complet; avant cela je ne pourrai pas le guérir. » (176).

⁴⁵ Azaïs, en imposant de « tout dire », pourrait à ce titre être considéré comme un 'confesseur laïc'.

⁴⁶ En la figure d'Edouard principalement.

⁴⁷ Avec Lady Griffith.

⁴⁸ *Le Traité du Narcisse* dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 174.

⁴⁹ « Le classicisme - et par là j'entends : le classicisme français - tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. » « Billets à Angèle », *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 283.

⁵⁰ « Edouard s'était levé, et, par grande crainte de paraître faire un cours, tout en parlant il versait le thé, puis allait et venait, puis pressait un citron dans sa tasse, mais tout de même continuait » (183).

⁵¹ Qui est l'étymologie même du terme « parole ».

⁵² « J'ai laissé un instant la société. Je me fais vieux et le bruit des conversations me fatigue. Mais ces fleurs vont me tenir compagnie. Elles parlent à leur façon et savent raconter la gloire du Seigneur mieux que les hommes (ou quelque chose de cette farine). Le digne homme n'imagine pas combien il peut raser les élèves avec des propos de ce genre; chez lui si sincères qu'ils découragent l'ironie. » (108).

pour filer la métaphore picturale omniprésente dans le discours métalinguistique gidien⁵³. Car si l'œuvre propose une réflexion sur l'art de la parole et de sa représentation dans le roman, c'est dans un sens optique beaucoup plus que critique : le questionnement est, de toutes les formes de parole, celle qui l'emporte, faisant des *Faux-Monnayeurs*, plus que jamais et au sens étymologique du terme, « un roman ironique⁵⁴ ».

Stéphanie Bertrand,
Université de Lorraine – Université du Luxembourg

⁵³ Voir *JFM*, p. 552.

⁵⁴ En dépit des propos de Gide à Copeau, à propos des *Caves du Vatican* : « Je n'ai jusqu'à présent écrit que des livres ironiques – ou : critiques, si vous préférez – dont sans doute voici le dernier. » *Journal, I 1887-1925, op. cit.* p. 808.