

VOYAGE EN CHAMBRES

par

Pierre MASSON

Les Faux-Monnayeurs, ce roman de la dispersion, du vagabondage et des chassés-croisés, est aussi, et peut-être premièrement, un roman de l'enfermement (n'est-ce pas, Caloub ?). Pourtant, on n'y trouve ni barreaux, ni gardiens ; nous ne savons rien de la pension qui «boucle» le puîné des Profitendieu, et de toute façon, pas plus qu'aux casernes ou aux séminaires, Gide ne semble vouloir s'en prendre à l'institution scolaire ; si la maison Vedel fonctionne un peu comme une prison, on n'en voit guère les salles de classe, et elle apparaît plutôt comme un hôtel aux multiples chambres.

Or, la chambre a ceci de particulier que, même si elle constitue une résidence forcée, elle possède toujours un lien avec son occupant, sert à le caractériser, voire à représenter son univers intérieur, et donc finit par ne plus être que la projection dans l'espace d'un enfermement psychologique plus ou moins consenti.

La clôture, c'est donc en premier lieu celle où se complaisent certains «*crustacés*» tels que Mélanie Vedel, la pastoresse, ou le vieux La Pérouse, qui entretiennent leur mysticisme par le rétrécissement de leur environnement, et surtout Armand, qui recherche masochistement l'étroitesse et l'inconfort :

«*J'aime assez être mal installé ; mon père appellerait cela : le goût de la macération...*» [1159/274-5]¹.

Les chambres dans lesquelles ils s'enferment, selon un principe déjà évoqué dans *Le Prométhée mal enchaîné*, sont conçus pour contraindre

¹. Les renvois au texte des *Faux-Monnayeurs* comportent systématiquement une double référence : d'abord à l'édition Pléiade des *Romans*, ensuite à l'édition Folio des *Faux-Monnayeurs*.

leurs habitants à une élévation spirituelle. De Damoclès, enfermé dans sa «*folie circulaire*», à Icare coincé dans son labyrinthe, longue est la série des prisonniers volontaires qui s'imaginent qu'on ne peut s'échapper que «*par le haut*». Édouard, examinant la vie de Pauline, confirme ce fonctionnement :

«*La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut s'échapper qu'en hauteur.*» [1153/268].

Déjà, à propos de la pastoresse, il notait :

«*Elle prend élan sur le rétrécissement de son sol*» [1123/233]. Mais Édouard raisonne lui-même en mystique, adoptant, du moins à l'usage d'autrui, quitte à la refuser pour son propre compte, la conception pascalienne de la chambre, lieu d'introspection et de retour à Dieu. Ce que les faits nous révèlent, c'est-à-dire la matérialité des descriptions rapportées par le narrateur ou par Édouard sans qu'il songe à les interpréter, c'est qu'un tel huis-clos ne conduit qu'en enfer, le mouvement vertical ne s'effectuant finalement que de haut en bas. Cette idée de chute, lisible dans la structure générale du roman, avec le retour de Saas-Fée à Paris, se découvre également dans de menus détails comme par exemple la plaisanterie d'Armand qui, lors du mariage de Laura, déclare aux invités que pour rejoindre sa mère, enfermée dans son petit salon, il faut passer «*par la cheminée*», c'est-à-dire y descendre. Le vieil Azaïs, pour sa part, a beau demeurer dans la partie la plus élevée de sa pension, son bureau dégage une atmosphère de tombeau, et le bouquet de chrysanthèmes qui s'y fane ne dément pas cette impression. Son ami La Pérouse, avant même de transformer sa chambre en temple de la mort (il y fait voisiner un paroissien et ses deux pistolets), vivait, dans son appartement sans feu du faubourg Saint-Honoré, un enlèvement progressif ; l'appartement lui-même est à l'entresol, dans un petit renforcement de la rue ; réplique du salon de la pastoresse, sa chambre y crée la même impression d'étouffement. Édouard y éprouve la même angoisse que Michel arrivant à La Morinière, que Gérard Lacase au château d'Isabelle, que Jérôme enfermé avec Juliette dans la chambre qui, pareille à un cénotaphe, perpétue le souvenir d'Alissa. Plus d'un détail pourrait rapprocher cette scène finale de *La Porte étroite* et la visite d'Édouard à La Pérouse :

«Le soir tombait. Je ne distinguais déjà presque plus les traits de mon vieux maître ; mais soudain a jailli la lueur du réverbère voisin, qui m'a montré sa joue luisante de larmes. [...] Le calme de cette petite pièce me paraissait extraordinaire ; [...] les pans d'ombre, aux deux côtés de la fenêtre, semblaient gagner les ténèbres, autour de nous, se figer, comme par un grand froid se fige une eau tranquille» [1026-27/118 et 120].

De telles scènes sont rares dans *Les Faux-Monnayeurs*, et les indications de lumière prennent ici l'allure d'un avertissement au lecteur, invité à comprendre qu'il est en présence d'un symbole ; cette chambre n'est pas une porte ouverte sur l'infini, comme le croit La Pérouse qui annonce son intention de «partir en voyage» vers l'au-delà, mais un piège qui mène au néant, à ce vide qui est en La Pérouse et qu'il refuse d'assumer. S'il y a symbole, c'est vers l'homme qu'il est orienté, le monde ne nous révélant que la nature des regards qu'on y projette. C'est ainsi qu'il faut comprendre ce détail, qu'Édouard rapporte apparemment sans saisir sa portée :

«Je m'inquiétais d'abord d'une bizarre tache à sa tempe, comme un creux, comme un trou ; mais, à un petit mouvement qu'il a fait, la tache s'est déplacée et j'ai compris que ce n'était que l'ombre portée par un fleuron de la balustrade» [1026/118].

Est-il meilleure façon de nous dire à la fois que La Pérouse est marqué par la mort, mais que ce n'est là qu'un artifice de mise en scène, et que ce rôle qu'il ne fait que feindre, un autre le réalisera ? Le vide qui est en lui remonte peut-être à la mort de son frère, dont il cultive le souvenir comme Juliette celui d'Alissa, il est aussi et surtout la conséquence de sa démission morale, de son système de pensée qui consiste à attribuer à Dieu la responsabilité de ses propres choix.

La clôture, au lieu d'élever, abaisse, enfermant l'homme dans ce qu'il a de pire, car la privation «engendre la peste», comme disait Browning que Gide aimait citer. La chambre est ainsi l'image du renoncement et de la mauvaise foi ; toutes les chambres de la pension Azaïs détiennent un secret honteux, et particulièrement celle d'Armand,

que sa lucidité n'empêche pas d'être complice de ce système. Dans sa chambre, ancien cabinet de toilette aménagé, tout fonctionne à rebours du principe pascalien, tout ramène vers le bas, vers l'ignoble. On s'enlisait chez La Pérouse ; avec Armand, on patauge :

«C'était une petite pièce étroite, dont la fenêtre ouvrait sur une cour intérieure où donnaient également les cabinets et les cuisines de l'immeuble voisin. Un réflecteur en zinc gondolé cueillait le jour d'en haut et le rabattait tout blafard. La pièce était mal aérée ; il y régnait une pénible odeur» [1158/274].

Armand a beau ironiser sur l'impossibilité de s'élever dans une telle atmosphère, en cultivant par désespoir une scatologie ostentatoire, il demeure prisonnier d'un système idéaliste dont il ne fait qu'inverser les signes. Il déclare à Olivier :

«Tu n'as pas l'idée de ce que l'atmosphère de cette chambre m'inspire : "L'atmosphère d'un cher réduit..."»

C'est même à elle que je dois l'idée de mon dernier poème : Le Vase nocturne. [...] Hein ! quel beau titre!... Avec cet épigraphe de Baudelaire :

"Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs ?"» [1159-69/275].

En plus de la connotation funéraire qui rapproche la chambre d'Armand de celles d'Azaïs et de La Pérouse, on lit ici une sorte d'anti-baudelairisme naïf, d'élévation à l'envers, qui consiste à s'enfoncer frénétiquement, faute de pouvoir s'élever, remplaçant l'empyrée par le pot de chambre, mais exprimant la même fuite passive à l'égard du réel et de soi-même, la lucidité, qui permet d'annoncer l'échec avec ostentation, n'étant qu'une façon de rejeter sa responsabilité sur une apparence de fatalité.

On comprend mieux alors, par contraste, que la vie d'Édouard soit justement jalonnée d'habitations transitoires, comme les chambres d'hôtel, où perméables, c'est-à-dire conçues comme des lieux de passage et de communication. A Saas-Fée, son installation n'est qu'un continuuel *«trimballement»* : occupant la chambre de Laura le jour et celle de Bernard la nuit, il n'est chez lui dans aucune des deux. A Passy, *«sa chambre ouvrait sur un vaste atelier»* [1179/297], et il installe Olivier

dans une autre pièce chacun conserve ainsi sa liberté de mouvements, et sur ces chambres, qui ne reflètent rien de ces hôtes extravertis, l'auteur n'a pas de précisions descriptives à fournir :

«Édouard s'était retiré dans sa chambre; on le voyait paraître par instants à la porte de communication qui restait ouverte» [1182/302].

En fonction de cette conception de l'habitat, une classification des personnages peut alors s'établir, ou une mise en évidence de leur évolution intérieure. Si Édouard est par définition l'homme de l'ouverture, il est l'exact opposé d'Azaïs, l'homme des chambres, qui s'est donné pour mission de «caser» les humains, à la fois par intérêt et par conviction. Ayant jadis connu le régime de la pension, il est devenu, par réaction peut-être, nomade et insaisissable, presque autant qu'un autre «ancien», Strouvilhou le bien-nommé, s'il faut en croire un des possibles anagrammes de son nom (il se trouve où ?). Olivier lui-même vient juste de s'extirper de cette «boîte» quand il rencontre Édouard, ce qui contribue à les rapprocher. En revanche, Azaïs réussit à piéger La Pérouse et Boris, ce dernier ne parvenant à s'échapper, comme Icare, que dans la mort. Bernard subit un moment cette attraction, et manque de s'enliser dans la chambre de Sarah. Armand, le plus acharné à dénoncer le système cellulaire de son grand-père, n'arrive pas à s'en détacher, et finit même par se mettre à son service, révélant la facticité de sa révolte.

Par rapport à Armand, des êtres comme Bernard et Laura, réfugiés chacun dans une chambre d'hôtel, donnent l'impression d'une relative indépendance d'esprit. Mais à suivre leur parcours, on voit bien qu'ils sont l'un et l'autre à la recherche de la chambre idéale, où s'enfermer pour de bon : à peine envolé, Bernard n'a rien de plus pressé que de venir se poser dans la chambre d'Olivier, ce qui ne s'imposait nullement. De celle-ci, il passe ainsi à la chambre de la rue d'Amsterdam, puis de la rue de Beaune, chez Laura, puis à celle de Saas-Fée, qu'il partage avec Édouard, celle de la pension, qu'il partage avec Boris, avant de partager celle de Sarah. Bernard est un peu comme le coucou qui va faire son nid dans celui des autres, ou encore comme ce crustacé dont il porte ironiquement une partie du nom, le bernard-l'ermite... Il se croit épris de liberté, mais il est à la recherche d'un enracinement idéal, et rêve d'ailleurs d'être moine.

En ce sens, Olivier apparaît comme plus avancé que Bernard dans la conquête de l'indépendance et de la maturité ; libéré de la pension Azaïs, sur laquelle il porte un jugement plus critique qu'Édouard lui-même, il occupe chez ses parents une chambre à part, située un demi étage en dessous de l'appartement familial. Chez Édouard, nous avons vu qu'il conserve sa liberté, reçoit et sort à sa guise. Son retour au domicile de ses parents n'est pas envisagé.

Édouard, *« toujours en voyage »*, n'occupe donc que d'imprécis domiciles ; nous ne connaissons de son logement de Passy que deux détails symboliques : qu'il est situé au sixième étage, ce qui en fait le seul *« haut lieu »* de la troisième partie, s'affirmant au milieu de la chute quasi générale, lieu de vérité où tour à tour Olivier, Pauline, Profitendieu et Bernard viennent dévoiler leur moi profond. Qu'il ouvre sur un atelier, ce qui fait de lui, non un refuge stérile, mais l'antichambre de la création. Son affinité avec Olivier se trouve ainsi confirmée, si l'on se souvient que le poème de ce dernier *« ressemblait au Balcon »*, c'est-à-dire justement à la célébration d'un refuge ouvert, d'une chambre protectrice mais tournée vers l'ailleurs.

Le cas de Bernard est à reprendre ; s'il se révèle en définitive incapable de se passer de garde-fous matériels, sociaux et moraux, c'est sans doute par réaction contre la nature instable de son individu ignorant de ses origines paternelles. Il réagit en nationaliste ardent parce qu'il est au fond une sorte d'apatride et quand, dans sa dissertation du bachot, il réfute la citation de La Fontaine, c'est parce qu'il est lui-même très papillonnant, volant d'Olivier en Édouard et de Laura en Sarah. Son itinéraire peut alors être suivi comme une variation sur le thème de la chambre.

Une première indication nous donne le sentiment qu'il s'agit bien d'un cycle complet, c'est la manière dont Bernard s'échappe tour à tour de la chambre d'Olivier et de celle de Sarah, fuyant avec la même discrétion leur étreinte. De fait, c'est dans la première que se trame l'intrigue qui doit le mener à la dernière, mais aussi qui l'en fera repartir : ayant appris d'Olivier l'heure d'arrivée d'Édouard, il se retrouve, une

vingtaine d'heures plus tard, occupé à lire le journal de celui-ci dans une chambre d'hôtel. À partir de là, plusieurs complications se produisent :

D'abord Bernard, installé au troisième étage de son hôtel, prend connaissance d'informations qui font qu'il découvre Laura, installée au troisième étage d'un autre hôtel, comme si le journal d'Édouard était doté d'un pouvoir magique et, comme au diable de *Le Sage*, permettait à Bernard de s'introduire dans les demeures. Mais dans ce *Journal*, il vient de faire la découverte d'une autre chambre, celle où, après le mariage de Laura, se réunissent Édouard, Olivier, Sarah et Armand. Il s'y déroule une scène bizarre, d'autant plus importante qu'elle est considérée de loin : pour Olivier, qui en est acteur, ce qui se passe est sans valeur ; pour Édouard, qui y assiste en spectateur gêné, elle est fort perturbante ; et pour Bernard, qui la découvre en voyeur furtif, et par les yeux d'Édouard, elle devient l'objet d'une véritable fascination. Or il s'agit d'une scène trouble dans tous les sens du terme, en raison de l'ivresse des protagonistes, de l'équivoque de leur attitude, du malaise éprouvé par les deux spectateurs, et d'une incertitude sur l'identité de l'un des personnages. Nous sommes en effet dans l'ancienne chambre de Laura, occupée désormais par Sarah et son amie anglaise, et elle apparaît à Édouard comme une sorte de palimpseste :

«Je ne reconnus pas d'abord la chambre de Laura. On avait retapissé la pièce ; l'atmosphère était toute changée. Sarah de même me paraissait méconnaissable. Pourtant je croyais bien la connaître» [1017/108].

Sarah succède donc à Laura, mais elle revient d'Angleterre quand l'autre s'apprête à s'y rendre, ce qui les rend à la fois proches et opposées. Mais l'attention d'Édouard est surtout retenue par l'attitude d'Olivier, soumis aux jeux pervers conçus par Armand, qui s'amuse à pousser son ami dans les bras de Sarah :

«D'un geste effronté, il rapprochait et forçait de se rencontrer leurs deux fronts. [...] Sur ce lit où d'abord elle était assise, [Sarah] s'étendit tout de son long contre Olivier, de sorte que leurs deux têtes se touchèrent. Armand tout aussitôt bondit, s'empara d'un grand paravent replié au pied du lit contre la muraille et, comme un pitre, le déploya de manière à cacher le couple» [1018/109-110].

Le journal d'Édouard contient bien d'autres informations, mais cette vision est celle qui impressionne le plus vivement Bernard, comme le souligne le narrateur sous prétexte de «mettre un peu d'air entre les pages de ce journal» :

«Dans cette chambre de Sarah, sur ce lit, Bernard aurait-il reconnu son ami ? A l'immense curiosité qui précipitait sa lecture, se mêlait un trouble malaise : dégoût ou dépit. [...] Cela peut mener loin ce dépit-là» [1023/115].

Sur cette première image, expression d'un érotisme à l'état pur, va venir s'en greffer une seconde, chargée de pure affectivité, celle de Laura éplorée, telle qu'elle apparaît dans sa lettre, insérée à la fin du journal. Cette simple disposition joue ici un rôle capital : Bernard l'eût-il découverte au début de sa lecture, c'est peut-être Laura qui serait devenu le but effectif de sa quête. Placée après l'apparition de Sarah, elle ne peut que s'interposer, comme un écran provisoire qui empêche Bernard de regarder en face son vrai désir. Lisant cette lettre, il éprouve un «éblouissement», ce qui, dans la terminologie gidienne, est synonyme d'aveuglement ; parlant des Vedel, Édouard note que «l'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes» [1016/107].

Sa passion pour Laura va donc être un leurre, un angélisme d'emprunt qui occulte temporairement sa véritable nature dont le resurgissement ne surprendra que lui :

«Sans oublier du reste rien de ce qu'il avait lu d'abord, Bernard n'eut plus d'attention que pour Laura» [1032/125].

La conséquence de cette «erreur d'aiguillage» va se décomposer en deux temps, c'est-à-dire dans deux chambres occupées successivement par Bernard.

La première est celle de Laura à son hôtel de la rue de Beaune, où Bernard va procéder à une sorte de collage, rejouant avec Laura une partie de la scène qu'il a «vu» Olivier jouer avec Sarah. Un meuble d'abord signale cette analogie, c'est un fauteuil : dans la chambre de Sarah, Édouard était assis dans un fauteuil bas ; à l'hôtel, c'est «un petit fauteuil bas» que Bernard offre à Laura défaillante, et qui bascule sous elle. Dans les deux scènes, ce fauteuil sert de point focal à la description,

mais d'une manière différente ; c'est de là qu'Édouard observe les évolutions d'Olivier, c'est en fonction et à partir de lui que le narrateur, avec un brin d'ironie, organise l'atterrissage de Laura dans les bras de Bernard ; toute la longue description qu'il nous en donne, et qui contraste avec la sécheresse du reste de la mise en scène, n'est pas seulement une parodie de réalisme doublée d'une satire du roman psychologique, c'est aussi l'art de décrire de la façon la plus extérieure possible un épisode qui pourrait être extrêmement émouvant. Histoire d'un pied de fauteuil, tel est le titre qu'on pourrait lui donner, alors que pour Bernard, il s'agit de son accession au rôle de chevalier servant de Laura : il la recueille *«un genou en terre»*...

Cette distanciation ironique nous met donc en garde ; ce qui se passe ici est simple gesticulation, jeu sans valeur, car Bernard, ne faisant que répéter à son insu la mascarade mise en scène par Armand, ne parvient même pas à croire entièrement à son rôle : tout comme Sarah touchant de la tête celle d'Olivier, Laura *«se trouva assise sur le tapis entre les bras de Bernard qui s'empressait. Confus, mais amusé pourtant, il avait dû mettre genou à terre. Le visage de Laura se trouva donc tout près du sien ; il la regarda rougir.»* [1035/128-9].

Le deuxième temps va donc consister à mettre à nu ce palimpseste mental : alors que pour Édouard, la présence de Laura se devinait derrière celle de Sarah, pour Bernard, c'est le souvenir de Laura qu'il va falloir éliminer pour retrouver Sarah. S'agissant des relations avec les femmes, le premier privilégie la relation spirituelle tandis que le second révèle malgré lui son appétit charnel. Sa première nuit avec Sarah est donc la matérialisation du rêve né de sa lecture, et si Armand joue toujours le rôle du metteur en scène, refermant la porte ou tirant le paravent, Bernard cette fois ratifie entièrement ce choix en retournant les nuits suivantes auprès de Sarah. Significativement, au matin de cette initiation, *«il repousse l'image de Laura»* [1178/296].

Cela signifie sans doute que l'épisode Laura, quoi qu'en pense Bernard, n'a été qu'une impasse et une parenthèse dans sa vie, avant qu'il ne découvre sa vraie personnalité. Mais ce qui pourrait être présenté comme un accomplissement conserve ici une apparence ambiguë.

D'abord parce que ce couple au nom d'opérette, le tandem Sarah-Bernard, est né d'une lecture, et plus spécialement d'un sentiment de jalousie dont le narrateur nous avait averti qu'il pouvait «faire faire bien des sottises». Sa curiosité satisfaite, sa relation avec Olivier ayant cessé d'être conflictuelle, Bernard ne peut plus voir en Sarah un enjeu, et est donc en mesure de l'abandonner facilement. Ensuite, parce que le lieu même où est né cette liaison est un lieu double : le passage par la chambre d'Olivier fait naître un désir d'aventure qui mène à une autre chambre, d'où il faut savoir aussi s'évader. Quand Bernard, au petit matin, abandonne Sarah avec la même facilité qu'il quitta Olivier, il signifie bien que son personnage est à l'image du roman qu'il anime : à la fois enfermé dans sa mauvaise foi comme dans la clôture des lieux répétés, et dispose à l'accueil de l'inconnu. Comme une spirale qui se referme sur elle-même avant de reprendre son mouvement un peu plus haut, le voyage en chambres de Bernard, tout comme le livre qui le contient, «pourrait être continué».