

TO BE OR NOT TO BE UN PERSONNAGE DES FAUX-MONNAYEURS

par

David STEEL

Auteur en quête des personnages de son livre futur, Gide révèle, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, à quel point l'élaboration des figures — «ces petites bobines vivantes» [JFM, 25] autour desquelles il comptait nouer l'intrigue de son «premier» roman — l'a préoccupé. Peu s'en fallut même que dans sa tentative de «purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman» [JFM, 62 ; FM, 990/75]¹ il n'imaginât un récit dépourvu de personnages, «l'histoire non point d'un personnage, mais d'un endroit [...] d'une allée de jardin» [FM, 937/15].

Davantage intéressé peut-être par les problèmes de métier que par la matière première qu'il préférerait de plus en plus trouver dans la vie, il concevait ses personnages moins en tant que représentations mimétiques d'êtres réels que comme des instruments romanesques au moyen desquels il pouvait brasser certaines idées. Au lecteur, ce personnage négligé par tant de romanciers, de fournir tout le travail d'interprétation ou de conclusion.

Bien qu'il ait, du moins semble-t-il, changé d'avis sur la question à un certain stade du roman, sous l'impulsion de sa relecture de Fielding [JFM, 79-80] — d'où le dernier chapitre de la II^{ème} Partie et d'autres interventions — Gide s'est astreint à dévaloriser le narrateur en faveur des personnages. D'abord tenté par le récit sans personnages, il est ensuite attiré par l'idée du récit sans narrateur, choisissant finalement de conjuguer les deux extrêmes. Aux personnages de faire comprendre,

dans la mesure du possible, à travers l'entrecroisement de leurs dialogues, les événements de l'intrigue, les idées, ainsi que leurs propres états d'âme. Il en résulte une sorte d'autarcie du récit, une subjectivité — le décalage entre la réalité et la représentation que les personnages en font — qui devient le thème essentiel du roman et qu'il incombe au lecteur de percer à jour. Interdit surtout aux personnages de se faire porte-parole.

Gide ambitionnait, en outre, d'éliminer toute description physiologique des personnages, l'estimant plus propre à gêner l'imagination du lecteur qu'à la stimuler [989/75-76]. Alors que nous bénéficions de très peu d'indices concernant les personnages de premier plan, la description la plus poussée du roman est consacrée à un cadavre tout à fait périphérique à l'intrigue [965/46]. Les détails vestimentaires, au contraire, ne manquent pas. L'habit ne fait pas le moine et les descriptions de vêtements servent souvent à suggérer une quelconque hypocrisie.

Les personnages ce sont d'abord des voix. Celles-ci s'imposent à Gide avant même qu'il n'ait imaginé les événements auxquels ils seront mêlés ou qu'il ne se soit fait une idée précise de leur silhouette ou de leur être social. Plus les voix des personnages se font entendre, moins il est nécessaire d'écouter celle du narrateur. Par voix Gide entend moins l'intonation ou l'inflexion, difficiles à reproduire dans le texte, que le discours particulier. Un personnage n'existe toutefois pas avant d'avoir reçu un nom. *«Les personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés.»* [JFM, 14]. Barthes aussi partage cet avis, *«lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage.»* [S/Z, para. XXVIII]. On sait que Gide disposait, dès l'origine, d'un personnage prébaptisé : le Lafcadio des *Caves*, qu'il pensait implanter par bouturage dans son nouveau roman, comptant l'entourer de très nombreuses autres figures, toutes reliées directement ou indirectement, fût-ce par des coïncidences assez grossières, les unes aux autres, afin de créer cette impression de foisonnement qu'il admirait tant dans le roman russe et anglais. En effet il présente une très large gamme de personnages tant par leur nombre que par leur âge, leur religion, leur fortune ou leur

sexualité. Seule restriction : l'origine sociale — exclusivement limitée au haut de l'échelle. Chez Gide on peut mal se conduire mais on a des manières et on parle bien ; jusqu'aux adolescents et aux enfants qui lancent un « *il sied que* » ou un « *quotidie* ». Édouard souffre de ce que Bernard s'exprime mieux que lui.

On discerne cependant chez les personnages des *Faux-Monnayeurs* un autre éventail qui concerne leur degré de réalisme romanesque ou, pour risquer un barbarisme, leur degré de fictionnalité. La série des personnages s'étend entre ces deux pôles opposés que sont le surnaturel/fantastique et la vérité historique. D'une part Gide n'a pas hésité à introduire dans son texte, bien que de manière épisodique, la figure d'un ange. De plus il a voulu, sans le présenter directement en tant que personnage, faire circuler « *incognito à travers tout le livre* » [JFM, 35] le diable (et tout compte fait il y sera plus question de forces démoniaques que d'angélisme). D'autre part il y fait figurer le personnage très « *réel* » d'Alfred Jarry. Entre les deux intervient une suite de personnages jaillis d'une imagination plus orthodoxe, les uns peut-être plus « *inventés* » que d'autres et dont il ne sera pas notre intention ici de crocheter les tiroirs biographiques si ce n'est que pour suggérer qu'à force de voir, dans le personnage de Passavant, une version transposée de Cocteau l'on a trop négligé la figure quelque peu oubliée du comte Étienne de Beaumont. Impresario des *Soirées de Paris* il sut s'attacher, fugitivement, Marc Allégret, au début des années vingt, comme l'a rappelé Daniel Durosay².

Fort d'une familiarité avec les coulisses de la littérature française du vingtième siècle, ainsi qu'avec la secrète gestation du roman, l'on pourrait peut-être, par graduation, établir une échelle des personnages qui s'étendrait donc de l'ange — le plus inventé — à Jarry — le plus emprunté, en passant par les personnages pour lesquels il est difficile de trouver une « *clef* » jusqu'aux des Brousses-Vallette, Dhurmer-Mauclair (ou serait-ce Tzara ?), Ghéridanisol-Radiguet, Passavant-Cocteau-Beaumont, Sophroniska-Sockolnicka, La Pérouse-de la Nux, correspondances auxquelles Michaël Tilby a consacré quelques paragraphes de son excellent livre sur le roman³. En revanche le lecteur innocent, celui, bienheureux, qui n'apporterait au livre aucune de ces

connaissances-là, ne retiendrait que les trois types de personnages : fantastique, réel et les autres : ange, Jarry et mettons... Bernard. C'est sur ces trois figures, en tant que types romanesques, que je voudrais m'attarder dans la mesure où ils posent le problème curieux et probablement insoluble de la nature de notre «croyance» dans le romanesque.

Et tout d'abord pourquoi un ange ? Plus d'un critique a sourcillé devant l'ingérence inattendue de cette figure «divine» dans le cours de l'intrigue, d'autant que Bernard, à qui il apparaît, n'a pas la foi (malgré son nom de Profitendieu) à la différence de Bronja qui, elle, voit des anges, ce qui prépare le lecteur, il est vrai, pour l'apparition ultérieure de ce personnage surprenant [1071/173]. Pour faire contrepoids au diable, peut-être ; pour narguer les dadaïstes, dont toute une filière du roman constitue la satire, en faisant une embardée dans le fantastique chrétien qu'ils abhorraient ; pour faire concurrence à Dickens, cité dans le roman [1083/186], et souligner ainsi le référent au roman anglais, car Dickens n'hésite pas à présenter spectres et autres fantasmagories dans ses écrits — voir *A Christmas Carol*. Gide n'avait en fait nul besoin de recourir à l'aide divine pour faire découvrir à Bernard ce que l'ange lui révèle. Une simple promenade eût suffi. La raison d'être de l'ange résiderait-elle enfin précisément en ce qu'il n'est nullement nécessaire. Après l'acte gratuit des *Caves*, l'ange gratuit des *Faux-Monnayeurs* ? Gide a souvent dit que le monde réel demeurerait pour lui un peu fantastique et ses écrits de jeunesse, tel *Le Prométhée mal enchaîné*, en sont l'illustration. Il existe toutefois une autre explication de l'ange, dérivée de Shakespeare.

C'est dans le contexte du rôle que joue la forêt des Ardennes dans les «féeries» de Shakespeare que Gide a voulu d'abord, dans les premières pages du roman, conférer au Luxembourg une atmosphère «fantastique et surnaturel(le), qui autorise(rait) par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités» [JFM, 76]. Il est donc naturel que ce soit dans le Jardin du Luxembourg, «dans cette même partie du jardin où il était venu retrouver Olivier le soir où il cherchait asile» [1208/331], que l'ange apparaisse à Bernard vers la fin du roman. Mais il faut se référer à *Hamlet* (auquel nous aurons à revenir par la suite), dont Gide était occupé à traduire le premier acte à l'époque où il

rédiageait *Les Faux-Monnayeurs*, plutôt qu'aux comédies shakespeariennes, pour s'expliquer en grande partie la présence de l'ange. Shakespeare imagine de révéler à Hamlet l'infidélité de sa mère par le truchement du spectre. Gide, lui, préfère que son protagoniste adolescent découvre le même secret par ses propres moyens et n'hésite pas à lui faire malicieusement observer que «*Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur*» [977/60]. Si pourtant l'auteur interdit à son personnage de s'offrir ce luxe surnaturel au début du roman, il semblerait que ce n'est que pour lui en retarder l'occasion. Alors seulement que le caractère indépendant et robustement entrepreneur de Bernard est bien établi, Gide se permet de lui offrir moins une aide qu'une apparition surnaturelle. Loin d'être un *deus ex machina* l'ange illustre la nécessité de chercher une solution bien à soi. La lutte avec l'ange des *Faux-Monnayeurs* est indubitablement celle du Jacob de la *Genèse XXXII*... mais inspirée peut-être par Shakespeare.

Et puis pourquoi Alfred Jarry ? On sait que la présentation de Jarry dans le roman provient de l'intégration de deux épisodes ayant eu réellement lieu et que Gide évoque dans ses pages de souvenirs sur Christian Beck publiées en 1931 [*Feuillets d'Automne*, 128-131], ce qui, il est vrai, ne suffit nullement à expliquer ou à justifier leur transposition dans *Les Faux-Monnayeurs*. Faut-il voir, dans la manière dont Gide distingue le Jarry romanesque parmi le groupement littéraire des *Argonautes* (de même qu'il mettait le Jarry réel bien au-dessus de ceux qui l'entouraient au *Mercur de France*) un hommage tardif à un écrivain qu'il admirait, mais dont le nom ne figure qu'une seule fois dans son *Journal* et cela précisément à la mi-juillet 1922, lorsque, en pleine préparation de son roman il lit un article de Thibaudet sur l'auteur d'*Ubu*⁴ ? Il est vrai que Gide a comblé la lacune avec son article tardif, intitulé «*Le Mercure de France*» publié dans le millième numéro de cette revue le 1^{er} décembre 1946 [*Feuillets d'Automne*, 135-38], où on lit : «*On ne pouvait pousser plus loin qu'il ne fit la négation, et cela dans des écrits de forme souvent dure et durable [...]. Plus encore que son Ubu Roi, je tiens, extraits de ses très inégales Minutes de Sable Mémorial, les dialogues d'Ubu avec le professeur Achras, puis le débat suivant avec sa conscience, pour une des plus solides et remarquables*

pages de la prose française» [Feuillets d'Automne, 136]. Chez un auteur pour lequel les personnages étaient avant tout des voix distinctives, l'élocution idiosyncratique de Jarry devait exercer un attrait assez irrésistible. Au demeurant il n'est pas sûr que son parler n'ait pas influencé celui que Gide confère parfois au personnage d'Armand Vedel [1125-26/236] ni du reste la façon particulière dont Gide lui-même accentuait son discours. Il faut ajouter que le personnage de Jarry, «*Kobold, à la face plâtrée, accoutré en gugusse de cirque et jouant un personnage fantasque, construit, résolument factice*» [Feuillets d'Automne, 135] où «*tout [...] sentait l'apprêt*» [1170/287] cadre parfaitement, à outrance même, avec les autres personnages du roman qui affectionnent la parade ou le simulacre et sont tous, plus ou moins, ou à certains moments, faux-monnayeurs. Et pourtant Jarry, dont l'*Ubu* bénéficie de l'approbation, dans le roman, de Sarah et de Bernard, pour ne pas parler de celle de Passavant (et l'on sent s'exprimer à travers elle l'admiration de Gide) sera l'un de ceux qui contribuent à la nouvelle revue d'avant-garde, *le Fer à Repasser* (souvenir du fameux *ready-made* de Man Ray, intitulé *Cadeau*, fer à repasser dont le plat est garni d'une ligne de clous) qui est l'objet, dans le roman, d'une satire féroce. Hommage à Jarry donc mais hommage quelque peu vicié et teinté d'une ambiguïté toute gidienne.

Il convient pourtant de se demander à quel point il y a décalage, dans le récit, entre ce personnage «réel», apparaissant sous son véritable nom, et les autres. Il est vrai qu'on trouve dans le texte bien des noms de personnes ayant réellement existé : Louis XIV, Tacite, Montaigne, Bossuet, Bach, Balzac, Byron, Dickens, Barrès, et même deux noms de vivants, dont l'un discrètement écourté, Maurras et Paul-Ambroise (Valéry, que l'état-civil voulait Ambroise Paul Toussaint Jules), mais il s'agit là de simples références et non de figures agissantes à l'avant-plan de l'intrigue. Accorde-t-on plus de crédit, sur le niveau de l'illusion romanesque, à un personnage calqué sur une personne réelle et figurant sous son véritable nom qu'on n'en alloue à un personnage plus conforme à l'orthodoxie fictive ? Suffit-il de le glisser dans la monnaie courante des personnages pour tout de suite les démonétiser ? Le trouve-t-on au contraire moins crédible, morceau de matière brute égaré dans le

royaume de l'imaginaire ? Pour Geneviève Idt «*le personnage de Jarry, quoique fondé sur l'observation, paraît plus fantastique que l'ange*»⁵. D'une part, Jarry semblerait servir de gage à la vérisimilitude, sorte d'otage retenu pour garantir l'authenticité mimétique du récit, pour ancrer la fiction dans le réel (encore qu'il soit paradoxal que Gide se serve du personnage le plus artificiellement façonné qui fût pour servir de tel). C'est ainsi qu'il fixe un certain repère dans la chronologie historique ; Jarry meurt en 1907, repère qui sera déstabilisé ensuite par le caractère dadaïsant et résolument après-guerre du *Fer à Repasser* avec son image de la *Joconde* à moustaches calquée sur le *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp. D'autre part il semble mettre en question le *bona fide* des autres personnages, porter préjudice à leur vraisemblance. Ou le roman est-il enfin genre si «*lawless*» [1080/183], si hybride qu'il entame tout pedigree et chaque personnage, historique ou non, vivant ou mort (mais les vraies personnes vivantes sont rarissimes comme personnages du roman : le roman deviendrait autobiographie ou texte à diffamation) qui s'y trouve appelé jouit-il d'un crédit égal dans l'esprit du lecteur ? Avec Jarry, Gide confère peut-être moins une authenticité à sa fiction qu'il n'accorde à l'auteur d'*Ubu*, en le hissant sur le piédestal du romanesque, une réalité absolue.

Tout autre est le genre du personnage que représente Bernard Profitendieu, situé comme il l'est à distance égale entre le surnaturel de l'ange et la réalité de Jarry. Bernard cependant est loin d'être un personnage d'inspiration orthodoxe. Dans ce roman-laboratoire qu'est *Les Faux-Monnayeurs*, où les liens entre la réalité et la représentation que nous nous en faisons — y compris la représentation littéraire et plus spécifiquement celle du roman — sont mis en question, Bernard représente un personnage qui, au-delà du jeune homme du début du siècle dont on lit le *Bildungsroman*, absorbe en lui maints traits du «*héros*» mythologico-littéraire. En même temps qu'il est, au niveau mimétique, l'image d'un être réel, il est aussi une entité textuelle faite du rassemblement d'éléments constitutifs qui tirent leur essence de domaines variés, littéraires ou autres. Divers indices, souvent des plus fugaces, invitent à voir en lui une transparence à travers laquelle se dessinent les contours du Thésée de la mythologie grecque, de l'Enfant

Prodigue de l'Évangile, de Saint Bernard de Clairvaux et du Rastignac de Balzac. Qui plus est, Gide fait de sorte que son personnage semble fort conscient de cette antécédence. Il se compare à Thésée [977/61]. Bâtard comme lui, comme lui il quitte son foyer natal pour affronter les périls de l'inconnu, s'aventure dans le double labyrinthe du journal d'Édouard et du ménage Vedel-Azaïs, lutte pour tout monstre avec un ange, subit l'attrait d'une sœur aînée pour tomber dans les bras de la cadette qu'il abandonne avant de se ranger, enfin assagi, au sein de la famille. Bien des éléments chez Bernard — retour au foyer après une fugue initiale (mais en vainqueur non en résigné, précise Germaine Brée⁶), la préférence que son père lui porte, son antagonisme envers son frère aîné — évoquent l'Enfant Prodigue de l'Évangile et du traité que Gide écrivit en 1907. Alain Goulet a déchiffré ce que Bernard doit à son homonyme de Clairvaux dans un article exemplaire⁷. Quant à Rastignac, c'est le calembourdesque «*Maintenant, valise, à nous deux !*» [977/85] qui nous invite à ressusciter cet autre jeune ambitieux qui cherche sa voie dans la capitale. Comme Bernard avec Édouard, ayant abandonné sa famille, il trouve en Goriot un père *ersatz*, et peut-être en Vautrin un autre, ce Vautrin dont le réseau criminel de la «*Société des Dix Mille*» évoque et celui de Strouvillhou et la «*Confrérie des Hommes Forts*» de Ghéridanisol (et plus encore peut-être les «*Mille-Pattes*» des *Caves*⁸). C'est dire, en somme, que dans le protagoniste de Gide se résorbent les caractéristiques à la fois du héros païen de l'antiquité, de la figure exemplaire de l'Évangile, du héros chrétien moyen âgeux et du héros au sens où l'entendait le roman français du dix-neuvième siècle. Il ne semble manquer que Sindbad, étoile orientale du firmament de l'imagination gidienne et, qui sait, il n'est pas impossible qu'une référence jusqu'ici inexplicitée ne le révèle un jour. Ce qui est certain c'est qu'à Thésée, à l'Enfant Prodigue, à Saint Bernard et à Rastignac il faut, dès à présent, ajouter un autre personnage-référence : Hamlet.

On ne s'immerge jamais plus profondément dans les multiples sens et structures d'un texte qu'en le traduisant. Ce premier acte de *Hamlet*, sur lequel Gide travaillait, à la demande de Pitoëff, en 1922, pour abandonner bientôt la suite (et ne la reprendre, cédant alors aux instances de Jean-Louis Barrault, qu'en 1942) jette un jour inattendu sur

Les Faux-Monnayeurs. Et Bernard et Hamlet sont de jeunes étudiants entourés d'un groupe d'amis condisciples. De même que Shakespeare choisit de donner comme point de départ à sa pièce la découverte par Hamlet de l'infidélité de sa mère, qui lui est exposée par le spectre de son père, Gide fait démarrer l'action de son roman sur une découverte identique. Bien entendu il ne reprend pas ces aspects du drame de Shakespeare qui font que le roi son père a été assassiné par son frère, usurpateur et amant de la reine, et que le spectre du mort, en découvrant la vérité à son fils, réclame vengeance (encore que les deux pères travaillent, chacun de leur côté, au Palais !). Rien de spectral dans *Les Faux-Monnayeurs* si ce n'est l'image qui passe par l'esprit de Profitendieu père, lorsque la fugue de son fils ressuscite la faute de sa femme «*Et soudain ce spectre vengeur qui ressort du passé, ce cadavre que le flot ramène*» [946/25], et peut-être aussi la phrase initiale du roman, «*C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor*», qui a fait l'objet de bien moins de commentaires que la toute dernière, mais qui n'en est pas pour autant moins intéressante. Non seulement elle crée un effet de suspense immédiat mais elle implique, chez Bernard, une culture livresque, ne serait-ce qu'au niveau de la série noire et avertit le lecteur, dès les premiers mots du livre, qu'on aborde un texte qui va jouer sur bien des textes antérieurs (Bernard héros de roman policier et qui se reconnaît comme tel ?). C'est ainsi que *Les Faux-Monnayeurs* s'annoncent, dès leur première phrase, comme le roman de la culture romanesque, le roman qui aura pour principal personnage le roman, le roman du roman, en somme. Mais cette première phrase du texte : «*C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor*», prononcée par Bernard, s'éclaire d'un jour nouveau si on la met en parallèle avec la première phrase de *Hamlet*, «*Qui va là ?*» dont l'énoncé gidien semble n'être qu'une paraphrase sophistiquée, phrase liminaire de *Hamlet* qui est proférée par un personnage du nom de... Bernardo. Mais le Bernardo de Shakespeare, contrairement au personnage de Gide, ne sera qu'un comparse dans le drame. Au début des deux textes l'heure sonne, à la cloche dans *Hamlet*, à la pendule, que Bernard est en train de réparer, dans le roman. Les deux jeunes hommes attendent que leur père se manifeste. Hamlet, à la

suite de sa découverte initiale, revient «auprès des autres étudiants [...] veut crâner devant eux», c'est Gide lui-même qui le constate dans son *Journal* [736-37, 15.7.22]. Ne voit-on pas Bernard faire de même et précisément dans ce Jardin du Luxembourg que Gide voulait d'un fantastique à la Shakespeare ? «Bah !», se dit Bernard [977/60], «l'important c'était que je fusse instruit. Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet ! C'est curieux comme le point de vue diffère, suivant qu'on est le fruit du crime ou de la légitimité. Je reviendrai là-dessus quand j'aurais dîné». Bernard toutefois ne reparlera pas des différences entre lui et Hamlet, sauf pour se dire, après avoir ramassé le bulletin de consigne échappé de la main d'Édouard, «Un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier [...] "How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world" ai-je entendu dire à Hamlet» [995/83]. C'est une citation qui semble peu convenir à la vigueur et à la résolution de Bernard, mais elle souligne son ascendance shakespearienne⁹. Les indices semblent probants. Gide a bel et bien structuré certains aspects du début de son roman sur le patron de la tragédie de Shakespeare¹⁰.

Admettons cependant que, du seul point de vue psychologique, Hamlet est un modèle qui ne convient guère à Bernard et cela bien que Gide mette deux fois dans la bouche de son personnage un «Voilà le hic» [996/84, 1033/126] qu'il reproduira, vingt ans plus tard, dans sa version du célèbre discours sur le suicide «To be or not to be...» pour traduire (souvenir de Bernard ?) l'anglais «ay, there's the rub» (Acte III, Scène 1)¹¹. Les deux jeunes hommes vivent certes le trauma de l'infidélité maternelle et tous deux jouent un personnage contrefait, Bernard bien malgré lui [1091/195], mais, comme le constate Bernard lui-même, leurs points de vue diffèrent. Hamlet est légitime et fils de roi assassiné. Vérifier les dires du spectre et venger la mort de son père deviennent sa raison d'être. Cette mort est bien réelle. Restituer l'honneur paternel de manière posthume est un fardeau qu'il doit assumer au prix de sa raison et de sa vie. Bernard, lui, est illégitime et se réjouit ou feint de se réjouir de la «mort», au sens figuré du terme, d'un «faux-père» [1091/195] («La mort du père» est le titre d'un des

chapitres du *Père Goriot*). Bernard emploie son nouveau savoir comme un instrument de libération immédiate des entraves familiales. Il se déleste du poids paternel avec une certaine désinvolture. Hamlet en est lentement accablé. Après le début du roman il semblerait presque que Gide ait fait dévier le cours hamlétien de l'intrigue vers Olivier, dont le désarroi le mène à une tentative de suicide, hantise de Hamlet, et plus encore vers Boris, hanté par d'autres spectres et dont les atermoiements, les hésitations verbales et la mélancolie semblent plus apparentés à la psychologie du personnage shakespearien. Bernard, le bâtard, trouvera meilleure référence dans une autre pièce du dramaturge élisabéthain *Cymbeline*, que Gide lisait en décembre 1922 [J, 747] et dont il épingle une citation en épigraphe au sixième chapitre [975/58], prenant soin de la tronquer (comme il le fait avec bon nombre de ses citations¹², de ses mots-clefs «*some coiner with his tools / Made me a counterfeit*» — «*Quelque faux-monnayeur avec ses instruments / A fait de moi un faux*» (*Cymbeline* Acte II, Scène v, 2).

Il ne faut pas oublier non plus que *Hamlet* a, depuis toujours, servi de modèle à Gide pour la construction romanesque «*en abyme*» (J, 41, août 1893). La «*scène de la comédie*», pièce encadrée dans la pièce, permet une structure spéculaire que Gide affectionne et reprend dans son roman. Cette mise en abyme ne concerne pas que le roman d'Édouard et qui a pour titre *Les Faux-Monnayeurs*. Ainsi le meurtre de Boris, manigancé par Strouvillhou et Ghéridanisol, apogée du thème de la spoliation des êtres jeunes au profit d'ainés prédateurs, est préalablement répété, au sens théâtral du terme, dans la scène du banquet des *Argonautes*, lorsque Jarry joue à empoisonner «*le petit Bercail*» — «*parce que j'ai mis du poison dans sa tasse*» (dans *Hamlet* le roi meurt d'empoisonnement), ensuite à le «*tuder*» avec un pistolet chargé à blanc («*Quoi ! effrayé par un coup tiré à blanc ?*» dit *Hamlet*, lorsque le roi se lève en voyant la représentation du meurtre¹³).

L'ambiguïté pistolet chargé/pistolet non chargé, le consentement de la victime, par défi, à la pose du sacrifié public, ces détails du meurtre ultime reprennent au tragique les divers effets ludiques de la pantomime antérieure. La scène du banquet, comédie enchâssée dans un roman à issue tragique, réunit, entre autres, le romancier, Jarry à la face enfarinée

de fantôme et auteur d'un *Ubu Roi* calqué lui aussi en partie sur *Hamlet*, Sarah et Bernard. Curieux que le *Journal* de Gide des 14-15 juillet 1922 [p.735-36] parle longuement d'*Hamlet* joué par Sarah Bernhardt, de Jarry et de son *Ubu* ! Ajoutons qu'*Hamlet* et *Ubu* font référence commune à *Cœdipe Roi*.

C'est dire que Bernard est un personnage à facettes multiples, dont la densité «*psychologique*» se double d'une épaisseur toute littéraire. D'un côté le narrateur s'adresse à lui comme s'il représentait une vraie personne. De l'autre l'auteur, et Bernard lui-même, se plaisent à rappeler sa littéralité. Avec ce personnage-miroir l'on est en présence de Thésée, de l'Enfant Prodigue, de Bernard de Clairvaux, d'*Hamlet* et de Rastignac (et qui sait de quels autres référents encore, non déjà décodés ?). Prouesse du preux grec, retour de l'Enfant Prodigue, vigueur vertueuse du croisé chrétien, réfléchi et sensibilité du prince anglo-danois désarmé (que le romantisme français adoptera pour modèle), fougue opportuniste du jeune premier balzacien... Bernard se révèle être une sorte de personnage anthologie de la littérature occidentale, dernier avatar (mais sans doute dépassé déjà ?) de toute une lignée de protagonistes passés. Bien plus qu'au Julien Sorel de la fin du *Rouge et le Noir* il lui aurait convenu de s'écrier «*Mon roman est fini*». Ajoutons que les références, codées ou patentes, à Thésée, à Saint Bernard et à *Hamlet* se rencontrent toutes en l'espace de vingt lignes du sixième chapitre du roman, celui-là même qui est précédé de la citation de *Cymbeline*. S'y trouve également un renvoi à Fénelon. Je suis bien curieux de connaître Bernard-Télémaque.

Les multiples couches du personnage de Bernard, sans parler de sa complexité «*psychologique*», que nous n'avons pas abordée, correspondent à d'autres aspects du roman où les sens se superposent, comme ces lectures stratifiées de l'épisode où nous lisons que Bernard lit le journal d'Édouard qui décrit celui-ci en train de lire, à son tour, le carnet intime du père de Sarah [1020/111]. Approfondir et élargir les dimensions du roman, c'était là l'ambition de Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*. Avec l'ange, avec Bernard, avec Jarry, il expérimente avec le concept même de «*personnage*». Voudrait-il que le lecteur fasse crédit à chacun d'entre eux au même degré ? Leur degré de romanesque

est-il commensurable ? L'ange semble tirer le roman vers un fantastique céleste dont il n'a que faire. Jarry semble l'enraciner dans une réalité qui est simultanément mise en doute par la loufoquerie même de sa *persona*. Entre les deux, Bernard représente un personnage bien moins orthodoxe qu'il ne le semble d'abord. Du point de vue du roman «*pur*» que visait Édouard, Jarry est aussi inadmissible que l'ange. Surréalistes à leur manière, tous deux portent atteinte à l'étanchéité de l'illusion. Mais Gide croyait moins à la pureté du roman qu'à ses possibilités protéiformes, celles, entre autres, d'empiéter à la fois sur le fantasmagorique et le biographique. Il aime créer l'illusion romanesque et en même temps la miner, un peu comme qui voudrait, après avoir inculqué la foi, jouer à l'ébranler. Monnayeur (ou faux-monnayeur) c'est à dessein qu'il fait couler dans son or des alliages plus suspects. Rien de tel pour dérouter le lecteur et aussi pour l'encourager à très sérieusement jauger la valeur de ce papier imprimé qu'il tient à la main.

NOTES

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*.
2. Marc Allégret, *Carnets du Congo - Voyage avec Gide*, 1987, Presses du C.N.R.S., p. 17-18. Ed. D. Durosay.
3. M. Tilby, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Londres, 1981, Grand & Cutler (Critical Guides to French Texts), p. 89.
4. «*L'Affaire Ubu*», *N.R.F.*, 1er juillet 1922, p.58-72.
5. G. Idt, *André Gide. Les Faux-Monnayeurs*, Paris, 1970, Hatier (Profil d'une œuvre), p.64-65.
6. G. Brée, *André Gide l'insaisissable Protée*, Paris, 1953, Les Belles Lettres, p.9-28.
7. A. Goulet, «*Lire les Faux-Monnayeurs*», *André Gide 5*, Paris, 1975, Minard, p.9-28.
8. Michael Tilby constate que Germaine Brée compare la Pension Vadel-Azaïs à la Pension Vauquer (référence non repérée par nous). C'est également dans *Le Père Goriot* que Balzac reproduit une des citations préférées de Gide, extraits des *Bucoliques* de Virgile, «*Trahit sua quemque voluptas*».
9. Acte I, Scène 2. Gide traduit ces lignes ainsi, «*Combien me semble abject, plat, fatigant, / Improfitable tout l'ordinaire de cette vie*». La traduction que Gide a faite du premier acte de *Hamlet* a paru dans la revue *Échanges*, décembre 1929, ensuite dans une édition de luxe aux Éditions de la Tortue. Sa traduction de la pièce entière a paru d'abord à New York, chez Schirffin en 1944, ensuite dans une édition bilingue en 1945, chez le même éditeur, enfin chez Gallimard en 1946 : Shakespeare, *Hamlet, traduit par André Gide*.
 Dans le *Journal* de Gide on lit : «*J'achève de traduire, ce matin, le premier acte de Hamlet (...). Le résultat ne me satisfait pas. (...) Et si le sujet même de Hamlet est plus étrange, plus riche, plus subtil et nous touche plus présentement (qu'Antoine et Cléopâtre) je n'ai pas éprouvé, pas un instant, ces transes de ravissement qui me secouaient tout le long d'Othello. La traduction de Schwob, pour être exacte, est obscure, presque incompréhensible par endroits, informe, arithmique*

et comme irrespirable. Est-ce vraiment ce texte qu'on entendait chez Sarah Bernhardt ?» J, 14 juillet 1922. Vingt ans plus tard, ayant terminé le tout, il y écrit : «J'avais près de moi, non tant pour m'aider que pour m'encourager, les traductions de François-Victor Hugo, de Schwob, de Pourtalès et de Copeau. Cette dernière seule semble marquer quelque souci de la langue française», J, II, 130, 1er septembre 1942. Ailleurs il dit avoir préféré la traduction de F.-V. Hugo à celle de Schwob (CPD, I, 136 dans CAG 4, 1973, Gallimard).

Dans sa «lettre-préface» à sa traduction il avoue combien il avait trouvé ce travail de traduction difficile, «on n'imagine pas texte plus alambiqué, plus retors et plein d'ambiguïtés, de traquenards et de chausse-trapes», éd. Gallimard, p. 7.

¹⁰. Dans le contexte de *La Symphonie Pastorale* on retiendra que c'est vers le début de *Hamlet* (où la reine, rappelons-le, s'appelle Gertrude) que l'on trouve, dans la bouche d'Ophelia, ces paroles adressées à son frère Laertes, «Mais vous, cher frère, ne faites pas comme ce pasteur impie qui indique une route escarpée et épineuse vers le ciel, tandis que lui-même, libertin repu, et impudent, foule les primevères du sentier de la licence, sans se soucier de ses propres sermons», Acte I, Scène 3, Livre de poche, 1984, trad. F.-V. Hugo, p. 20.

¹¹. En fait Gide, dans sa traduction de *Hamlet*, a préféré une variante de la même expression et opté pour «C'est là le hic», éd. Gallimard, p. 105. Je crois me souvenir que, dans un de ses écrits ou dans une lettre, Gide s'étend sur les difficultés de la traduction de cette expression, mais n'ai pu malheureusement identifier le texte en question, Dorothy Bussy, qu'il consulta, approuva sa traduction du monologue de *Hamlet*, à l'exception d'un seul mot «incapable» pour «unworthy», *Corr. AG-DB*, III, 249, lettre de D.B. du 12 octobre 1942.

¹². Voir David Walker, *BAAG*, n°70, juillet 1986, p.88-90.

¹³. Acte III, Scène 2, Livre de poche, 1984, p. 79, trad. F.-V. Hugo.