

# L'ÉLOQUENCE DANS LES FAUX-MONNAYEURS<sup>1</sup>

par

Raymond MAHIEU

## 1. L'éloquence en question

Interroger dans les *Faux-Monnayeurs* ce que désigne le mot "éloquence" — et qu'on pourrait tout aussi bien nommer aisance du discours ou euphorie énonciative — requiert, pour qu'apparaissent tous les enjeux de la démarche, que trois axes de présupposition soient établis.

Il faut d'abord prendre attentivement en compte la sorte de manifeste remarquablement concis que fournit Gide dans la dédicace de son livre à Roger Martin du Gard : annoncer, après trente-quatre années de pratique littéraire, un premier roman n'est évidemment pas une étourderie, ni non plus un geste sans conséquence. On doit au contraire y voir, aussi publique que possible, une déclaration d'adhésion à un genre, jusqu'alors refusée par Gide avec une persévérance qui mériterait d'ailleurs d'être étudiée pour elle-même. Car, s'il est à peine utile de rappeler à quel point sa première production narrative (du *Voyage d'Urien* au *Prométhée mal enchaîné*), contemporaine de la "crise du roman"<sup>2</sup>, se détourne en effet des règles et conventions de ce type d'écrits, il est peut-être moins superflu de se demander pourquoi la série de récits qu'inaugure *L'Immoraliste* en 1902, et qui va jusqu'à *La Symphonie pastorale* (1919), reste, selon la terminologie de son auteur, extérieure au champ romanesque, en dépit de propriétés (progression de l'intrigue, vraisemblable, "psychologie", pour ne citer que ces traits) qui engageraient volontiers le lecteur, et le critique, à reconnaître ici les

habitudes esthétiques du roman. Toujours est-il que, point ultime d'une courbe rentrante ou hiatus, le ralliement au roman ne peut apparaître chez Gide comme une sorte de reddition sans conditions, mettant fin à une longue dissidence. Écrire, enfin, un roman ne pourra être pour lui que donner aboutissement à un procès dialectique : retrouver, sans doute, une tradition, mais en incorporant à ce mouvement de reprise tout l'apport négatif de la longue période de refus que l'écrivain a traversée. Aval nouveau qui n'échappera pas à la problématisation.

On tiendra ensuite pour acquis que, comme toute fiction sans doute, mais à un degré très poussé, les récits gidiens véhiculent en eux un métadiscours où, sous des formes diverses, s'écrit leur propre commentaire. Cet état de choses, très apparent dans les premières oeuvres, est aussi très évident dans les *Faux-Monnayeurs*, ne serait-ce qu'en raison de la présence massive du personnage-écrivain qu'est Édouard, ou de la visibilité de certaines gloses du narrateur, par exemple dans le dernier chapitre de la deuxième partie. Mais l'évidence peut occulter. Pour mieux le comprendre, on se reportera aux récits intermédiaires (*L'Immoraliste* et les suivants), où la part de la métatextualité semble bien plus réduite : et ce sera pour constater que si, de fait, la réflexivité textuelle s'y manifeste bien peu à la manière obvie du commentaire explicite, elle s'y développe abondamment, en revanche, sur le mode figural<sup>3</sup>. Il conviendra de s'en souvenir en abordant les *Faux-Monnayeurs*, de manière à ne rien perdre de ce qui, dans ce roman, parle son écriture : non seulement en termes immédiatement identifiables, mais aussi par la médiation d'emblématisations diverses.

Revenant à ce qu'entraîne l'acceptation — fût-elle chargée d'arrière-pensées — du roman, il s'agira enfin de considérer particulièrement une des implications de ce choix : la confrontation avec l'ambition totalisatrice de la diction romanesque. On rencontre ici une des plus anciennes revendications du genre, que Diderot, en 1761 déjà, associait, dans son *Éloge de Richardson*, à son pouvoir de véridicité : "*O Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus : tu peins l'espèce humaine. [...]; l'histoire*

*n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe : tu as embrassé tous les lieux et tous les temps.*"<sup>4</sup>.

On lit dans ces lignes l'affirmation, non seulement d'une aptitude spécifique, et exclusive, du roman à dire quelque chose du réel, mais aussi de sa capacité à dire tout le réel. L'écriture romanesque parle sans doute bien du monde, et mieux même que toute autre ; mais elle le dit, de surcroît, dans toute son extension. Cette prétention proclamée par Diderot a bien sûr hanté Balzac, au moins jusqu'en 1846<sup>5</sup>. Elle a encore hanté Zola, dont le cycle des *Rougon-Macquart* se clôturait l'année même où était publié le *Voyage d'Urien*. Elle est, toujours, une des tentations qui s'offriront à Gide du jour où sa dédicace à Roger Martin du Gard le définira comme romancier, tant il est vrai que la volonté de se constituer en somme est consubstantielle au genre qui l'a affichée dès ses origines. À s'en tenir, au demeurant, au simple métadiscours explicite des *Faux-Monnayeurs*, la phrase d'Édouard expliquant, à propos de son livre, qu'il voudrait "*tout y faire entrer, dans ce roman*"<sup>6</sup> n'autorise pas de doute sur ce point.

Reste à dire en quoi cette intention se rattache à la question de l'éloquence. Si l'on pense le roman comme unité organique cherchant "*à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie*"<sup>7</sup>, il semble conséquent de lui rêver une écriture qui, conformément à cet objectif, ne laisserait pas de restes, s'élaborerait comme forme sans manques. Ambition non tant quantitative que qualitative : tout dire d'un réel illimité (et hétérogène) étant par définition exclu, ce qui importe est que le discours romanesque propose, à son niveau propre, les caractères de complétude et de continuité qu'impose sa visée, que tout s'y tienne (le modèle — fantasmatique — étant ici le texte balzacien, dont on sait comment l'horreur qu'il a du vide fonde toute sa politique vérisimiliiste)<sup>8</sup>. On en arrive par là à cette "éloquence" qui fait l'objet de nos interrogations : à laquelle, en tant que "bien-dire", il reviendrait de réaliser le programme d'une énonciation sans failles et sans défaillances.

Le conditionnel est évidemment de rigueur. Si la question de la maîtrise discursive est à coup sûr de celles que Gide romancier ne peut contourner, et que le texte des *Faux-Monnayeurs*, en effet, tout ensemble pose, au niveau métatextuel, et affronte, au niveau narratif, il est tout aussi certain que cette définition et cette prise en charge ne

peuvent s'y réaliser que dans la problématique, dans la subversion des codages acquis. Roman où se met en texte la redistribution des circulations les plus diverses — monétaires ou libidinales —, les *Faux-Monnayeurs* sont aussi le lieu d'une mise en question des flux scripturaires.

## 2. Emblématisation : la lecture représentée

Il ne peut échapper au lecteur le plus distrait des *Faux-Monnayeurs* que le fait littéraire y constitue une thématique importante. Encore convient-il d'affiner cette observation élémentaire, et de constater que les diverses pratiques liées à la littérature ne sont nullement mises sur un pied d'égalité par la fiction gidienne. C'est ainsi, notamment, que l'écriture, en particulier romanesque, s'y propose constamment à nombre de personnages comme un objectif essentiel, qu'on y songe comme à un projet (Bernard), qu'on l'exerce avec aisance (Passavant), ou qu'on se collette avec les problèmes qu'elle engendre (Édouard). En revanche, il faut remarquer que le texte de Gide présente dans ce champ une étrange dissymétrie entre la fonction de destinataire et celle de destinataire : ces romans, et, plus généralement, ces écrits qu'il est si important pour les acteurs de la fiction de produire, il leur semble bien moins nécessaire d'en être les récepteurs. Ce n'est pas qu'on ne lise pas dans *les Faux-Monnayeurs* ; sans doute, au contraire, y lit-on autant qu'on y écrit ; mais ce qu'on y lit, bien souvent, n'est pas ce qu'on y écrit. Et surtout, la manière dont on lit, quel que soit l'objet considéré, ne répond que bien rarement à l'intention initiatrice de l'écriture.

Si l'on procède à un classement des écrits soumis à lecture dans le roman, en les distribuant selon une taxinomie allant de la catégorie la plus conforme au modèle supposé le plus qualifié (*les Faux-Monnayeurs* eux-mêmes, d'Édouard, voire de Gide) à la plus éloignée de cette norme (formes minimales de l'inscription), on découvrira, sans doute avec surprise, que l'échelle de valeurs déterminée *a priori* à partir des caractéristiques de l'écrit ne correspond en rien à celle qui affecte la réception et, même, que la seconde se construit pour ainsi dire en sens inverse de la première.

Les textes proprement littéraires — ceux qui pourraient figurer dignement sur les rayons d'une bibliothèque — souffrent d'une grave désaffection ; le roman, plus spécialement, est ignoré, ou mal lu, sans égard, par ailleurs, à ses qualités intrinsèques. Livres mal aimés, non désirés, qu'on ne se prête ni ne se recommande, dont on n'attend rien et de l'existence desquels rien en effet ne résulte. Un cran au-dessous, le sort de ce qu'on nommera les "pré-textes", à savoir des écrits promis, à terme plus ou moins long, à une mise en circulation dans les circuits culturels, n'est guère meilleur ; et il est significatif que leur efficace soit inversement proportionnelle à leur proximité de la norme littéraire : c'est ainsi que, dans cette classe, ce sont les pages du journal d'Édouard dérobées par Bernard (texte dont la publication n'est imaginable qu'au terme d'une série d'avatars) qui sont tout à la fois, à l'insu de leur scripteur, et vraisemblablement contre son gré, lues avec le plus d'attention, comprises avec le plus de perspicacité, et capables d'agir avec le plus de vigueur sur celui qui s'en est fait, par un coup de force, le destinataire imprévu.

Un intérêt particulier doit être porté à une catégorie de productions langagières, proche de la précédente, que leur caractère ambigu (elles sont de nature verbale mais en même temps assimilables à la littérature par leur teneur ou leurs qualités formelles) fera nommer "pseudo-textes". C'est que c'est dans ce groupe que figure un des passages les plus remarquables du roman, les propos tenus par Vincent sur les animaux marins : susceptibles, en eux-mêmes, de donner matière à exégèse<sup>9</sup>, ils nous intéressent surtout ici en tant que doués d'un extraordinaire pouvoir, et de fascination, et de diffusion. Annoncées par Lilian Griffith, énoncées par leur "auteur", récupérées par Passavant, ces phrases qui n'appartiennent à l'ordre ni de l'écriture (elles sont orales), ni de la narration (elles décrivent un état de choses), ni de l'art (elles traitent d'écosystèmes), seront reçues comme la plus belle et la plus prenante des fictions devrait l'être : "*Quand je te disais que cela valait tous les romans*", s'exclamera Lilian Griffith après que Vincent s'est tu [1053/149]<sup>10</sup>.

En deçà (peut-être vaudrait-il mieux écrire "au delà"), le groupe des lettres — qui nous renvoie certes à l'écrit, mais nous écarte davantage, par son caractère à la fois fonctionnel et confidentiel, de la norme

esthétique — intéressera surtout par quelques règles de fonctionnement qui se vérifient avec constance. Toujours reçues et lues, toujours bien comprises, les lettres ne montrent cependant pas toujours la même efficacité. En fait, leur pouvoir opératoire se révèle lié au statut de leurs lecteurs : s'il s'agit (et c'est le cas pour approximativement un tiers de l'ensemble), non du destinataire attendu, mais d'un récepteur second et imprévu, qui de surcroît n'accède à l'écrit que par détournement, sinon par effraction, les effets de cette appropriation violente sont considérables. Il suffit pour s'en convaincre de songer au départ de Bernard, à qui la correspondance de sa mère a révélé sa bâtardise<sup>11</sup>.

Au plus loin de la norme initialement définie, les "infra-textes", simples traces d'inscription, à la limite du lisible, et que rien, en principe, ne destine à une diffusion autre qu'extrêmement restreinte, apparaîtront, conformément à la logique paradoxale qu'on a vu s'imposer dans *les Faux-Monnayeurs*, comme étonnamment mobiles et agissants : d'un côté, ils échappent sans peine aux circuits limités qui leur étaient assignés, d'un autre côté, leur teneur en soi proche de l'insignifiant ne les empêche pas d'être des rouages majeurs de procès importants, et même de les déclencher. Billet de consigne emporté par le vent, signature oubliée dans le registre d'un hôtel suisse, bref "talisman" inscrit sur un bout de parchemin, phrase griffonnée sur une feuille de cahier chiffonnée<sup>12</sup>, autant d'énoncés minimaux, dont le retentissement est maximal.

La leçon à tirer de cet examen est nette. En tant qu'il représente l'opération de lecture — c'est-à-dire, on ne saurait l'oublier, l'activité même qu'il requiert pour son propre compte —, le texte des *Faux-Monnayeurs* ne donne pour exemplaires que des procédures déviantes. Ce roman peuplé de romanciers désavoue comme modèles le roman institué et sa consommation institutionnelle et suggère, à l'inverse, par ce qu'il figure, qu'il n'est de pouvoir du scripteur sur le lecteur que dans l'inaccomplissement et le dévoiement. N'opère que ce qui, émis hors de toute référence à l'"éloquence", n'est reçu, en outre, que par celui qui n'était pas visé. Pouvoir de la parole embryonnaire et égarée...

### 3. La paralipse

Le roman gidien ne se borne pas à désigner, de manière figurale, les illusions que nourrissent les fantasmes de complétude et d'ajustement ; il se révèle lui-même, dans son travail, aux prises avec les apories de l'“éloquence”. C'est ce que révèle, notamment, sa pratique sournoise de cette rétention d'information que G. Genette a nommée paralipse<sup>13</sup>.

Pour cerner exactement en quoi il y a ici double jeu — et en quoi celui-ci est significatif —, le mieux est de partir d'une observation très simple : la constatation que la structure feuilletée du roman, gérant une série de couches diégétiques parallèles (au demeurant interconnectées), détermine inévitablement des coupures et des suspensions nombreuses dans l'énonciation narrative, opérées à chaque fois qu'il s'agit de passer d'une série événementielle à une autre. En soi, cette situation n'a rien d'extraordinaire, et le plus concentré des narrateurs n'échappe pas, qu'il écrive *La Chartreuse de Parme* ou *La Porteuse de pain*, à l'obligation d'en passer par d'incontournables “fourches diégétiques” et d'assurer les interventions de régie à quoi elles obligent<sup>14</sup>. Ce qui, en revanche, mérite davantage l'attention, c'est la manière retorse dont Gide organise le rétablissement des continuités séquentielles si fréquemment interrompues dans son récit.

En un premier temps, l'on observe que, sur telle donnée factuelle, la narration dispense une quantité d'informations fragmentaires et disjointes qui nécessitent du lecteur, pour s'investir de sens, un travail de regroupement et d'homogénéisation : par exemple, le fait de l'homosexualité de Passavant n'est jamais énoncé de manière explicite, mais signifié par une quantité d'indications dispersées, au demeurant de plus en plus nettes. Cette activité du lecteur, exigée, on le sait, par l'écrivain<sup>15</sup>, on découvre ensuite que le récit est apparemment organisé pour lui donner toute chance de succès, et qu'avec une attention et une perspicacité moyennes, il est possible de reconstituer les ensembles décomposés — ces opérations incluant le comblement rationnel d'un certain nombre de lacunes informatives. Autrement dit, les paralipses que multiplie la composition clivée du roman semblent non seulement repérables, mais aussi toujours susceptibles d'être réduites sans grands risques interprétatifs. Enfin, il s'avère que Gide, non content d'offrir à son destinataire la récompense que porte en soi sa démarche intellectuelle, le pourvoit parfois d'un supplément de gratification :

l'exemple-type est ici la confirmation en toutes lettres par le narrateur de l'identité de l'étrange naufragé recueilli par Alexandre Vedel, devant laquelle le lecteur modérément subtil, qui n'avait pu ne pas subodorer la vérité, n'est pas loin d'éprouver le sentiment d'un excès de générosité<sup>16</sup>.

Mais précisément, ces largesses sont suspectes, et un bref retour au métatextuel pourrait nous aider à mieux le saisir. Qu'on songe aux trois enquêtes judiciaires relatées dans le livre, dont les procédures ne sont évidemment pas sans analogie avec les comportements intellectuels attendus du lecteur : il est symptomatique que, si la première (sur le réseau de prostitution) aboutit à un résultat satisfaisant, la seconde (sur le trafic de fausse monnaie) échoue à identifier et saisir les coupables principaux, alors que la troisième (sur la mort de Boris) se fourvoie totalement. Semblablement, il y a sans doute lieu de soupçonner que le lecteur-enquêteur aurait tort de table sur son infailible clairvoyance et que, pensant dominer avec constance l'information que lui dispense le récit, il s'abuse sur la maîtrise qui lui est consentie : lui insinuant sans cesse que tout lui a été dit de ce qu'il y avait à dire, ou au moins qu'il lui a été donné licence de savoir tout ce qu'il y avait à savoir, le narrateur occulte, en fait, des béances aussi nombreuses qu'importantes.

Ce jeu de dissimulation peut se repérer dans le champ des systèmes d'action, et particulièrement à la fin du livre. Fidèle aux usages, le roman, sur le point de se clôturer, signale ce que l'on suppose être son aboutissement par un certain nombre de marques conclusives fortement codées : on relèvera entre autres, dans le dernier chapitre, le compte rendu de l'enquête par laquelle se ferme le dossier de Boris ; et, plus nettement indiciel encore, le tour d'horizon que fournit dans les pages ultimes le journal d'Édouard, véritable épilogue culminant sur une sommation euphorisante, le tableau topique d'une réunion de famille. Seulement, l'effet de récapitulation ainsi obtenu a tout du leurre, et au recensement apparemment exhaustif échappent bien des noms. Qu'est-il advenu, par exemple, de Laura, de qui le système d'ensemble du roman faisait un actant majeur, ne serait-ce qu'en sa qualité d'objet de désirs multiples ? Quel est le sort réservé aux héros éponymes du livre, ces faux-monnayeurs que sont, à des titres divers, Strouvilhou, Ghéridanisol ou Passavant ? Force est de constater que l'amnistie dont ils bénéficient se double d'une étrange amnésie... Dans ces surprenantes omissions se

découvre une pratique insidieuse de la paralipse, aux conséquences importantes. Non seulement des blocs entiers d'information sont soustraits au lecteur, mais, surtout, l'occultation de leur soustraction dérègle la perception qu'a celui-ci des valeurs définies par la médiation du code événementiel. La désintégration partielle et clandestine de l'appareil proprement narratif entraîne ainsi, en cela même qu'elle peut échapper à la conscience, non pas une dissolution, mais un brouillage des structures axiologiques du texte. Infiltrant captieusement du vide dans une énonciation qui simule la saturation, la paralipse subvertit toute assurance acquise et relance indéfiniment la quête du sens.

À une autre échelle, et sur un mode plus complexe, on retrouvera cette politique d'omissions inavouées dans le dispositif des références spatio-temporelles du roman. Sur le plan géographique, il est vrai, comme le note A. Goulet, que par comparaison avec des récits comme *Isabelle* ou *La Symphonie pastorale*, *les Faux-Monnayeurs* proposent au lecteur "un monde qui s'ouvre", par la mention d'espaces jusqu'alors ignorés par l'écrivain, comme l'Angleterre ou l'Europe de l'Est<sup>17</sup>. Encore convient-il de constater que ces convocations restent surtout des évocations, et que, en fonction du centrement de l'action sur Paris (et la Suisse de Saas-Fée), ces terres nouvelles ne paraissent s'incorporer à l'imaginaire spatial du texte que comme horizons. À s'en tenir à la lettre de l'énoncé, Russie, Pologne ou Grande-Bretagne sont seulement des zones où l'on se perd ou d'où l'on s'échappe pour regagner un foyer inamovible, si bien que l'élargissement des perspectives ne semble compromettre en rien une organisation centripète. Parallèlement, on sait de reste que, en matière historique, tous les indices strictement factuels fournis par le récit (ne serait-ce que la présence dans une scène d'Alfred Jarry, mort en 1907) renvoient aux années qui précèdent la première guerre mondiale. Les points de repère dont nul roman ne peut se dispenser sont donc bien en place... Et cependant, cette configuration, pour stable qu'elle paraisse, est minée par une sorte de réseau de références parallèle, où un tissu de signes de nature diverse fait émerger, d'une part un autre planisphère où des continents comme l'Amérique ou l'Afrique sont saisis dans des interactions nouvelles<sup>18</sup>, d'autre part un certain nombre d'événements politiques ou économiques postérieurs à la Grande Guerre, dont le plus marquant est à coup sûr la dévaluation

monétaire. D'un système à l'autre, nulle articulation n'est proposée par le texte ; nul énoncé ne rend compte de cet écartèlement mal concevable rationnellement. La paralipse, ici, est donc moins rétention d'information proprement dite que refus de combler par le discours un creux pourtant inconciliable avec les exigences du vraisemblable.

La faille qui traverse ainsi de bout en bout le roman, lézardant un espace-temps supposé *a priori* homogène, n'est évidemment pas sans signification. D'abord en ce que correspondant, dans l'ordre référentiel, à des mutations capitales (remaniement de la carte du monde, révolution soviétique...), elle ne leur donne de statut que celui, provocateur, de l'absence. Ensuite, et surtout, parce qu'elle aménage au coeur même du texte une vacuité répondant à la dérive généralisée de sociétés abandonnées aux jeux de l'échange universel — au règne, si l'on préfère, de la fausse monnaie. Une nouvelle fois, c'est la désignation de la valeur qui se trouve compromise par un non-dire, en tant que lui est refusé ce point d'appui conceptuel qu'aurait été une perception non éclatée du réel comme combinatoire de lieux et de devenir. Une nouvelle fois, un silence inavoué déloge le lecteur de ses certitudes.

#### 4. La parole des personnages

Le rapport que, en régime de mimesis, le discours narratif entretient avec un certain nombre de normes — dont celles que nous avons subsumées sous le nom d'éloquence — se retrouve évidemment à l'échelon du discours des personnages. Ici comme là peut se poser la question de la possibilité (et de la nécessité) du bien-dire, ou, en d'autres mots, des propriétés de plénitude et de continuité congruentes à une situation donnée d'énonciation.

Comme le révèle l'appareil métatextuel des *Faux-Monnayeurs*, le problème des dialogues est de ceux qu'a abordés Gide sur le plan théorique, de manière d'ailleurs ambiguë : se déclarant encombré, d'un côté, par des clichés de la parole commune ressentis comme superfétatoires, se montrant sensible, d'un autre côté, aux effets vérisimilistes produits par les énoncés autonomes des personnages<sup>19</sup>. Sur le plan pratique, un examen même superficiel du roman montre que toutes les réserves formulées par l'écrivain ne l'ont nullement dissuadé

d'attribuer au discours rapporté une proportion très importante du texte, tout à fait comparable à celle que l'on relève par exemple chez Balzac ou chez le Flaubert de *Madame Bovary*. Cette apparente soumission aux modèles canoniques ne se limite pas, au demeurant, aux aspects quantitatifs. Qualitativement, les nombreux dialogues des *Faux-Monnayeurs* paraissent satisfaire en tout point aux exigences d'indicialité (par exemple, marquage de l'émetteur par usage de sociolectes) et de fonctionnalité (efficacité informative ou performative) que pose la tradition générique. Davantage encore, ils se révèlent, au moins à première vue, singulièrement proches du type d'énonciation éloquente défini pour les besoins de notre réflexion : on trouve ici, à profusion, de l'assertion pleine (celui qui parle dit quelque chose) et de la continuité thématique, voire argumentative (on "suit" son sujet, on "progressé" dans son propos). Maîtrise langagière si généralisée qu'elle permet d'indexer comme pittoresquement déviant le personnage qui n'en dispose pas, la pastoresse Vedel à qui il "*arrive assez souvent de ne pas achever ses phrases*" [1123/233].

C'est au prix d'un passage à la limite que cet état de choses dérangeant — en ce qu'il paraît incompatible avec notre hypothèse d'ensemble — découvrira sa signification véritable. À supposer que les propriétés recensées définissent bien une norme, il s'avère en effet que la figure qui en fournit les réalisations les plus accomplies est Robert de Passavant. Personne qui gère avec autant d'aisance les flux discursifs, personne qui excelle au même degré à conduire un entretien, à diriger des échanges verbaux selon la logique de leur finalité... Mais personne non plus, il faut l'ajouter aussitôt, chez qui l'opérativité du discours s'exerce plus à vide, se dissout davantage dans l'indifférenciation profonde de ce dont il traite. L'univers de Passavant, faux-monnayeur exemplaire, se caractérise tout entier comme un monde où tout s'échange (amants, collaborateurs, idées, oeuvres), où les biens matériels et symboliques sont pris dans un mouvement illimité de conversion, sous le signe d'une équivalence généralisée : en un mot, où toute affirmation d'une valeur est devenue impossible<sup>20</sup>. Dès lors, la domination formelle de la parole apparaîtra comme coextensive à sa dangereuse insignifiance, le bien-dire se confondra, littéralement, avec un "dire n'importe quoi".

Et ce cas extrême n'est pas unique, il s'en faut. D'abord parce que, contaminés ou attirés par une communauté de nature, les interlocuteurs de Passavant sont à leur tour emportés dans la même débâcle du sens : tel Strouvillou, qui ira même, lors de la rencontre qu'il a avec le comte, jusqu'à faire de l'insignifiance du langage le thème de la conversation<sup>21</sup> ; tel Armand Vedel, dont les douloureuses contradictions se résoudront dans le refus de toute affirmation, et qui s'abandonnera, devenu rédacteur en chef du *Fer à repasser*, aux ivresses d'un nivellement de toutes valeurs<sup>22</sup>... Mais c'est bien au delà de cette sphère que se constate une déperdition du sens. Et on ne songera pas seulement à la "folie" de Boris, dont les délires verbaux illustrent à merveille, dans la complète réversibilité des signifiants, la déroute du signe<sup>23</sup>. Au vrai, une fois que le soupçon s'est insinué, c'est la plupart des discours fictifs qui, de proche en proche, vont devenir suspects à proportion même de leur trop évidente fluidité. Dans l'ordre langagier comme dans l'ordre financier, la mauvaise monnaie chasse la bonne<sup>24</sup>, et, tendanciellement au moins, la menace de dévaluation se fait générale — n'épargnant aucun des locuteurs du roman du moment où il cède à la tentation d'une parole qui n'engendre l'euphorie que d'avoir renoncé à viser la signification.

Bernard l'avait perçu qui, dans son entretien amoureux avec Laura, enrageait de sentir un langage démonétisé venir irrésistiblement imposer à un "*sentiment sincère*" l'aisance dégradante de ses routines [1091/195]. Et c'est à propos de Bernard, précisément, que le narrateur dénoncera comme dangereuse une parole trop facile : "*Je me défie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. [...] Un peu d'invention le forcerait à bégayer*" [1110/217]. Renversement radical, par où se désigne une possible reconquête du sens en perdition. Si les voies confortables du plein et du continu égarent et pervertissent, c'est à distance d'elles, loin de toute balise et de tout repère, qu'il s'agira de cheminer, dans une sorte de désert où la progression ne pourra être qu'hésitante, hasardeuse, à tout moment interrompue.

Les exemples de cette contre-éloquence exploratrice ne manquent pas, coïncidant toujours, on le verra d'entrée, avec l'affrontement d'une question majeure. Dès le deuxième chapitre, la souffrance d'Albéric Profitendieu, atteint au plus intense de son amour par le départ de son fils, ne se manifeste, verbalement, que par des énoncés disjoints.

plusieurs fois suspendus, ne se dirigeant qu'à tâtons vers leurs destinataires. Un peu plus loin, lors de la rencontre à la gare d'Édouard et d'Olivier — où se joue la fusion rêvée de deux désirs —, on retrouvera la même difficulté du discours à se faire entendre en clair : dysphorie communicative où des énonciateurs ne sort rien "*que de sec, de contraint*" [993/80]. À Saas-Fée, dans le débat sur le roman où Édouard engage la substance de sa vie intellectuelle, c'est au tour de ce dernier de lutter avec une aphasie du même type ; face à l'attente de ses contradicteurs, l'écrivain ne sent venir en lui que des mots hors de propos — "*change*", "*dévalorisation*", "*inflation*" [1085/189] —, dont il sait bien qu'il est exclu de les lancer dans les circuits des échanges discursifs ; d'où des moments de mutisme pesant. D'autres passages encore pourraient être signalés, où la parole aux prises avec l'essentiel ne s'enfante que dans la souffrance<sup>25</sup>. Mais, parmi ces situations de disfonctionnement créateur, il en est une qui mérite une mention particulière, dans la mesure où la déviance, ici, réside plus dans le détachement complet des règles de la circulation langagière que dans la difficulté du discours à s'organiser. Quand Vincent, dans une scène déjà rencontrée plus haut, expose ses connaissances sur les biotopes marins, il est en effet impossible de taxer de maladresse une suite de phrases qui, tout au contraire, s'enchaînent, amples et rythmées, avec un bonheur dont on ne trouve pas d'équivalent dans *les Faux-Monnayeurs* ; et s'il est permis, pour une fois, d'user du terme d'éloquence en l'affectant de connotations valorisantes, c'est bien ici qu'il y a lieu de le faire. Seulement, cette parole se développe dans un espace qui n'est pas celui de ses destinataires, qui, extérieur à la "vérité psychologique", n'appartient en quelque sorte à personne ; saisi par on ne sait quel transport, "*comme transfiguré*", "*extraordinairement grave*", Vincent parle "*comme s'il se parlait à lui-même*" [1053/149], et ce qu'il énonce n'attend ni réplique ni enchaînement — oracle auquel ne fait suite que le silence.

Par là, le discours le plus abouti du livre s'assimile aux plus hésitants. Tous, au rebours du bien-dire vulgaire, qui ne se détache pas du fond d'une vaine parlerie, se profilent d'une manière ou d'une autre sur le silence qui les cerne et souvent les envahit. Tous restent (et même celui de Vincent) en deçà de la complétude, laissant infiniment à dire.

Aucune, par ailleurs, de ces paroles difficilement venues au jour qui se conforme aux règles d'une quelconque police conversationnelle ; aucune qui ne s'évade des itinéraires prévisibles, n'accueille de l'*autre* à l'origine incertaine, dépossédant de la sorte le locuteur de toute maîtrise sur son dire. Précarité nécessaire : il ne faut pas moins aux parleurs du récit que cette économie du manque et de la brisure pour commencer à reconstituer les valeurs dissoutes dans l'indifférenciation de l'échange.

### 5. Malgré l'éloquence

De ceux que le roman amène à "bégayer" au romancier à l'oeuvre, il n'y a pas solution de continuité. Même si celui-ci, au niveau discursif qui est le sien, ne semble pas en butte aux résistances spécifiques que rencontrent ceux-là, il reste que son travail de représentation, en problématisant la couche même de la fiction où le "qui va de soi" paraît prévaloir, met en pleine lumière la nécessaire lutte du vouloir-dire contre le déjà-dit. Faut-il ajouter que c'est l'exigence du même affrontement que thématise la figuration des relations entre scription et lecture, et à laquelle répondait le jeu subversif de la paralipse ? Puisque la voie des continuités préétablies, des adéquations toutes faites se démontre, de tant de façons, celle de la perte du sens, la valeur sera à chercher dans un ailleurs dont les coordonnées ne sont inscrites nulle part. "Avez-vous remarqué", dit La Pérouse à Édouard à la fin du livre, "que, dans ce monde, Dieu se tait toujours ? Il n'y a que le diable qui parle." [1247/377] Que reste-t-il à l'écrivain, sinon de s'installer dans un espace qui ne soit ni celui du silence (abstention radicale où il ne faudrait voir que simple inversion d'une adhésion impossible) ni celui de la diabolique saturation discursive. Lukacs écrivait que, "par rapport à la vie, l'art est toujours un «malgré tout»"<sup>26</sup>. Ainsi de la parole romanesque, qui ne se fera éloquente que malgré l'éloquence.

#### NOTES

<sup>1</sup> Issue d'une réflexion menée depuis longtemps sur *Les Faux-Monnayeurs*, cette étude incorpore, dans une perspective d'ensemble, l'essentiel du propos de plusieurs articles parus depuis 1985 : "Lecteur imaginé, imaginaire de la lecture", *André Gide 8, R.L.M.*, 1987, p.133-148 (pour le point 2) ; "Les Faux-Monnayeurs, un dossier à rouvrir", *BAAG*, n°68, octobre 1985, p.34-46 (pour le

- point 3) ; "Réticences et ruptures : de la parole dans le récit gidien", *BAAG*, n°76, octobre 1987, p.37-47 (pour le point 4). Le lecteur en quête d'argumentations plus détaillées pourra s'y reporter.
2. Cf. l'indispensable ouvrage de M. RAIMOND, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
  3. Les recherches en la matière ont été marquées, dès 1972, par l'important article d'A. GOULET, "La figuration du procès littéraire dans l'écriture de *La Symphonie pastorale*", *André Gide* 3, *R.L.M.*, 1972, p.27-55. Voir aussi, dans le même domaine, MAHIEU (R.), "La *Symphonie pastorale* et la lutte des tropes", *BAAG*, n°78-79, avril-juillet 1988, p.58-70.
  4. DIDEROT (D.), *Éloge de Richardson*, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1957, p.1097-1098.
  5. Par souci de précision, il faut signaler ici que Balzac, au moment même où s'achevait la publication de la *Comédie humaine*, semble avoir été en butte à des doutes quant à la validité — ou la viabilité ? — de son projet d'ensemble.
  6. *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans, Récits et Soties. Oeuvres tyriques*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1958, p.1081/184.
  7. LUKACS (G.), *La Théorie du Roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gonthier, 1970, p.54.
  8. Cf. GENETTE (G.), *Figures II*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p.79 sq.
  9. Je renvoie ici à mon article, "Présence d'une absence, ou les *Faux-Monnayeurs* et l'Histoire", *André Gide* 7, *R.L.M.*, 1984, p.47-67.
  10. 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*.
  11. Autres cas intéressants : la découverte de Laura par Bernard à travers la lettre adressée par celle-ci à Édouard (I,8 et 14) ; la douleur infligée par Mme de La Pérouse à son mari quand elle subtilise et détruit les lettres de son frère (III,3) ; le chantage mis à la portée de Georges Molinier après qu'il a découvert la correspondance amoureuse de son père (III,5).
  12. Voir, respectivement, p.992/79 et 995/82 ; 1088/191, 1100/205 et 1207/330 ; 1097-1098/202-203 ; 1243/373 et 1245/375.
  13. Voir GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.93-94 et 211-212.
  14. La formule "intervention de régie" est empruntée à G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954 (rééd. 1973).
  15. Voir le *Journal des faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1980, p.85 : "Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres."
  16. La lettre d'Alexandre, reproduite p.1233-1234/361-2, est suivie immédiatement de la clef offerte par le narrateur (p.1234/364).
  17. GOULET (A.), *Fiction et vie sociale dans l'oeuvre d'André Gide*, Paris, Publications de l'Association des amis d'André Gide, 1986, p.169.
  18. Voir mon article, "Présences d'une absente (...)", *loc.cit.*, et GOULET (A.), *op.cit.*, p.173 sq.
  19. Voir pour les réticences, *Journal des faux-monnayeurs, op.cit.*, p.57, et *Les Faux-Monnayeurs*, p.990/75-76 : il faut noter que, dans ce dernier passage, c'est Édouard qui s'exprime, et s'en prend plus particulièrement aux "dialogues rapportés". Pour les notations positives, voir *Journal des faux-monnayeurs*, p.68 et 73.
  20. On retrouve ici les analyses de J. BAUDRILLARD, par exemple dans *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, Bibl. des Sciences humaines, 1976 (voir p.21).
  21. Voir la p.1198/319, où Strouvilhou se propose de "démonétiser (...) ces billets à ordre : les mots".
  22. Ici, autre terme, et même programme : "discréditer" (p.1230).
  23. Voir pp.1071-1072/172-174.
  24. C'est Strouvilhou qui le rappelle (p.1198/319).
  25. Qu'on songe par exemple au passage où, baissant un instant son masque de cynique, et exprimant, pour une fois, sa détresse, Armand Vedel est abandonné par sa faconde habituelle et pris d'un trouble imprévu, qui se trahit entre autres par un lapsus (p.1163/279).
  26. *La Théorie du Roman, op.cit.*, p.66.