

**LES FAUX-MONNAYEURS
OU GIDE ET L'ART DE CONFÉRER**

par

Michael TILBY

Au premier abord, c'est l'acte d'écrire qui prédomine dans *Les Faux-Monnayeurs*. L'unique «roman» de Gide foisonne de textes écrits plus ou moins formels, qui tous nous invitent à nous interroger sur les propriétés de l'écriture. Des allusions à la littérature sont censées retenir notre attention à maintes reprises. On ne s'étonnera donc guère que le seul personnage emprunté tel quel au monde non-fictif soit un littérateur contemporain : Alfred Jarry, tandis que le célèbre procédé de la mise-en-abyme ramène tout à la question de l'écriture et de la composition romanesque. Mais à y regarder de plus près, *Les Faux-Monnayeurs* est un texte qui en même temps abonde en conversations. À l'intérieur même des nombreux extraits de textes écrits, des conversations percent fréquemment. Les divers auteurs de ces textes écrits (journal intime, lettres personnelles, etc) ne perdent jamais l'occasion de rapporter directement un dialogue, ou de citer un bon mot saisi au hasard. Que cette prédilection pour la conversation sur la description ou l'analyse dérive du dessein conscient de l'auteur ressort pleinement de plusieurs déclarations que Gide crut bon d'incorporer dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*. Quant à la critique, rappelons que Jean Hytier fit allusion, il y a cinquante ans, à l'emploi extensif du procédé du dialogue dans notre texte. Mais c'est à M. David Keypour que revient le mérite d'avoir

consacré à la question l'analyse importante qui jusque-là faisait défaut.¹ Malgré la précision et la finesse de son argument, lesquelles font de son étude l'une des plus stimulantes contributions à la compréhension de cet aspect du roman gidien, Keypour ne prétend pas épuiser son sujet, et les pages qui suivent se proposent comme modeste complément aux siennes.

Dans un roman où il ne se passe pas grand'chose, où le suicide de Boris se donne comme événement guère moins «*extra-territorial*» que le sort de Vincent ou d'Alexandre, la conversation s'arroge aisément un rôle privilégié. *Les Faux-Monnayeurs* naît, pour ainsi dire, sous le signe de la conversation : les paroles de Bernard par lesquelles le roman s'ouvre sont responsables du fait que la première réaction du lecteur est précisément de tendre l'oreille. Par la suite, le Luxembourg devient un vaste parloir où on cause «*art, philosophie, sports, politique, littérature*». Et si la célèbre phrase par laquelle se termine ce roman qui «*pourrait être continué*» fait partie du journal écrit d'Édouard, le caractère spontané de son texte a pour effet de nous donner l'illusion d'entendre parler le personnage plutôt que de l'envisager stylo à la main. Il convient également d'insister sur le fait que la majorité des personnages de ce roman à conversations sont des professionnels de la parole : magistrats, avocats, prédicateurs, professeurs, hommes politiques, orateurs, conférenciers («*Quel conférencier vous feriez !*», s'exclame Passavant à Vincent [1054/150]), candidats au baccalauréat (même s'il s'agit plus précisément de l'écrit que de l'oral). Et si certains parmi ces praticiens de la rhétorique s'adonnent en même temps à l'acte d'écrire, il est frappant de voir à quel point les littérateurs ici présents sont en premier lieu des orateurs qui ne demandent pas mieux que déclamer leurs vers, découvrir à autrui leurs projets. Retenons le cas, à titre d'exemple moins familier que d'autres, d'Armand Vedel, dont la

1. Voir N. David Keypour, *André Gide, Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs* (Montréal) : Presses de l'Université de Montréal/Paris : Didier Érudition, 1980) surtout les p.69-88.

«*vocation poétique*» se traduit d'abord oralement par un goût sans doute immodéré pour les effets d'allitération.

Il est évident que dans *Les Faux-Monnayeurs* le phénomène de la conversation est intimement lié à la question de l'authenticité romanesque. Rappporter fidèlement les propos d'un personnage supprime la nécessité du biais d'un intermédiaire. C'est là un procédé auquel Édouard est particulièrement sensible, d'autant plus qu'il croit souffrir d'un manque d'imagination. Son carnet de romancier lui permet de noter aussitôt que possible les paroles précises par lesquelles un personnage s'exprime. Voilà la raison pour laquelle il fait passer à Bernard une espèce de test, le félicitant lorsque celui-ci constate que sur dix phrases prononcées par les pensionnaires, quatre commencent par : «*je parie que tu ne...*» et six par : «*Moi, je...*» [1140/252]. Mais Édouard est non moins conscient des difficultés qui découlent de toute esthétique fondée sur un précepte d'authenticité. S'étant précipité sur de quoi écrire, il commente ainsi une conversation qu'il vient de transcrire : «*Je transcris tout cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile par la suite de retrouver la justesse du ton d'un dialogue*» [1013/104]. Ailleurs il s'abstient de nous donner les propres paroles de Georges, lesquelles, prétend-il, «*perdraient leur caractère, dépouillés de l'extraordinaire accent faubourien qu'il y mettait [...]*» [1000/89]. Mais on s'étonnerait à juste titre de trouver dans *Les Faux-Monnayeurs* le simple ressassement de quelque thème que ce soit. Or, malgré l'importance qu'Édouard semble accorder à la documentation orale, hanté par la chimère du «*roman pur*», il paraît chérir la notion que «*le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire*» [990/75]. C'est toujours dans ce sens qu'il avoue l'admiration sans égal qu'il éprouve pour la discussion racinienne entre Mithridate et ses fils. Il reconnaît, comme tout le monde, que «*jamais un père et des fils n'ont pu parlé de la sorte*» [1081/184], mais il n'hésite pas y voir un dialogue où «*tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître*» [1081-184]. D'ici la réalisation du «*roman pur*», toute tentative de la part de Gide et de son romancier fictif cherchera à opérer une réconciliation d'impératifs contradictoires.

Que Gide dans de nombreuses conversations qui jonchent son roman évite de tomber dans un réalisme banal ou dans une stylisation excessive, est évident à partir d'une comparaison entre son texte à lui (que ce soit la narration proprement dite ou bien le journal d'Édouard) et l'extrait des *Faux-Monnayeurs* que l'auteur donne à lire au petit Georges. C'est manifestement de cette mosaïque de conversations, toutes pertinentes d'ailleurs, que naît la remarquable fraîcheur des *Faux-Monnayeurs* et cette impression, quelque peu paradoxale, d'une spontanéité intarissable. C'est de même ainsi que le caractère varié des personnages s'annonce derechef au lecteur. Campés en face de nous ils communiquent, directement à travers leurs paroles, leur individualité incontestable. C'est un procédé cher à Gide, lequel nous donne l'illusion de nous former une idée du personnage selon ses propres goûts et préjugés. À plusieurs reprises c'est un procédé qui fait penser également au théâtre, ce qui ne saurait guère nous étonner, étant donné les nombreux signes qui témoignent de l'intérêt que Gide portait à l'activité théâtrale à cette époque. Retenons aussi que cela est une perspective encouragée explicitement par Édouard lorsqu'il lui arrive de confier à son carnet ses quelques observations concernant le «roman pur» qui est son idéal [990-76].

Les paroles d'ouverture prononcées par Bernard se veulent théâtrales. Quant au décor constitué par l'appartement des Profitendieu, cela doit peu aux décors balzaciens et tout à la scène stéréotypée du roman bourgeois du Second Empire. Ce n'est pas pour rien que Gide met dans la bouche d'Oscar Molinier la citation (dûment attribuée par le digne magistrat !) d'une expression d'Émile Augier [1118/227]. Il est tentant aussi de voir derrière la simple expression "*la puce à l'oreille*", proférée par Molinier au cours de la même conversation [1118/225], une allusion, à fins satiriques, à la pièce de Feydeau, dont la première représentation avait vu le jour la même année (1909) que le suicide du lycéen de Clermont-Ferrand qui avait fourni à Gide un de ses points de départ anecdotiques. Il n'est pas besoin après les fines analyses de Keypour de faire ressortir combien les monologues de certains

personnages- "*penseurs*" relèvent du modèle théâtral ni même d'insister sur l'importance du rapprochement que fait Bernard entre lui-même et le personnage d'Hamlet. Ajoutons cependant que les propos des personnages sont assez souvent accompagnés de courtes phrases descriptives lesquelles sont calquées sur le modèle de l'indication scénique typique («*tout cela dit sans précipitation*»), «*tout cela un peu exagéré, un peu gros*»). Dans l'agencement des actions (on pense tout de suite au suicide de Boris) et la disposition des personnages les uns vis-à-vis des autres, le théâtre est rarement loin. Nous apprenons, par exemple, que c'est au théâtre que Vincent et Olivier avaient fait la connaissance de Passavant. Lorsqu'Édouard rend visite à La Pérouse, il note que «*la lueur du réverbère [...] nous éclairait fantastiquement de bas en haut à la manière d'une rampe de théâtre*» [1026/120]. Et lors d'une visite ultérieure, il est justement question de l'assistance du vieux professeur de piano à une représentation d'*Hernani* [1063/161-2]. En représentant le vol pratiqué par Georges, Édouard rapproche celui-ci d'«*un acteur qui a peur de ne pas se faire entendre*» et lui attribue «*une moue de théâtre*» [999/88]. Plus important encore : le thème primordial de la sincérité dicte la façon dont certains personnages, protagonistes ou figurants, jouent manifestement un rôle, en adoptant précisément la manière de s'exprimer associée à ce rôle. Qu'on pense au «*fidèle serviteur*» Antoine à cet égard, non moins qu'à Bernard en fils prodigue ou à celui-ci se découvrant à Laura. N'oublions pas non plus les nombreuses entrées et sorties qui, elles aussi, font preuve de la place occupée dans la rédaction de ce texte par des modèles empruntés au théâtre.

Toujours est-il que pour les personnages des *Faux-Monnayeurs* parler n'est pas une mince affaire. On aurait tort de voir dans cette préférence accordée à leurs propres paroles un simple moyen pour Gide d'assurer le caractère vivant de ses créatures. La signification de sa composition est constamment à rechercher dans les rapports qu'entretiennent les personnages avec l'acte de parler. On nous fournit maintes précisions en ce qui concerne la réaction de l'individu envers ce qu'il vient d'exprimer ainsi qu'à propos de celle de son auditeur. Considérées séparément, ces précisions peuvent bien nous paraître

insignifiantes. Mais à force de répétition, elles assument, comme quantité d'autres détails dans ce texte apparemment peu remarquables, une ampleur thématique qui est loin d'être négligeable. En effet, ce ne serait pas trop dire que «*l'art de conférer*» est un des sujets qui préoccupent le plus notre auteur.

Avant de relever les raisons pour lesquelles l'acte de parler retient tellement l'attention de notre auteur, il convient de noter que les conversations dans *Les Faux-Monnayeurs* se situent dans un système qui comporte des auditeurs patients plutôt que de véritables interlocuteurs, même si ces auditeurs ne restent pas pour autant totalement muets ; les conversations dominées par un seul personnage sont tout aussi fréquentes sinon plus nombreuses que celles qui méritent d'être qualifiées d'authentiques dialogues. Nous avons affaire ici à un roman dont bien des personnages sont poussés par le besoin de raconter, interpellé, confesser, rompre le silence, faire part à autrui de ce qui les tracasse ou rend leur vie insupportable. Autrement dit, le rôle d'autrui dans *Les Faux-Monnayeurs* est en premier lieu celui d'un auditeur. Et la conclusion à laquelle le romancier nous incline se dégage nettement de la vaste gamme d'auditeurs qu'il expose tout le long de son texte : rares sont ceux qui savent bien écouter. C'est un don qui fait particulièrement défaut à Passavant, à qui Lady Griffith réplique : «*Vous ne ferez jamais un bon romancier [...] parce que vous ne savez pas écouter*» [968/50-1]. À côté des nombreux professionnels de la parole, figure une auditrice professionnelle, Sophroniska, qui, selon l'optique ironisante de Gide, n'attend que l'aveu de Boris pour le prononcer guéri. Le besoin d'écouter se prolonge même au-delà des personnages eux-mêmes. Nous avons déjà eu l'occasion de constater que le narrateur, en parlant de ses créatures, nous invite à écouter plutôt qu'à observer ou à regarder, phénomène que souligne une remarque aussi peu remarquable à première vue que : «*Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard*» [1145/259]. Mais de tous les auditeurs, c'est Édouard qui mérite particulièrement de retenir notre attention. À la différence de Passavant, Édouard ne fait qu'écouter. On le sollicite de tous côtés. Il attire les confessions. Et c'est plus d'une fois malgré lui (même si dans d'autres cas il en sort ému et prêt à reconnaître que l'être qui se

découvre lui accorde un privilège). La Pérouse lui déclare : «*Je veux tout vous dire [...]. Ce que je vais vous raconter, je ne puis le dire à personne*» [1028/121]. Pauline lui apprend que son mari l'a couvert d'éloges, d'où elle conclut que lui, Édouard avait dû «*surtout l'écouter*» [1157/272].

Cependant, l'existence de qui sait écouter ne délivre pas le locuteur de la nature problématique du langage. Le quasi-totalité des dialogues montrent combien difficile est le maniement de la parole. De nombreux bouts de conversation pris dans le roman même lui auraient pu servir d'exergue. Certains parmi les personnages (et des plus sympathiques) sont pleinement conscients de la difficulté de s'exprimer à leur gré. Leurs propres paroles les laissent profondément déçus. L'ironie est d'autant plus cruelle que ces mêmes personnages ont souvent des dons indéniables lorsqu'il est question d'écriture. «*Ah ! qu'il est difficile, le moindre mot*», soupire Édouard, «*quand il entraîne l'assentiment complet de tout l'être*» [1058/155]. Les discours ont beau être composés d'avance, il existe toujours un décalage entre l'effet voulu et l'effet qui se produit. Il arrive qu'un personnage s'en rende compte d'avance, tel Édouard qui constate que «*le discours que j'avais préparé [pour l'entretien avec Georges] ne me parut soudain plus de mise*» [1221/347]. C'est surtout sur le coup de l'émotion que la parole se dévoie. Voilà ce qui arrive à Charles Profitendieu en présence de son père : «*Il voulait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion, mais, qui le croirait d'un avocat : il est on ne peut plus maladroit à s'exprimer, ou peut-être devient-il maladroit précisément lorsque ses sentiments sont sincères*» [949/29]. Le locuteur se transforme pour ainsi dire en auditeur de ses propres paroles et ce transfert inattendu des rôles engendre des craintes à propos de la réception éventuelle du «*message*» : «*Aussitôt exprimés, ceux-ci lui paraissaient moins sincères*» [1143/256] ; «*Il put croire qu'Olivier voyait de la présomption dans cette phrase*» [992/78], lisons-nous à propos de Bernard et d'Édouard. Résultat ironique d'avoir par trop voulu être fidèle à ses sentiments. Il en naît facilement un sens du ridicule. À Saas-Fée, Édouard se croit coupable (en partie sans doute à cause de l'intimidation provoquée par la

remarque de Sophroniska sur la représentation romanesque des intellectuels) de n'avoir débité que «*des âneries*» [1087/190].

Il arrive souvent aux personnages sensibles de se reprocher leurs paroles. Aussi le narrateur nous apprend-il : «*Édouard n'eut pas plutôt proféré ces paroles qu'il en sentit l'inconvenance et l'outrance et l'absurdité ; du moins, ces paroles lui parurent-elles inconvenantes et absurdes ; ou du moins, craignait-il qu'elles n'apparussent telles au jugement de Bernard*» [1079/182]. Cette multiplication d'hypothèses est caractéristique des *Faux-Monnayeurs* pris dans leur ensemble : aucune explication ne suffit à elle seule à rendre compte d'une situation. Le désaveu de paroles embarrassantes est un phénomène analogue aux sentiments éprouvés par Édouard en relisant ce qu'il avait noté dans son journal («*de tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai*» [1023/114] ; «*Ah ! phrase absurde, que j'écris malgré moi*» [1031/1241]). C'est cette même déception à propos de tout énoncé linguistique qui dicte, de manière entièrement conséquente, la forme des *Faux-Monnayeurs*. Mais elle fait d'abord partie d'une thématique poursuivie de plusieurs points de vue. Il y a, par exemple, le sentiment qu'a Bernard que la langue ne nous offre qu'un énorme dictionnaire de citations : «*Ah ! dit-il à Laura, si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère*» [1091/195].

Nous entrons ainsi de plain-pied dans la sphère occupée par le thème de la sincérité. Ces mêmes personnages sont non moins sensibles à tout ce qui sonne faux dans le langage d'autrui : «*Un je ne sais quoi dans le ton d'Olivier, avertit Bernard que cette phrase n'était pas de lui*» [1142/255] ; «*On eût dit que ces syllabes avaient perdu pour lui toute signification*» [1028/120]. Le lecteur, s'il veut entrer en contact avec le sens profond de l'œuvre doit se soumettre à ce besoin de développer pareil raffinement de l'ouïe. Car ni le narrateur gidien ni Édouard ne croira pas toujours nécessaire de souligner chaque fois que les paroles d'autrui appellent notre méfiance. Nous sommes tenus d'écouter. *Les Faux-Monnayeurs* nous révèlent un Gide se rangeant du

côté de Sophroniska lorsqu'elle proclame, en vraie freudienne : «*les mots nous trahissent*» [1075/177].

La supériorité de Bernard sur les autres adolescents réside principalement en son auto-critique en tant qu'usager de la parole. L'identité de groupe des adolescents tient à ce qu'ils ont recours à la parole pour suppléer à ce qui leur fait défaut dans l'idée qu'ils s'imaginent que les autres se font d'eux. D'où leur besoin d'exagérer. Une phrase aurait donc été formulée pour répondre à l'envie qu'a le locuteur d'«*épater son ami*» [1144/257]. On nous rassure (était-ce nécessaire ?) en soulignant que le ton adopté par certains adolescents répondait simplement au besoin de «*se donner des airs*» [1139/251] et qu'ils étaient moins dépravés qu'ils en avaient l'air. Le mot-clef ici est le verbe «*affecter*» qui vient spontanément sous la plume du narrateur ou celle d'Édouard à plusieurs reprises. (Qu'il suffise de renvoyer aux propos échangés par les membres de la Confrérie des Hommes Forts lorsqu'il s'agit de passer pour la première fois la fausse pièce de monnaie [1146/259-60]). Mais affecter un ton pour remédier à une insuffisance n'est pas le monopole des adolescents du roman. Le même vocabulaire est employé, et avec beaucoup moins d'indulgence, à propos des bons bourgeois, pères de famille. Et il ne serait pas hors de propos de conclure que le comportement linguistique des pères est en partie responsable de la difficulté qu'ont les adolescents à «*rendre un son probe, pur, authentique*», dans la mesure où ces derniers sont privés d'un modèle comme il faut. Charles, fils aîné des Profitendieu, n'est plus, à strictement parler, un adolescent, mais la scène intime entre lui et son père après le départ de Bernard est néanmoins instructive à cet égard. C'est «*sentencieusement*» que Charles commence sa phrase : «*Dieu chasse l'intrus pour...*» [950/30]. Profitendieu lui ordonne de se taire, ce qui met fin à la conversation. Mais en adoptant ce ton «*sentencieux*», Charles ne fait qu'imiter son père qui, en cherchant à consoler sa femme, avait sorti tout à l'heure une sentence du même genre : «*Dieu nous montre à présent que c'était une erreur, de prétendre...*» [949/28]. On ne se méprendra pas sur l'angle pessimiste

sous lequel l'influence familiale est ici, comme ailleurs dans le roman, envisagée.

Ces dignes représentants du monde ne se rendent pas compte du besoin d'interroger à chaque instant l'usage qu'ils font de la langue. Le pasteur Vedel se cache derrière les citations qu'il emprunte à l'Évangile, tout comme, apparemment, il croit bon de substituer le verbe «*fumer*» pour celui qui désignerait une toute autre activité. Son cas est flagrant et Gide le pourvoit d'enfants qui voient clair. C'est surtout Armand qui ironise sur son compte : «*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*» [1159/275]. Il faudrait sans doute faire la part de l'exagération et du cynisme dans ses propos, mais on ne saurait en nier le bien-fondé quant à l'essentiel.

Les variations auxquelles ce thème de «*l'art de conférer*» est soumis par l'auteur des *Faux-Monnayeurs* sont nombreuses. À l'opposé de ceux qui restent plus ou moins sourds à l'insuffisance de leurs paroles, nous rencontrons des êtres qui, ayant constaté la nature problématique de tout langage, opèrent tout simplement un refus de la parole. C'est Boris, évidemment, qui fournit l'exemple le plus développé de ce phénomène. Celui-ci, à la consternation de Bronja, persiste à dire des choses qui manifestement ne sont pas vraies. Et qui plus est il cherche une sécurité factice derrière un langage inventé. Dans son cas, aussi bien que dans celui d'Armand, il s'agit moins de tourner le dos à la langue maternelle que de prononcer un refus du Père. Nous avons vu que pour Armand le pasteur Vedel se définit en termes qui mettent en relief son statut d'usager de la parole. Quant à Boris, sa magie, dont l'aspect extérieur du moins consiste en la formule mystérieuse de son talisman, est responsable, à ses yeux, de la «mort» de son père ; il se prend donc pour coupable, indigne de partager le monde avec ceux qu'il considère ses juges. En outre la vocation du père d'Armand nous invite à associer ce refus du père géniteur à un refus de Dieu le père. C'est un autre personnage, La Pérouse, grand-père et en quelque sorte «double-

père» en raison de son sobriquet «*Père Lepère*», qui fournit le lien entre paternité et langage en invitant Édouard à se rappeler le début de l'Évangile selon Saint-Jean : «*Au commencement était la parole*» [1247/377]. Il ajoute : «*J'ai souvent pensé que la Parole de Dieu, c'était la création toute entière. Mais le diable s'en est emparé*» [1247/377]. On constate que Strouvilhou, représentant du Malin, cherche effectivement à démonétiser les mots. Tout mène à la conclusion que Gide aurait créé un monde où le Père Éternel et les pères de famille ont perdu toute cette autorité investie dès l'origine dans la Parole.

Dans cet univers romanesque où tout se tient, ce refus du patrimoine linguistique, phénomène aussi ambigu que tout autre référent psychanalytique, s'insurge de nouveau au banquet des Argonautes, où le parler d'Alfred Jarry se fait remarquer par ses usages bouffons. Partout dans le roman nous retrouvons une déclaration implicite contre la culture d'avant-garde, contrebalancée par de fréquentes allusions à la littérature du siècle classique riche de toutes les interprétations. La position adoptée par l'avant-garde constituerait pour Gide une réaction simpliste, une simple évasion, alors que la solution serait à chercher dans le compromis, dans l'acceptation de la nature imparfaite de la parole.

Il n'en reste pas moins vrai que le sens le plus aigu qu'a Bernard de la réalité est provoqué non pas par des paroles, mais précisément par le cri que laisse échapper Laura lorsqu'il dévoile son identité à lui, en mettant l'accent sur ses rapports avec la famille Molinier.

Mais ce qui bouleversa par-dessus tout Bernard, ce fut le gémissement qu'elle poussa, une sorte de plainte à peine humaine, semblable plutôt à celle d'un gibier blessé (et soudain le chasseur prend honte en se sentant bourreau), cri si bizarre, si différent de tout ce que Bernard pouvait attendre, qu'il frissonna. Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu [1034/127-8].

Serait-ce un lointain souvenir du passage dans lequel le narrateur initial du *Dominique* de Fromentin, livre pour lequel Gide avait la

prédilection qu'on sait, raconte sa rencontre avec le personnage central ? Quoiqu'il en soit, ce cri de douleur trouvera son écho dans la «*sorte de râle rauque*» qui sortira des lèvres de La Pérouse dans l'instant qui précède le coup de revolver qui donnera la mort à son petit-fils. Ce râle ne sera accompagné d'aucune parole : «*il resta figé, paralytique, secoué d'un grand tremblement*» [1244/374].

On comprend aisément la tentation que représente le mysticisme dans un univers où la parole est une source constante de déboires et de déceptions. Le mysticisme occupe en effet un rôle spécial dans le système de pensée qui se dégage des *Faux-Monnayeurs*, dans la mesure où il reste une des préoccupations qui font constamment surface dans les descriptions brossées par Édouard de certains personnages féminins ainsi que de lui-même. Ce qui frappe, dans la perspective présente, c'est que la définition qu'il donne du mysticisme de Madame Vedel se fait précisément en termes linguistiques (ce qui fait ressortir d'autant plus fortement la dissemblance qu'elle présente d'avec son mari) : «*La conversation n'est pas sans charme. Il lui arrive assez souvent de ne pas achever ses phrases, ce qui donne à sa pensée une sorte de flou poétique. Elle fait de l'infini avec l'imprécis et l'inachevé*» [1123/233]. À de tels moments, c'est l'aspect positif du mysticisme qui l'emporte ; on semble goûter sa supériorité sur la réalité terrestrement sordide, mais en fait le mysticisme connaît une présentation fort ambiguë. Car il peut être conçu également comme simple évasion. Dans le cas de Boris (et celui de Bronja qui le suit en ceci), un mysticisme puéril représente un refus radical du monde qui mènera tout naturellement à une mort prématurée. Dans celui de Pauline, femme privilégiée par-dessus toutes les autres du roman quant à l'approbation de son frère et de celle, présumée, de l'auteur, Édouard voit dans le mysticisme la conclusion attendue de la situation dont elle est prisonnière. Aussi s'étonne-t-il de ce qu'elle ne l'ait pas encore embrassé : «*La forêt façonne l'arbre. [...] La branche mystique, le plus souvent, c'est à de l'étouffement qu'on la doit. On ne peut s'échapper qu'en hauteur. Je ne comprends pas comment Pauline fait pour ne pas pousser de branche mystique, ni quelles compressions de plus elle attend*» [1153/268]. Rien de

surprenant alors à ce qu'Édouard se montre irrité contre Sophroniska (et contre lui-même) en raison de l'observation de cette dernière qu'il n'avait rien d'un mystique. Mais au sommet de l'entretien en question il n'avait pas hésité à lui donner raison :

« — Vous n'avez pas l'air de croire à la vertu des convictions... je veux dire à leur force agissante,

— En effet, ai-je dit en riant, je ne suis pas mystique.

— Eh bien, moi, s'est-elle écriée, dans un élan admirable, je crois de toute mon âme que, sans mysticisme, il ne se fait ici-bas rien de grand, rien de beau. » [1088/191].

C'est en rédigeant son journal qu'il regimbe contre cet acquiescement facile :

Comment ai-je pu acquiescer lorsque Sophroniska m'a dit que je n'avais rien d'un mystique ? je suis tout prêt à reconnaître avec elle que, sans mysticisme, l'homme ne peut réussir rien de grand [1097/201].

Cela nous fera sans doute penser à son émouvant entretien avec La Pérouse et à sa déclaration :

J'ai souvent éprouvé qu'en un instant aussi solennel, toute émotion humaine peut, en moi, faire place à une transe quasi mystique, une sorte d'enthousiasme, par quoi mon être se sent magnifié ; ou plus exactement, libéré de ses attaches égoïstes, comme dépossédé de lui-même et dépersonnalisé [1062/161].

Cependant son incertitude persiste et il est amené à se demander tout de suite après : « *Mais n'est-ce pas précisément mon mysticisme qui incrimine Laura, lorsque je lui parle de mon livre ?... Abandonnons-leur ce débat* » [1097/201-2]. Il finit par boucler le cercle en donnant raison à la doctoresse tout en lui prêtant son propre état d'esprit confus : « *Comme toutes les femmes, elle est pleine de contradictions. Mais elle avait raison : je ne suis décidément pas un mystique* » [1101/206] ; Aucune conclusion n'est tirée : il semblerait que nous fassions face de nouveau au besoin gidien de réconcilier deux tendances manifestement contradictoires.

Il reste à mettre en relief une dernière catégorie de personnages, lesquels nous révéleront l'autre face de cette parole problématique et ironique. Il s'agit des «*beaux parleurs*» dont Passavant est incontestablement le représentant le plus éminent. Son flot de paroles risque rarement de tarir. Il sait employer son rang, sa richesse pour imposer à autrui un certain respect qui prend la forme de lui abandonner le beau rôle. Mais peu nombreux sont ceux qui s'y méprennent : sa faconde est visiblement le signe d'un caractère répréhensible, son manque de sincérité perce malgré lui. Comparaison révélatrice : tandis qu'Édouard reste déçu après sa première conversation avec Olivier, Passavant, lui, fait preuve de sa suffisance en se déclarant très content de la sienne. Lady Griffith ne se permet pas d'illusions à son égard. En cherchant à renseigner Vincent à son sujet, elle établit un lien précis entre l'usage qu'il fait de la parole et sa moralité : «*Pour faire un mot, il consent à se vieillir*» [1050/146]. (Il ne nous échappera pas que pour le dénoncer elle a recours elle-même à un mot !). Elle avertit le romancier mondain des dangers de l'esprit parisien : — «*Faites attention, Robert : il n'y a rien qui fane plus vite*» [1050/146] — mais la réplique que lui fait celui-ci : «*les mots ne se fanent que quand on les imprime*» [1050/146], appuie la conclusion déjà évidente que c'est uniformément d'un point de vue de moraliste que Gide recense les nombreux usagers de la parole qui font la population de son roman.

Cette méfiance à l'égard de l'éloquence et des jeux d'esprit est à la base d'un aspect paradoxal de la narration, à savoir l'abandon de toute conversation dès qu'elle fonctionne bien et à la satisfaction des participants. Ainsi le narrateur gidien n'hésite pas à couper court à la conversation entre Passavant, Vincent, et Lady Griffith précitée, en disant : «*comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici*» [1050/146]. Un échantillon suffit. Il est évident que ce sont les conversations où le langage fait problème qui constituent un champ d'observation plus riche, et pour le romancier et pour le lecteur.

L'accusation que lance Lady Griffith à propos de l'incapacité de Passavant d'écouter n'est guère susceptible de provoquer la contradiction. Pourtant elle n'est pas tout-à-fait exacte. Il existe des moments où le comte écoute attentivement ayant flairé la possibilité d'en tirer profit pour lui-même. C'est Olivier qui fait part à Bernard du talent qu'a Passavant de créer sa vie, à l'instar de ses romans, de toutes pièces : *«Il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est-à-dire qu'il met tout à profit. Il dit que le grand art de la vie, ce n'est pas tant de jouir que d'apprendre à tirer parti»* [1105/211]. Un réquisitoire pourrait se formuler dans les mêmes termes précisément que cette approbation mal fondée. Donc si le langage ne fait pas problème pour Passavant c'est parce que les mots dont il se sert ne sont jamais de lui. Sur le plan général il emploie des formules, des expressions qui ne se portent pas garants des sentiments qu'elles désignent. Mais il s'agit en même temps de sa promptitude à faire sien ce qu'il entend de spécifique chez autrui. S'il est prêt à suivre Lady Griffith en écoutant la *«conférence»* de Vincent, c'est afin de pouvoir, par la suite, sortir, comme si c'était de lui, l'espèce de parabole concernant les *euryhalins* et les *sténohalins*. Nous avons donc affaire ici à *«Passavant-pas savant»* plutôt qu'à *«Passavant-passe avant»*.

Cet art de la vie fondé sur le plagiat n'est autre qu'une version négative d'un phénomène qui constitue une des préoccupations majeures du roman. Nous avons vu que pour Édouard et Bernard le fait que la langue ressemble à un dictionnaire de citations est une source de gêne constante. Mais Gide nous rappelle, discrètement il est vrai, que la notion de tradition qui fait la force de notre culture littéraire doit beaucoup aux emprunts faits aux anciens par les modernes. N'est-ce pas là la raison pour laquelle il insère sans commentaire une maxime que Montaigne a prise dans Tacite [1076/7/179] ? Pour ne rien dire de l'abondance d'allusions et de citations qui parsèment le roman que nous lisons. Lorsqu'Olivier reprend une idée qu'il tient de Passavant, qui lui-même l'avait *«cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise [Valéry]»* [1142/255], nous nous heurtons de nouveau à la distinction capitale entre les pièces de monnaie fausses et les pièces vraies. Un rapide coup d'œil risque toujours de mener à une conclusion trompeuse.

Il est certain que Passavant incarne, plus que tout autre personnage des *Faux-Monnayeurs*, la méfiance de l'auteur implicite à l'égard des beaux-parleurs. Mais il est loin de servir d'unique illustration d'un tel préjugé. L'éloquence, heureusement à court terme, d'Olivier au banquet des Argonautes représente, à ne pas s'y méprendre, l'influence néfaste de Passavant : *«Il était tout heureux de s'exprimer aussi facilement, se souvenant d'un temps où son trouble en présence d'Édouard le rendait muet. Il devait cette aisance, hélas ! à la banalité de ses propos, et aux libations. Édouard s'en rendait compte tristement»* [1171/289]. De manière plus sinistre, Gide établit un lien étroit entre le beau-parleur et l'extrême droite, genre Action Française. La réunion des Camelots du Roy à laquelle assiste Bernard mobilise une succession d'orateurs et un peloton de jeunes gens dont le rôle est de distribuer des bulletins d'adhésion. Le programme de l'organisation n'est que trop susceptible de plaire aux jeunes gens du milieu de Bernard. Sous la tutelle de l'ange, celui-ci semble hésiter. Pourtant l'ange lui fournit les moyens de voir que ce patriotisme factice ne rassemble que ceux qui doutent d'eux-mêmes. Le beau langage des orateurs exerce un attrait puissant mais superficiel et ainsi s'oppose au développement sain de l'individu et de la société, lequel nécessite une exploitation de la parole bien moins totalitaire.

Reste le cas de Lady Griffith, exemple frappant de la complexité du traitement gidien du thème de la parole. On aurait tort de voir en elle un simple Passavant du beau sexe. Rangée à côté de lui, Lady Lilian fait preuve d'une capacité d'écouter qui, dictée par l'amour, serait à première vue, bien moins redevable à l'égoïsme que n'est celle de son ami. Le ton ironique sur lequel Passavant prétend lui reconnaître les dons d'un romancier n'est pas forcément un travestissement de la vérité : en tant que polyglotte, ses dons feraient d'elle un Protée bien plus évident qu'Édouard. (Il serait permis de voir en elle peut-être un parent lointain de Lafcadio). Ce n'est que plus tard que ses actions et ses paroles viennent à l'appui de la méfiance que nous croyons devoir éprouver à son égard dès qu'elle entre en scène. Instructif, donc, le

chapitre où le narrateur gidien passe en revue bon nombre de ses personnages, dont Lady Griffith, personnage sur lequel il avoue s'être trompé dans les premiers temps. À travers cette femme sans âme que le narrateur espère ne plus revoir d'ici longtemps désormais, Gide amène le lecteur à constater que la parole d'autrui ne se laisse pas percer tout aussi facilement que certains autres exemples pris dans son roman auraient pu nous le faire croire.

Il est donc bien évident que *Les Faux-Monnayeurs* fait le procès de ceux qui semblent ignorer la nature problématique du langage et, à plus forte raison, de ceux qui en profitent pour arriver d'une manière cynique à leurs fins. Ici, comme pour tout autre thème qui structure cette composition remarquablement dense, Gide nous offre toute une gamme d'illustrations laquelle revendique de la part du lecteur un acte de comparaison consciencieuse. *Les Faux-Monnayeurs* reste un livre critique. Son auteur se contente principalement de nous faire un tour guidé du «*carrefour de problèmes*» qui le préoccupe. Offrir des solutions prescriptives, on le sait, ne fait pas partie de son dessein. Il lui suffit essentiellement de nous faire valoriser avec lui toute instance où l'individu reconnaît être aux prises avec la parole. Et pourtant, un héros sur le plan linguistique ne fait pas totalement défaut. Nous avons déjà relevé la supériorité de Bernard sur les autres adolescents dans ce domaine. On pourrait aller plus loin dans ce sens. Il arrive à Édouard de reconnaître la justesse de quelques-uns des propos de Bernard au point qu'il se sent par conséquent «*humilié*» par lui [1108/214]. Ses capacités linguistiques s'étendent au domaine de l'écriture. Il réussit, avec sa dissertation, à impressionner et les examinateurs (nonobstant sa crainte de se faire recalier en adoptant une position tranchante) et, malgré lui, Olivier, qui pour sa part n'avait pu «*résister au désir de briller*» devant son camarade, en étalant ses propres idées (ou plutôt celles de Passavant) à propos de ces vers de La Fontaine [1142/255]. Lorsqu'il expose à Olivier sa nouvelle philosophie de l'amour, l'«*extraordinaire rayonnement*» qui émane de tout son être ne manque pas d'avoir son effet sur son ami : «*comme il s'exprimait bien ! Olivier le contemplait dans une sorte d'extase*» [1151-2/265-6]. Il n'échappe pas pour autant à

l'ironie gidienne : en s'entendant parler de «*la France*» il doute de sa propre sincérité ; ses idées sur l'amour prêteront à sourire. Mais dans un univers où les adultes, et surtout les pères de famille, ont manqué désastreusement à leur devoir de servir de modèle aux jeunes, Gide fait de Bernard non seulement un être de prédilection mais aussi, de certains points de vue au moins, un modèle que les autres personnages feraient bien de suivre. Voici une nouvelle preuve, s'il en fallait, de la subtilité de notre auteur qui n'hésite pas à ériger en modèle un être qui, lui-même, reste visiblement en formation.