

De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs*

par

NICOLE PALOMBA-GARNIER

Un discours ou un récit ambigu comporte deux ou plusieurs sens entre lesquels il est impossible de choisir. Le choix y est à la fois inévitable (lire, c'est fatalement choisir un sens) et impossible (car l'autre sens possible n'est pas éliminé pour cela). « Expliquer une ambiguïté », donc, ce ne saurait être « résoudre une contradiction ». Le rôle du lecteur n'est pas de trancher, mais de démêler, de déplier le texte, sans lui faire perdre cette espèce d'élasticité, cette tension qui apparaît entre deux significations opposées.

Philippe LEJEUNE, *Exercices d'ambiguïté*
(Paris : Minard, 1974), p. 5.

Du personnage double au personnage trouble

La notion d'ambiguïté possède deux grands axes sémantiques : le sème dualité, lié au préfixe ambo- (qui signifie « les deux, de part et d'autre »), et le sème duplicité, car, par extension, le mot a pris une valeur péjorative. Le tour de force de Gide consiste à métamorphoser cette notion péjorative en notion méliorative, car dénoncer ou avouer son propre caractère équivoque, c'est une façon de faire preuve d'extrême authenticité.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'ambiguïté est érigée en un système variant de l'antithèse à la synthèse. Elle est régie selon plusieurs registres déterminant un très vaste champ d'investigation : tout d'abord, on observe une prégnance du registre *éthique*, qu'il soit d'ordre *religieux*, *sociologique* ou *philosophique* ; puis une dérive vers une pratique ludique de la *logique*, avec les paradoxes, l'illogisme qui déterminent un espace *poétique*, voire esthétique, une zone incertaine, « toute une région ténébreuse »

(*FM*, 348¹), une zone exorcisée par le langage où l'ambiguïté s'inscrit comme discours du diable.

L'ambiguïté gidienne, qui comporte plusieurs facettes, est repérable grâce à certaines figures touchant aussi bien la forme que le fond, le discours des personnages ou celui de l'auteur. L'utilisation insistante du paradoxe, ou bien la fonction énigmatique de certains propos, de certains personnages, donnent à penser que l'ambiguïté est préméditée, calculée par l'auteur dans un but pédagogique. Ainsi l'ambiguïté s'érige en système de représentation truquée. On peut y déceler l'évolution d'une structure simple et primaire sous-jacente, fondée sur l'antithèse (comme par exemple l'opposition du bien et du mal), en un système synthétique secondaire et complexe (comme la récurrence du paradoxe, par exemple). Ce système met en jeu deux éléments opposés qui fonctionnent comme deux pôles « magnétiques »². La problématique peut ainsi se lire comme métaphore du social, car la zone stratégique en jeu est de l'ordre du relationnel. La résultante de ce va-et-vient perpétuel entre les deux pôles crée une zone d'oscillation dynamique où se trouve focalisé l'essentiel du roman. Une telle dialectique génère un discours au statut particulier, un discours frappé sans cesse de suspicion. L'ironie, la satire affleurent souvent, mais jamais de manière explicite. Le lecteur en état d'alerte prend alors à son compte les incertitudes de l'auteur et cet aspect réflexif du discours instaure un troisième terme entre les deux pôles originels, quelque chose de l'ordre de la curiosité, du questionnement. Bref, par différents procédés rhétoriques et sémantiques, on passe d'une vision dualiste à une vision unificatrice³, qui éclate enfin en vision multiple.

* Cette étude a été conçue et présentée dans le cadre d'un séminaire de DEA, dirigée par M. Alain Goulet à l'université de Caen. Nous le remercions pour l'intérêt qu'il a bien voulu lui porter.

1. Les références aux *Faux-Monnayeurs* renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio », et sont indiquées dans le texte par les numéros des pages entre parenthèses (parfois précédés du sigle *FM*).

2. Selon le mot de Gide dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* (Paris : Gallimard, 1927), p. 91.

3. Il est possible de représenter ce fonctionnement par le schéma suivant :

1° Phase d'opposition : 2 pôles + —

A	non A		neutralité des pôles (rare)
→	←	3 cas	opposition (très marquée) : tension
+	—		attraction : contradiction interne / tension

2° Phase de juxtaposition :

+	—	2 cas	jeu des ambivalences
→	←		opposition négatif / positif

I. LA VISION DUALISTE

Éléments de la vision dualiste : quand l'ambiguïté recèle la dualité.

« *Un discours ou un récit ambigu comporte deux sens [...] entre lesquels il est impossible de choisir* », écrit Philippe Lejeune.

Dans le texte de Gide, l'unité tend vers la dualité, ce qui est simple vers le double, ce qui est seul vers le couple, le monologue vers le dialogue, ce qui est unique vers la dialectique. Il y a prégnance d'une forte dichotomie sous-jacente relevant d'un net manichéisme obsessionnel.

La forte récurrence des antithèses le prouve. L'opposition des extrêmes, comme celle du bien et du mal, apparaît comme le problème majeur, avec ses variantes philosophiques, comme celle du vrai et du faux : éthiques, comme celle de l'égoïsme et de l'altruïsme ; esthétiques (ou météorologiques), comme celle de la clarté et de l'obscurité ; psychologiques, comme celle de la gaieté et de la tristesse. Certaines figures de l'antithèse revêtent un aspect symbolique, comme dans ce discours du vieil Azaïs : « *Nous avons relu ensemble la parabole, et je crois que la bonne semence n'est pas tombée sur un mauvais terrain* » (FM, 232). Apparaissent également des oppositions entre la théorie et la pratique, l'anarchie et le conservatisme, la *discordance* et l'harmonie, mais surtout un constant affrontement de l'esprit et de la matière : « *Tout notre univers est en proie à la discordance, dit La Pérouse [...]. Ah ! comme il faut attendre pour la résolution de l'accord* » (163). Dans le discours d'Édouard, la dualité s'exprime comme un écho : « *Il n'est certes pas un mouvement mystique*

3° Phase d'interpénétration : (superposition partielle)

+ — zone stratégique d'indétermination

— ← →

4° Phase de fusion : (superposition totale)

←→

+ = —

A = non A

vision unificatrice : paradoxe / oxymore, etc.

Ici la dualité glisse vers la duplicité, c'est le principe du Même qui contient l'Autre. C'est la fusion / confusion des extrêmes. Puis, les contraires tendent à se séparer, car il y a conflit. Ce qui entraîne la suite du fonctionnement présenté dans la note précédente :

5° Phase : La dualité tend vers la dissociation interne, c'est la phase « schizophrénique ».

← | →

+ —

6° Phase : La dualité crée une nouvelle opposition

← →

+ —

qui n'ait son répondant matériel » (304). On détecte également une certaine tendance stylistique à la confrontation du négatif et du positif : « Tous trois "en étaient" », et Boris « n'en était pas », dit le narrateur (367) : et Pauline constate que l'on demande « toujours moins » des autres, et de soi, « toujours plus » (270). C'est enfin La Pérouse qui, à la fin du roman, affirme être « très bien » alors que son expression crie qu'il est « affreusement mal » (343). Dans ce dernier exemple, les notions de bien et de mal sont amplifiées par les intensifs « très » et « affreusement », tendant à la limite les deux pôles opposés.

Principe de redoublement généralisé

La vision dualiste s'exprime tout d'abord par un principe de redoublement généralisé (qui pourrait se schématiser par l'équation $1 = 2$).

Cet aspect de la dualité s'exprime essentiellement par la figure du couple et par un effet de duplication des personnages. Celle-ci peut s'exprimer par des jeux phoniques concernant les noms des personnages. Le couple Laura-Sarah est objet du couple Vincent-Passavant qui s'oppose au couple Édouard-Bernard. Elle peut également se réaliser par un redoublement de fonctions : deux écrivains, Édouard et Passavant, fréquentent deux étudiants, Olivier et Bernard, eux-mêmes fils de deux juristes, Molinier et Profitendieu. De plus, le roman fait intervenir deux narrateurs, Édouard dans son journal et le narrateur proprement dit. Ce système de correspondances en miroir instaure un principe d'alter-ego. Est-ce les deux versions d'un même type d'individu ? Ou bien un principe de relativisation du regard porté sur l'autre, une relativisation de la différence entre soi et autrui ?

La duplication des personnages se double d'une *duplication des discours*. On trouve par exemple deux points de vue sur un même personnage. C'est le cas de Profitendieu perçu respectivement par Bernard comme inhumain et par Édouard comme un être sensible. On trouve également deux versions d'une même situation. La vie du couple La Pérouse, différente selon le point de vue du mari et celui de sa femme (343). Remarquons aussi les deux versions d'une même citation de Pascal : « *J'ai versé telle goutte de sang* », selon Olivier, se transforme en « *J'ai versé telle larme pour toi* », selon Armand (279). Il faut mentionner enfin ce symptôme et emblématique carnet de bord où Bernard inscrit « *en regard* » : « *sur la page de droite [...] une opinion, dès que sur la page de gauche, [...] [il] peut inscrire l'opinion contraire* » (192). Ainsi la duplication et la juxtaposition des discours opposés proposent une duplication du sens qui conduit à un *système de polysémie* érigé en doctrine de liberté

d'interprétation. Cet aspect va de l'« épigraphe ambiguë » de Passavant adressée à Olivier : « *De grâce, Orlando, quelques pas de plus. Je ne suis pas encore bien sûr d'oser parfaitement vous comprendre* », « *qu'il était bien libre, après tout, d'interpréter comme il voudrait* » (140), à l'énonciation d'un discours littéraire critique : « *Nos auteurs classiques sont riches de toutes les interprétations qu'ils permettent. Leur précision est d'autant plus admirable qu'elle ne se prétend pas exclusive* », dit Édouard (204-5).

D'autres polysémies résultent de l'ambiguïté de phrases comme celle-ci : « *Bernard est assurément beaucoup trop jeune encore pour prendre la direction d'une intrigue* » (216). On peut se demander de quelle intrigue il s'agit. De l'intrigue entre les personnages, intérieure à la trame du récit ? Ou bien de celle qui est produite par l'auteur en train d'écrire, de gérer son scénario ? Cette adresse du narrateur au lecteur met l'accent sur un autre décalage, la distance entre l'auteur et le narrateur.

Enfin, certains procédés d'ironie (du grec : interrogation) sont aussi révélateurs de la polysémie latente. L'ironie peut être déclarée ouvertement : un « *qu'il est beau* » antiphrastique, lancé à Olivier par Bernard, est expliqué par : « *comment ne pas voir, dans ces mots, malgré ce ton cordial, de l'ironie* » (255). Mais l'ironie peut aussi s'avancer masquée. Le discours moralisant n'est-il pas, lui aussi, fortement ironique ? Voire parodique ? Comment peut-il être sincère ? On entre ici en pleine dialectique où se joue le problème du double et de l'authenticité.

Principe de dédoublement généralisé

La vision dualiste s'exprime également par un *principe de dédoublement* constant⁴, qui frappe la majeure partie des personnages de Gide.

Cela concerne aussi bien Azaïs, « *qui fait le charitable* » (238), que Douviers qui « *a besoin de corser un peu son personnage un peu mince* » (323), ou même Pauline qui feint de ne pas connaître la liaison de son mari (272). Cet aspect mineur du dédoublement peut prendre des allures pathologiques d'auto-mystification. Certains beaux parleurs, comme Bernard, « *s'écoute[nt] un peu trop parler* » (217) ; certains insomniaques, comme La Pérouse, se regardent un peu trop dormir, et si Bernard

4. Le dédoublement est pris comme un principe de division interne alors que le redoublement est pris comme duplication extérieure d'un individu. C'est l'inversion du principe premier $2 \neq 1$ en un principe second $1 = 2$ qui va de l'être double (deux versions d'un même) à l'être divisé (deux composantes d'un même). C'est le paradoxe de l'individu, étymologiquement indivisible et cependant divisé.

souffre de la manie du « *dialogue intérieur* », Vincent, lui, souffre de la maladie du monologue extérieur, puisqu'« *il converse avec lui-même* » (361) à la fin du roman. En dernier lieu, on remarquera le principe du double foyer dans la vision du narrateur : un certain don d'ambiguïté lui permet de voir deux ou plusieurs scènes en même temps. À plusieurs reprises, on s'aperçoit qu'il « *suit* » à la fois l'évolution de deux personnages dans deux lieux différents.

Le dédoublement touche aussi le système des genres. Ainsi Boris contiendrait quelques éléments féminins : « *sa voix musicale, sa grâce, son air de fille* » irritent ses camarades de classe. Sarah, elle, est renvoyée à des critères masculins : elle a passé des examens « *tout comme un homme* » (282). Molinier est « *poltron comme une femme* » (291). Relevons la singulière évocation d'une « *femme à barbe* » (365) qui met l'accent sur la naïveté de Boris pour qui une « *femme à poil* » est une femme pourvue de poils au menton. Cet exemple est intéressant car c'est justement autour de la perception sexuelle qu'il y a confusion. Une autre représentation éloquente est cette fameuse Joconde à moustache qui témoigne assez bien du glissement d'un genre à l'autre. Mais le personnage le plus double, le plus bisexué ou asexué est l'ange. Personnage emblématique de la problématique gidienne, il est la pureté inaccessible, il est l'absolu incarné par une figure de l'androgynie. Dans le roman, c'est une sorte de messenger de la vérité. La vérité n'est ni homme, ni femme, elle est entre les deux. Enfin, on s'aperçoit que, de façon ponctuelle mais tout à fait explicite, le genre grammatical est également touché. C'est le mot *aphte* dans la bouche d'Armand qui passe du genre masculin au genre féminin : « *un aphte* » devient « *une aphte* ». Ainsi l'on peut esquisser l'idée d'une androgynie gidienne à travers ces quelques représentations allégoriques et symboliques d'un inconscient du texte qui nous fait percevoir l'usage du double comme indice du non-cloisonnement de la pensée en jeu⁵.

À un autre niveau, la figure du dédoublement est surtout une *représentation métaphorique* (et métonymique) de la création en général, et de l'écriture en particulier. « *Le dédoublement c'est le mode d'être de l'artiste, c'est Armand qui nous donne la définition la plus poussée*⁶ » : « *Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et*

5. « Vouloir *tout* écrire signifie qu'on ne sépare pas le bon grain de l'ivraie », écrit Éric Marty (« *Les Faux-Monnayeurs* : roman, mise en abyme, répétition », *André Gide* 8, Paris : Minard, 1987, p. 101).

6. Wolfgang Holdheim, « *Les Faux-Monnayeurs*, roman d'artiste » (*ibid.*, p. 87).

la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus comprendre ce que veut dire ce mot. » (356). Sur un autre mode, Édouard exprime aussi : « *Que cette question de la sincérité est irritante ! [...] Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais ce que je crois que je suis [...]. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même* » (72-3). Cet extrait du discours sur la sincérité pose en filigrane le problème de la sincérité dans l'écriture, où l'ambiguïté principale réside dans la projection de soi hors de soi par l'artifice de la mise en forme.

De la dualité à la duplicité

La vision dualiste s'exprime enfin dans la notion de duplicité. L'imposture, l'erreur ou l'illusion sont les composantes essentielles de cet aspect du discours.

Le premier indice de duplicité est le *champ lexical de l'illusion* avec la forte récurrence de l'adjectif « *faux* » : fausse route, faux-col, faux père, situation fausse, simulacre (de Jarry) et simulation (de tous) sont autant d'éléments représentatifs de la fausse monnaie emblématique des relations humaines, dénoncée par le titre : *Les Faux-Monnayeurs*. Toutes les images ou scènes de dissimulation sont explicitées par des verbes comme cacher, feindre, faire semblant, affecter de, passer pour, paraître, tricher, etc., qui sont légion. Certaines expressions sont même agrémentées d'un jeu de mot, comme par exemple « *affecter de l'affectation* » (367), ou d'une redondance, comme celle de Pauline qui « *fait semblant de croire* », ou du vieux La Pérouse qui dit : « *Parfois je suis tenté de croire que je me fais illusion et que tout de même, je dors vraiment alors que je ne crois pas dormir* » (343-4). Enfin, et surtout, il y a cet incipit du roman, phrase éminemment ambiguë de Bernard : « *C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor* » (11), où le personnage se donne à lire comme un personnage de théâtre, un acteur.

Il faut encore considérer tout le réseau sémantique du théâtre. Partout il est question d'acteurs, de comédie, de jeux et de rôles. Georges joue à Boris la « *comédie de l'amitié* » et « *Laura était née pour les premiers rôles* ». On pratique aussi une dénonciation de la mauvaise foi « *authentique* » : « *Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui me regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois* » (73), dit Édouard. La thématique du « *théâtre* » social est surtout évoquée par Armand, qui expose son ambiguïté aux yeux de tous :

« Comme si chacun de nous ne jouait pas, plus ou moins sincèrement et consciemment. La vie, mon vieux, n'est qu'une comédie. Mais la différence entre toi et moi, c'est que moi je sais que je joue » (356).

Le problème crucial est celui de la fausse monnaie dans l'acte créatif. « L'artiste (dépositaire frustré de l'idéal) se tourne en faux-monnayeur par excellence, et en vient à personnifier la réalité même qui l'aliène », écrit W. Holdheim⁷. En effet, la problématique des *Faux-Monnayeurs* réside dans la dénonciation du mensonge (littéraire) par le menteur lui-même (l'écrivain). On peut rapprocher cela de la fameuse parabole d'« *Épiménide le menteur*⁸ ».

Si Gide démontre que l'écriture est de la fausse monnaie par la bouche de Strouvilhou (« *Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; l'auteur spéculé là-dessus, comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et comme l'on sait que "la mauvaise monnaie chasse la bonne", celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots.* » [FM, 319]), il dit aussi que ce qui est dit est faux. Si l'auteur écrit : « Je mens », dit-il la vérité ou bien un mensonge ? C'est le paradoxe du menteur. On ne sait plus où situer l'imposture de l'écrivain, et l'ambiguïté est ainsi démultipliée à l'infini. Ainsi le discours puriste est-il contaminé, soupçonné de faux. Les aphorismes moralisateurs, comme « *Il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant* » (340) ou « *Ce qui est vrai pour l'un n'est pas vrai pour l'autre* » (197), tout, absolument tout apparaît comme suspect, d'abord à cause du paradoxe, mais aussi parce que plus rien ne fonctionne d'une manière univoque, car tout le système est contaminé. « *Le roman présente un esthétisme de mauvaise conscience, doublé d'un moralisme suspect* », écrit encore Holdheim⁹. Que penser alors des jugements de valeur portés par le narrateur sur les personnages, ou de la « *probité* », du « *son pur* » (198) que Bernard considère comme valeur suprême ? « *Je n'apporte pas de doctrine* », écrit Gide, peu de temps avant sa mort, « *je me refuse à donner des conseils*¹⁰ ». Ainsi Gide, dénonçant la « *doxa* », l'opinion publique, dénonce aussi ceux qui la dénoncent dans le discours parodique des « *Nettoyeurs* » formulé par

7. *Ibid.*, p. 88.

8. Alexandre Koyré, *Épiménide le menteur*, Paris : Hermann (« Histoire de la Pensée », n° 1021), 1947.

9. Holdheim, art. cité, p. 93.

10. Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Paris : Seuil, « Écrivains de tous jours », 1963, p. 182.

Strouvilhou. Contre la « doxa » s'inscrit le paradoxal.

En effet, si chez Gide l'unicité tend constamment vers la dualité, par un principe de retournement la dualité tend vers l'unicité. L'ambiguïté est division au sein du même, mais aussi nivellement des différences et fusion des contraires.

II. LA VISION UNIFICATRICE

Quand l'ambiguïté naît de la fusion des contraires (inversion de l'équation $1 = 2$ en $2 = 1$, puis $n = 1$).

Principe de contamination

Dans la représentation gidienne, les contraires s'attirent et finissent par se superposer avant de fusionner complètement.

Dans ce système, le stade transitoire est un symptôme étrange de *contamination réciproque des extrêmes*. Cet aspect du problème est une conséquence de la constante réversibilité possible des éléments. Dans un article intitulé « *Les Faux-Monnayeurs*, roman, mise en abyme », Éric Marty, évoquant l'« *écriture infinie* » de Gide, écrit : « *le vrai équivaut le faux, l'envers vaut l'endroit*¹¹ » : « *Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas* », dit Boris qui, à la question « *pourquoi* », répond : « *Il fait trop chaud, il fait trop froid* ». Ainsi le langage ne se fixe pas sur un sens, mais englobe deux sens en une seule réponse. Cet aspect pathologique du discours de Boris s'avère indépassable puisqu'il débouche sur un suicide. C'est peut-être l'aspect le moins riche de cette ambiguïté, car elle est trop offerte, trop systématique. L'aspect le plus subtil, justement celui qui ne s'offre pas, concerne les zones intermédiaires d'interpénétration des pôles, de contamination fluctuante. Ainsi le faux peut devenir vrai, la « *comédie de l'amitié* » que Georges joue à Boris par exemple, se « *contamine* » de sincérité selon le narrateur, et le faux suicide (toujours de Boris), par un effet de circonstances, devient vrai suicide.

Par ce schéma d'inversion, le poltron devient courageux : c'est Boris qui, par sa « *fermeté* », impressionne « *les trois autres* » (371). Ainsi l'on glisse vers le paradoxe : « *Je ne suis sincère que quand je blague* », dit Armand (356), et en fin de parcours « *le Diable et le bon Dieu ne font qu'un* », dit La Pérouse (377). Cette formule lapidaire insiste sur le fait que toute dichotomie tranchée est un leurre de l'esprit.

Comme *le même contient l'autre*, il peut par extension contenir le multiple et même *la totalité*. L'aspiration à l'unité tend vers l'universa-

11. Marty, art. cité, p. 111.

lité et le vieux La Pérouse rêve d'un « accord parfait continu » (163), « tout doit enfin se rendre et se réduire à l'harmonie », énonce Édouard (162), qui d'ailleurs précisait sa pensée : « [Je] ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui. Cette force anti-égoïste de décentralisation est telle qu'elle volatilise en moi le sens de la propriété » (73). Ainsi est réalisé un principe de fusion dans un grand tout : c'est le problème de la non-propriété de soi qui est posé. Inversement, Gide décide de tout s'approprier par l'écriture : « Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qu'il m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman [...]. J'y veux tout verser sans réserve », écrit-il¹². Le point de fusion serait donc l'art. Ainsi l'on trouve un emblématique tableau dans la chambre d'Armand : une représentation en abyme du roman lui-même : « Dans un admirable effort de synthèse, l'artiste a concentré sur un seul cheval tous les maux à l'aide desquels la Providence épure l'âme équine » (275).

Synthèse et rhétorique

Dans l'écriture gidienne, ce sont les figures de rhétorique qui participent à l'effort de synthèse. Tout d'abord, on trouve un effort de synthèse à l'intérieur d'un même mot par le jeu des privatifs qui crée une tension interne non négligeable. Protée est insaisissable, les épouses ne se donnent à leur mari « qu'à contrecœur, qu'à contre-sens » (224) selon le discours de Molinier, qui apparaît à Édouard comme « un pantin disloqué dont les éléments sont disjoints » (224). Strouvilhou fait l'apologie de l'illogisme et dénonce l'antipoésie. Bref, à l'intérieur même de l'unité syntaxique s'opposent les contraires. On trouve cela même dans les expressions anodines comme le mot « contrebasse ». Cependant la figure la plus étonnamment efficace est l'oxymore. Selon M. Isnard, « l'antithèse respecte le principe de contradiction, alors que l'oxymore au contraire viole ce principe¹³ ». On est donc dans une stratégie de fusion des extrêmes. Formellement, il s'agit du procédé qui consiste à utiliser un adjectif en complet désaccord logique avec le substantif auquel il se rapporte. Il est question par exemple de la « fierté blessée » de Pauline ou encore de sa « férocité dévouée ». On trouve également d'autres formes

12. Dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1980, pp. 28 et 30.

13. Marcel Isnard, « Antithèse et oxymoron chez Wordsworth », *Rhétorique et communication*, Actes du congrès de Rouen, 1979, p. 169.

d'oxymores comme dans certains aspects du discours d'Armand : « *J'aime assez être mal installé* » (274-5), ou « *J'aime ce qui me dégoûte* » (355). Ceci produit des ambivalences significatives : Olivier, face à Passavant, reçoit « *comme un éblouissant et douloureux éclair* » (289), et Bernard, après sa nuit avec Sarah, ressent « *exaltation et anéantissement à la fois* » (296). Le jeu consiste donc à mettre en relation étroite un sentiment positif et un sentiment négatif, ce qui produit une nouvelle forme d'ambiguïté. Ainsi la logique même est altérée par son contraire : le paradoxe. Le paradoxe va « *affaiblir le pouvoir de dissociation propre à l'antithèse [...]. La réconciliation se fait ici par un glissement, une rencontre et une sorte de fusion [...]. L'esprit ne se fixe pas, mais il se crée une oscillation [...] entre eux, une oscillation qui engendre un "tertium aliquid", un sens nouveau, réellement né de cette interprétation [des pouvoirs contraires]* », écrit encore M. Isnard¹⁴. Selon ce principe, on décèle bon nombre d'énoncés à tendance paradoxale, entretenant d'étranges rapports avec le bon sens, comme celui de Pauline : « *plus il se cache, plus il se livre* » (273), ou encore : « *En ne me scandalisant pas tout à l'heure, je crains de vous avoir scandalisé* » (306). Ainsi le narrateur dit de Bernard que « *l'habitude qu'il a prise de la révolte et de l'opposition le pousse à se révolter contre sa révolte même* » (216). Le goût du paradoxe est issu d'un sens aigu de la contradiction. « *En effet, le choc initial qu'entraîne la brusque conscience de la contradiction se révèle salutaire car il crée un désir de mettre fin à cette contradiction et déclenche l'effort de coopération que [l'on] attend du lecteur* », explique M. Isnard¹⁵.

Dans le texte, la notion de contradiction figure explicitement : « *Comme toutes les femmes, elle est pleine de contradictions* », dit-on de Sophroniska (206), ou encore : « *l'instinct de contradiction l'emporte* » (212) ; et, dans une boutade de Passavant, les orateurs attendent « *le fouet de la contradiction* » pour partir (317). Enfin s'énonce même une théorie de la contradiction : « *J'aime à retourner les problèmes ; [...] j'ai l'esprit ainsi fait qu'ils y tiennent en meilleur équilibre la tête en bas* » (317), dit Strouvillou, personnage subversif par excellence¹⁶.

Aussi, le culte de la contradiction amène certains personnages à es-

14. *Ibid.*, pp. 171-2.

15. *Ibid.*, p. 171.

16. À ce niveau de l'analyse, il faut souligner le fait que le paradoxe n'est pas présenté par Gide comme paradoxal, mais plutôt comme le résultat d'une évidence et d'une grande lucidité. Il apparaît comme l'étape ultime du bon sens et de la sagesse, comme le point de vue supérieur.

sayer de déterminer une zone limite. Ainsi le discours d'Armand essaie-t-il de supprimer toute démarcation entre les deux pôles antithétiques. Il évoque « un imbécile assez intelligent pour comprendre qu'il est bête » (277), et inversement « la plus grande intelligence [qui] est précisément celle qui souffre le plus de ses limites » (278). La notion de limite détermine une zone stratégique de la plus haute importance : « c'est une arête étroite, sur laquelle mon esprit se promène. Cette ligne de démarcation entre l'être et le non-être, je m'applique à la tracer partout », poursuit-il (279).

Vers un être dilaté

La recherche du point limite pousse certains personnages aux frontières de l'absurde, aux confins de la résistance humaine. C'est La Pérouse qui, régulièrement et méthodiquement, pose le revolver sur sa tempe mais ne se tue pas, juste pour évaluer la limite de son courage. Une autre limite est paradoxalement évoquée, c'est la limite corporelle. « Ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau », dit Olivier à Bernard qui vient de passer un examen (255). Et Armand, lui, au sujet d'une électrocution par transpiration, recherche le point limite entre la vie et la mort : « Le corps eût-il été plus sec, l'accident n'aurait pas eu lieu. Mais ajoutons la sueur goutte après goutte... Une goutte encore : ça y est. » (278-9). On recherche aussi le point limite entre le bien et le mal : « La limite de la résistance [...], ce que mon père appellerait : la tentation. L'on tient encore [...]. Un tout petit peu plus, la corde claque : on est damné. [...] Un tout petit peu moins : le non-être. [...] Gradation ; gradation ; puis saut brusque... » (279).

La volonté de tester la limite est une volonté de dépasser la limite. Le héros gidien est un être dilaté. Déjà, dans son journal, Édouard parlait de « cette force anti-égoïste de décentralisation » (73). C'est la limite qui peut se disperser dans l'espace : « Édouard n'était pas sorti de trois jours. Une immense joie dilatait son cœur, et même il lui semblait que tout son être flottait [...]. L'amour et le beau temps illimitent ainsi nos contours », dit le narrateur (311), qui ainsi donne au héros gidien une dimension cosmogonique. L'ambiguïté par dilatation devient alors virtualité.

III. LA VISION MULTIPLE

Quand l'ambiguïté est virtualité (1 = n).

« L'ambiguïté est traitée comme mise en correspondance directe entre une forme unique et plusieurs représentations porteuses de sens, dis-

jointes et mutuellement exclusives », écrit Catherine Fuchs¹⁷.

Cet aspect du problème est dominé par deux figures emblématiques : le polymorphisme de Protée et la symbolique de la fenêtre ouverte. L'art de maîtriser le doute, la prise en compte lucide de la contradiction créent une dynamique particulière : « *Gide est un devenir, un itinéraire, une conscience en mouvement, en genèse illimitée* », écrit Claude Martin¹⁸.

Ayant déjà déterminé l'espace de l'ambiguïté par cette dynamique, on peut dès lors circonscrire quatre composantes de l'ambiguïté gidienne. *L'ambiguïté à caractère didactique*, c'est l'aspect philosophique de la démarche, comprenant scepticisme, relativisme et existentialisme ; *l'ambiguïté à caractère ludique*, jouant sur les registres de la langue, et plus précisément sur celui de la logique, et *l'ambiguïté à caractère érotique*, maniant à la perfection une stratégie de l'affleurement du sens. Enfin, *l'ambiguïté à caractère poétique* (au sens étymologique), jouant sur le registre de la créativité.

Ambiguïté didactique

L'ambiguïté didactique repose sur un principe de confrontation de plusieurs discours philosophiques à tendance relativiste. En effet, chaque situation univoque est toujours relativisée par la présence de la tonalité opposée. Le jour des résultats du bac, par exemple, la joie éprouvée par Bernard pour son succès est ternie par le deuil de l'un de ses camarades de classe (331). Et Bernard énonce à Laura une sorte de « théorie de la relativité » : « *Je me disais que rien n'est bon pour tous, mais seulement par rapport à certains, que rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel* » (193). Un certain scepticisme également se dégage de la philosophie gidienne, une certaine morale du doute s'établit progressivement au fil du texte. Outre l'importante occurrence du verbe douter (comme par exemple « *on doutait si vraiment on s'acheminait vers l'hiver* ») propre au narrateur, bon nombre de passages commencent par « *je ne sais* ». Cependant le doute est totalement assumé, car Bernard propose à Laura de prendre « *le doute lui-même comme point d'appui* ». Parce que, dit-il, « *je puis douter de la réalité de tout, mais pas de la réalité de mon doute* » (192). Le doute peut aussi frapper l'individu dans son rapport à lui-même : « *Je n'ai le sentiment que de mes manques* », dit Armand (278).

17. « L'ambiguïté et la paraphrase en linguistique », in *L'Ambiguïté et la paraphrase*, Centre de publication de l'université de Caen, 1988, p. 16.

18. *Op. cit.*, p. 182.

Aussi, en l'absence de certitude, et dans l'incapacité de choisir une direction morale, Bernard « en vient [...] à se féliciter de ne point connaître [son père], et de n'avoir, par conséquent, à chercher la règle morale qu'en lui-même », écrit Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* (p. 82). « Mais saura-t-il s'élever jusqu'à accepter, assumer les contradictions de sa trop riche nature ? Jusqu'à chercher, non point à les résoudre, mais à les alimenter, — jusqu'à comprendre que l'ampleur de l'hésitation et la largeur de l'écart font, pour la corde tendue, la puissance du son qu'elle va rendre, et qu'elle ne peut se fixer qu'au point mort », poursuit-il. À cette (très belle) métaphore musicale, proposons en écho cet extrait de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Pour une Morale de l'ambiguïté*, qui reprend la même idée : « Essayons d'assumer notre fondamentale ambiguïté. C'est dans la connaissance des conditions authentiques de notre vie qu'il nous faut puiser la force de vivre et des raisons d'agir. L'existentialisme s'est défini dès l'abord comme une philosophie de l'ambiguïté ; c'est en affirmant le caractère irréductible de l'ambiguïté que Kierkegaard s'est opposé à Hegel, et de nos jours, c'est par l'ambiguïté que, dans L'Être et le Néant, Sartre définit fondamentalement l'homme, cet être dont l'être est de n'être pas¹⁹. » En retrouvant le paradoxe, on ne peut nier une certaine parenté entre les préoccupations de Gide et celles de Sartre et de Beauvoir, celle-ci poursuivant : « Pour atteindre sa vérité, l'homme ne doit pas tenter de dissiper l'ambiguïté de son être, mais au contraire accepter de la réaliser²⁰. »

Ambiguïté ludique

Chez Gide, la réalisation de l'ambiguïté revêt un aspect ludique, attractif, fascinant. Les jeux sur la forme et sur le sens laissent le lecteur perplexe comme le sont les personnages entre eux. Ainsi Laura, définissant Édouard, explique : « À vrai dire, je ne sais même pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien, mais rien n'est plus attachant que sa fuite [...]. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. » (198). Cet aspect de la fuite entretient le mystère et c'est par ce mystère que les personnages trouvent leur densité, que le lecteur est ainsi sollicité et que le charme s'accomplit. Le principe de la fuite est également réalisé dans la fugue de Bernard qui traverse tout le texte. Par ailleurs, certains faits échappent au narrateur qui ne sait pas, par exemple, si

19. Paris : Gallimard, 1969, p. 13.

20. *Ibid.*, p. 18.

tel personnage a dîné ou pas au moment de l'énonciation.

Certains personnages, comme Bernard encore, échappent à l'intrigue ou au projet initial : on dit de lui qu'il a « *mal tourné* », par rapport à son rôle dans le roman. Enfin, certains éléments échappent au lecteur : on ne saura jamais quelle était la cause du bruit qui harcelait La Pérouse, et l'ange reste également une présence énigmatique : quel sens peut bien avoir l'intervention inopinée du surnaturel dans ce roman qui ne présente aucun autre caractère fantastique, si l'on excepte toutefois le recours au démon ?

Le but est de laisser planer l'incertitude, de propager le doute. Par cette brèche dans le récit, pratiquée au détriment de la vraisemblance ou de la cohérence du roman, toute une partie du sens reste suspendue. Ainsi la curiosité est sans cesse en éveil et l'attention en suspens provoque un phénomène de tension proche du désir (ce désir étant simplement peut-être désir de poursuivre la lecture).

Ambiguïté érotique

Cependant une zone d'ombre, une zone inconnue, la part de l'indéterminé est ainsi entraperçue, de façon fugitive mais tenace. Le mécanisme dynamisant relèverait alors du domaine du fantasme. C'est ce que Philippe Lejeune démontre, dans ses *Exercices d'ambiguïté*. Par son style allusif et son aspect suggestif, l'ambiguïté gidienne serait, selon lui, une « *parade érotique* ».

« *L'ambiguïté ne doit pas être seulement envisagée comme ruse défensive pour échapper [...], ni même comme arme offensive pour piéger le lecteur [...] : ce ne sont que les aspects complémentaires d'une parade érotique, d'une... représentation. Le frôlement et le retrait, le jeu glissant de tensions opposées, l'éveil d'une curiosité qui ne serait jamais vraiment assouvie, l'emploi de la litote et de l'allusion comme d'une caresse* » se situe bien au-delà « *des recherches intellectuelles ou du drame moral* » mais servirait plutôt « *l'idée de représentation et d'art*²¹ ». Par le texte qu'il produit sur Gide, Philippe Lejeune fournit la preuve même que le texte gidien est hautement générateur de fantasmes. L'imagination est sollicitée, et sans doute manipulée à dessein. L'apparition d'une zone marquée par l'obscurité : le narrateur, évoquant les « *régions ténébreuses* » ou les « *sollicitations ténébreuses* » de Boris, établit une relation étrange entre l'ombre, le doute et le douteux. « *C'est l'heure douteuse où le diable fait ses comptes* », dit-il au chapitre I, IV. Un style suggestif,

21. Lejeune, *op. cit.*, pp. 9-10.

donc.

Quoi de plus énigmatique que le paradoxe de la surface et de la profondeur, cette sorte d'érotisme voilé en syllogisme à caractère didactique, lorsqu'Olivier, répliquant à Bernard, propose sa propre interprétation du sujet de dissertation portant sur ces mots de La Fontaine : « *Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet* » :

« *J'aurais dit qu'en se peignant lui-même, La Fontaine avait fait le portrait de l'artiste, de celui qui consent à ne prendre du monde que l'extérieur, que la surface, que la fleur. [...] [j'aurais] montré enfin que, pendant que le savant cherche, l'artiste trouve ; que celui qui creuse s'enfonce, et que qui s'enfonce s'aveugle ; que la vérité, c'est l'apparence, que le mystère c'est la forme, et que ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau.* » (255)

Cet énoncé paradoxal serait-il une apologie du sensoriel : la seule réalité existante serait la réalité tangible, voire tactile ? Ou bien est-ce une insistance mise sur le mystère de l'incarnation, de la matière charnelle comme seul réceptacle de la pensée ? Ou peut-être, enfin, n'est-ce qu'un émerveillement devant le miracle qu'est la vie ? Ce n'est peut-être aussi que le simple plaisir du jeu, une provocation pour elle-même : « *le paradoxe choque le sens commun en affirmant que A n'est pas A*, dit M. Isnard, *c'est-à-dire en niant l'évidence, en rejetant "l'opinion admise"* (Lalande). *Parce qu'il ébranle les habitudes, il est l'ennemi de ce que [l'on] appelle "custom", c'est-à-dire la routine perspective qui émousse la sensibilité et tue l'imagination dans l'œuf*²². »

L'ambiguïté poétique

L'ambiguïté accorde donc une grande liberté au sens, ce qui peut aboutir à l'indétermination. La pastoresse Vedel, par exemple, « *fait de l'infini avec l'imprécis et l'inachevé* » (233). De plus, un certain parti pris du manque donne aux personnages toute une dimension mythique : « *l'amour n'a voulu de vous qu'incomplète* » (199), dit Bernard à Laura. Ce type de phrase instaure la nécessité du manque initial comme condition préalable à la création (cf. *poesis* = création).

L'ambiguïté à caractère poétique est l'aboutissement de tout le système en jeu. Elle découle d'un savant mélange métaphysique, ludique et sensitif. Elle découle aussi d'une grande liberté prise par rapport à la norme. Cette liberté s'exprime par la symbolique récurrente de la fenêtre ouverte. C'est un départ, une rupture possible avec le déjà-là. « *Par les fe-*

22. Isnard, art. cité, p. 170.

nêtres ouvertes [...], on voyait les cimes des arbres du jardin sur lequel flottait encore une immense quantité d'été disponible » (247), écrit Gide. L'ambiguïté met ici en jeu le champ des possibles, c'est le stade virtuel de la création. « *Ouverte, flottait, disponible* », ce lexique de la disponibilité traduit un grand élan vers l'extérieur. L'individu doit rester « *dispos à changer* » dit on aussi plus loin. Enfin, dans une conversation sur ce thème, Édouard explique à Bernard que toute création nécessite une rupture, une perte du sens commun. « *Vivre sans but, c'est laisser disposer de soi l'aventure. [...] En art et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage* » (338). De même, si l'on retourne la proposition sarcastique de Strouvilhou : « *seront considérés comme antipoétiques, tout sens, toute signification* » (320), on entend que le principe de poésie doit se fonder sur un certain flottement du sens, une possibilité d'être autre, un non-sens ou une non-signification. La signification n'est ni esthétique, ni poétique, elle est pratique, informative, purement fonctionnelle.

L'ambiguïté poétique est donc liée à une certaine déperdition du sens, elle est peut-être même la particularité de l'écriture poétique. Dans sa lettre dite « *du voyant* », Rimbaud écrit : « *Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement raisonné de tous les sens* ». Dans le cas de Gide, l'ambiguïté réclame une distorsion de la forme, de la formulation logique. « *Je me défie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. [...] Les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d'invention le forcerait à bégayer* », dit-on de Bernard, qui parle « *un peu trop* » bien (217).

C'est ainsi que Gide manipule à dessein le décalage entre langue et langage avec une très grande maîtrise, et toute son ambiguïté se coule dans cet espace à conquérir. « *L'artiste serait le héros romanesque par excellence, en potentiation — celui qui manifeste l'idée dans une réalité dépourvue de sens, et qui tâche en vain de faire prévaloir la poésie [...] dans un monde irrémédiablement prosaïque* », écrit Holdheim²³.

Le thème de l'écriture comme reflet de soi devient édifiant. Les carnets de Bernard, le « *miroir qu'avec [lui] il promène* » sont un exemple parlant. Ainsi Édouard, incarnant l'écrivain-type, révèle l'aspect fondamentalement créateur, et même auto-créateur, de toute écriture : « *Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété.* » Il reprend une conception très platonicienne de l'univers quand il ajoute : « *Je commence à entrevoir ce que j'appellerai*

23. Art. cité, p. 88.

le "sujet profond" de mon livre. C'est, ce sera sans doute, la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. » (201).

Pour une ambiguïté saine

L'ambiguïté gidienne répond finalement à quelques principes troubles mis en évidence par l'analyse : un principe de non étanchéité des catégories, avec effacement des repères comme le réel et le fictif, le journal et le récit ; un flottement concernant l'identité des individus (duplication des discours, des genres) ; et suppression de la limite entre l'intérieur et l'extérieur par démultiplication des reflets, gradation qui instaurent un principe de non-contradiction.

Il faut cependant réfuter l'idée d'une pathologie du langage gidien. Si « l'ambiguïté lexicale est un outil de recherche en neuropsychopathologie », selon Catherine Fuchs²⁴, notamment pour dépister la schizophrénie, on ne peut nullement la rattacher à l'ambiguïté gidienne. En effet, celle-ci n'est pas l'effet d'un dysfonctionnement du langage, mais au contraire d'une rare maîtrise du langage.

Il y a création d'un langage autre, d'une prose poétique qui frôle constamment les frontières de l'absurde sans jamais y toucher. Car chez Gide, le paradoxe va de soi, il est le degré ultime du bon sens, tout en conservant sa totalité dialectique dynamisante. Ainsi, le rationnel côtoie l'irrationnel, le mystique et le métaphysique. On est en présence d'une « double et incompatible perspective spatiale. [...] Le regard est obligé de choisir un axe [...] — il est empêché [...]]. Il reste perplexe — et fasciné », écrit Philippe Lejeune²⁵, qui établit une corrélation entre l'art subtil d'Escher et l'écriture gidienne. Dès lors, faut-il conclure que la seule perspective de sincérité réside dans un procédé de trompe-l'œil ?

La double nature de l'ambiguïté gidienne relève donc d'une double stratégie, qui met en jeu deux principes faussement opposés (par leurs étymons), le symbolique et le diabolique.

24. Art. cité, p. 17.

25. *Op. cit.*, p. 10.