

L'UNIVERS SYMBOLIQUE DES FAUX-MONNAYEURS

Si le réel fait problème, ce n'est pas seulement en raison de son insuffisance à rendre possible l'absolu de l'Art, mais aussi, presque à l'opposé, en raison de la difficulté à évaluer son pouvoir sur les comportements humains. Nous avons vu Édouard incapable de prendre en compte la fausse pièce (la réalité le gêne, avoue-t-il à Bernard) et le suicide de Boris qui lui apparaît « comme une indécence ». Ce sont là les deux faits-divers utilisés par Gide pour construire son récit, et justement, Édouard les récuse en tant que tels :

Et puis je n'aime pas les « faits-divers ». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu'elle la précède. (RR2, 464)

En faisant parler ainsi Édouard, Gide révèle ce qui justement le fascine dans ces faits-divers, c'est à dire leur caractère d'évidence brute, « non récupérable » dirait Sartre, et par ailleurs pourvu d'une signification cachée. Le réel est ainsi un signe ambivalent, au signifiant apparemment négligeable, mais au signifié obscur et mystérieux. C'est ce qui permet à Gide d'être un réaliste symboliste, héritier à la fois du sens de l'observation des naturalistes, et du pressentiment d'un sens second au-delà des apparences.

Le réel dévalué :

Les deux faits-divers retenus par Gide pour son roman sont apparemment utilisés à rebours du roman traditionnel : l'affaire de fausse-monnaie n'apparaît que dans les marges. C'est d'abord à Saas-Fée, sous la forme de la pièce rachetée par Bernard à un épicier. Cette pièce a manifestement été semée là par Strouvillou, dont on apprend le récent passage. Refusée par Édouard, elle est emportée par Laura, comme

souvenir. Puis, à Paris, nous voyons les lycéens manipulés par Strouvilhou tenter de placer quelques pièces, avant que la menace d'une arrestation ne leur fasse jeter la totalité « dans les fosses ». L'affaire est donc un échec sans conséquences, affaire anodine par rapport à la véritable escroquerie et au procès qui l'avait suivie. Quant à l'affaire de suicides de lycéens, il faut rappeler qu'elle avait servi à Maurice Barrès, alors député, pour prononcer à la Chambre un discours dénonçant les méfaits de l'école publique. Or, s'il y a une conclusion à laquelle permet d'aboutir la présentation donnée par Gide, c'est bien que le suicide de Boris, imputable à de multiples causes, ne prouve rien.

Par ailleurs, les éléments d'apparence réalistes semés dans le roman apparaissent bien vite comme suspects. Les indications de lieu sont minimalistes, Paris et Saas-Fée sont des noms que n'accompagne aucune description, l'Angleterre d'où apparaissent et où disparaissent tout à tour certains personnages, comme Laura, Édouard et Sarah, ressemble aux coulisses d'un théâtre. Les indications de temps, on l'a vu, sont marquées par des anachronismes, et le cours du récit va simultanément de l'avant, avec les agissements de Bernard, et en arrière, avec l'aventure de Laura qui fait remonter le lecteur de plus en plus dans le passé. Enfin, les quelques indications chiffrées sont soumises à un principe d'inflation : les 5000 francs perdus par Vincent deviennent 50.000 gagnés au jeu. Mais la suite de l'histoire de Vincent ne le montre pas vraiment gagnant au change. Bernard, parti du domicile familial, dispose de 14 sous, qu'il dépense imprudemment ; la chance lui en fait retrouver 10 qui lui permettent de s'emparer de la valise d'Édouard, et du portefeuille qu'elle contient. Mais il ne pourra conquérir ni Laura, ni Édouard. Plus tard, nous voyons Édouard donner 1400 francs à Rachel, et plus tard encore Strouvilhou confier 52 boîtes de 20 fausses pièces de 10 francs à Ghéridanisol, à charge pour lui de le vendre à ses complices 20 francs la boîte. Cela représente donc pour lui un rapport de 1040 francs, susceptible d'être porté, pour les trafiquants, à 10.400. Mais la crainte de la police fera échouer ces fausses pièces dans les égouts. On voit à l'œuvre un principe d'inflation et de dévaluation qui suggère que si le réel a une valeur, elle échappe à toute mesure, et donc à toute emprise.

Le réel agissant :

Un exemple peut nous mettre en garde : le seul personnage historique présent dans le roman est Alfred Jarry, dont l'apparition au chapitre III 8

est à peu près conforme à celle que Gide avait vue en mars 1897, avec Christian Beck dans le rôle tenu par le petit Bercail. Jarry est clairement présenté comme un personnage outré, tout en lui est factice, du costume à la diction, et son comportement est celui d'un ivrogne. Et pourtant, c'est lui qui joue ici un rôle décisif, puisque, par crainte de son coup de pistolet, on éteint la lumière ; réfugié sous une table, Olivier voit Bernard et Sarah s'embrasser, et lorsqu'il se relève c'est pour se faire traiter de poltron par Dhurmer. Il est alors pris d'une sorte de rage dont il ne va sortir qu'avec l'intervention d'Édouard, dans les bras duquel il se jette. Sans Jarry, Olivier serait resté en compagnie de Passavant. Le coup de pistolet n'a pas été tiré pour rien.

Ce principe de causalité, Lafcadio en avait déjà fait l'expérience, lui qui avait cru qu'un acte commis sans raison pouvait rester sans conséquences. Mais il semble que pour Gide ce principe ait tendu à se généraliser, peut-être à la suite de la rédaction de ses Mémoires où il avait cherché dans son enfance l'explication de son évolution ultérieure. En décembre 1921, alors qu'il vient d'achever *Si le grain ne meurt*, il note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Du besoin de remonter toujours plus en arrière pour expliquer n'importe quel événement. Le plus petit geste exige une motivation infinie. (RR2 536)

De fait, si l'on applique ce principe au roman, on découvre un jeu de boule de billard inexorable, qui mène de la sortie de Bernard de sa maison à la mort de Boris, en passant par la nuit passée chez Olivier, le ticket de consigne ramassé à la gare, la lecture du journal d'Édouard, l'expédition à Saas-Fée pour retrouver Boris, le transfert de ce dernier à la pension Vedel, oublié de Bernard attiré par Sarah et finalement livré à ses démons et à la haine des élèves. Bernard étant parti après la découverte des lettres révélant sa bâtardise, lettres cachées sous une pendule qu'il venait de réparer, on peut dire en raccourci que la mort de Boris est due à une pendule qui retardait. La mécanique romanesque est là pour nous rappeler que notre liberté est un leurre, et que nos actes nous engagent plus que l'on ne pense.

Un monde de signes :

Par leur caractère agissant, les éléments du réel s'autonomisent, prennent une signification qui dépasse leur apparence. Le ticket de

consigne d'Édouard et le talisman de Boris, à être rapprochés, révèlent une sorte de fonction de boomerang : si Édouard jette son ticket, c'est sans doute sous l'effet de sa nervosité, mais aussi, inconsciemment, on peut penser qu'au moment de commencer avec Olivier une nouvelle vie, il désire de débarrasser de son passé, où Laura en particulier pèse énormément, et que concrétise son journal enfermé dans sa valise. De même, et plus explicitement, c'est Sophroniska qui demande à Boris de lui remettre son talisman, parce qu'elle croit qu'il s'est enfin délivré de ses obsessions. Mais dans les deux cas, l'objet est ramené à son émetteur, le journal par Bernard, le talisman par Strouvilhou, ce qui prouve dans les deux cas qu'on ne peut pas se débarrasser de son passé. On ne débouche donc pas sur un constat factuel, mais sur un principe d'ordre psychologique. Si le réel a un sens, c'est par rapport aux hommes, et c'est en eux qu'est l'essentiel. On peut donc parler d'une portée symbolique de la réalité, portée d'autant plus grande que les hommes veulent l'ignorer.

Le meilleur exemple est fourni par la fausse pièce d'or. Dans la discussion entre Bernard et Édouard, elle pourrait rappeler à ce dernier qu'il n'y a pas d'art sans artifice, et qu'il faut cette fine couche de dorure à la pièce en cristal pur qu'elle ne soit pas simplement transparente, tout comme le roman pur a besoin du réel superficiel pour prendre consistance. Mais ensuite, dans l'échange entre Bernard et Laura, qui demande pour elle la pièce en souvenir de lui, on a un passage de témoin entre l'un, qui prétend vouloir « rendre un son pur » et n'est qu'un faux-jeu, et l'autre qui s'apprête à jouer l'épouse repentante, et qui ne vaut pas mieux ; une même pièce pour deux faussaires. Et que dire du pistolet de La Pérouse, chargé puis abandonné, dérobé par Ghéridanisol, remis à Boris pour son suicide et finalement remplacé chez La Pérouse ? Sinon que le meurtrier se désigne de lui-même, La Pérouse ayant tenu à faire venir Boris auprès de lui, mais se révélant incapable de le prendre en charge.

Progressivement, on glisse vers la possibilité pour l'auteur d'agencer certains éléments réalistes pour composer de véritables tableaux à valeur emblématique. Le premier a une fonction inaugurale, c'est la console qui contient les lettres de l'amant de Marguerite Profitendieu, et qui est surmontée d'une pendule et de deux candélabres de cristal. Ainsi placé, ce meuble semble être un concentré du roman, Paris-Saas-Fée-Paris, avec ses deux parties symétriques encadrant la partie centrale où Boris, sans le

savoir, attend le mécanisme qui va le mettre en route vers la mort. Commentant l'action de la psychanalyste, Édouard note :

Sophoniska étale au grand jour, démontés, les rouages les plus intimes de son organisme mental, comme un horloger les pièces de la pendule qu'il nettoie. Si, après cela, le petit ne sonne pas à l'heure, c'est à y perdre son latin. (327)

Quant au meuble qui livre son secret « par en haut », il est à l'image du livre qu'il faut savoir interpréter en dépassant ses apparences.

Un autre tableau est composé par le long exposé de Vincent devant Lilian et Passavant, au cours duquel il passe en revue les lois régissant le développement des plantes, la vie des poissons de mer et d'eau douce et enfin celle des poissons des grands fonds. Dans les deux premiers cas, Vincent exprime une conception normative, la nécessité de tailler les bourgeons « les plus éloignés du tronc familial », et la lutte entre poissons d'eau douce et d'eaux salées ; le troisième cas est pour lui un mystère, la découverte des poissons des grands fonds qui voient dans le noir grâce à leur propre lumière. Or en se livrant à Passavant et Lilian, Vincent entre dans ce système de lutte pour la vie, et finit par en être victime, sans avoir compris que, comme Édouard l'apprendra à Bernard, chacun doit se déterminer par rapport à soi-même.

Une construction symbolique :

Ce qui vaut pour la console de Bernard vaut pour l'ensemble du roman. Son organisation spatiale n'a rien à voir avec la géographie humaine ou politique, elle correspond plutôt à une carte du pays de Tendre, où les lieux n'ont de valeur que relativement au reste du puzzle. Pour qu'il soit bien clair qu'on a là une construction artificielle, Gide souligne cette symétrie par le nombre des chapitres, 18/7/18, et par un double jeu de mots : le roman s'ouvre presque et se ferme vraiment avec un personnage quasi invisible, Caloub, dont il est dit qu'« une pension le bouclait au sortir du lycée ». Autrement dit, Caloub est celui qui, par son nom et par sa double évocation, « boucle » le roman, en une clause purement formelle imputable seulement au bon plaisir de l'auteur. Est-ce un hasard si cette symétrie, lisible aux deux extrémités du roman, se retrouve à sa charnière, grâce au nom de Saas qui est un palindrome ? Saas-Fée, comme l'apprend Édouard à Profitendieu, se trouve « au fond d'une impasse ». On ne peut donc qu'y aller et en revenir, c'est un point

limite et un symbole d'échec à la fois. Bernard qui croit atteindre l'absolu mystique, Boris la pureté physique, Édouard le roman pur, Sophroniska la purification mentale, et même Laura, qui espère encore reconquérir Édouard, tous sont obligés d'en rabattre et de se préparer à retrouver, plus ou moins vite et brutalement, le contact avec la réalité.

Mais la coupure Paris/Saas-Fée/Paris est encore un peu plus complexe : en arrière et au-delà de Paris, il y a l'Angleterre, d'où Édouard revient au début du roman, et où repartent Laura, puis Sarah, dans la troisième partie. En deuxième partie, il y a la Corse où se rendent Olivier et Passavant, et les Açores vers où voguent Vincent et Lilian. Et au-delà de Saas-Fée, il y a la Pologne, d'où vient Sophroniska, et la Russie, pays de la mère de Boris. On devine ainsi le tropisme de chacun au choix de sa destination : Bernard, épris de pureté, et Édouard, chantre du roman pur, vont escalader les pentes neigeuses de l'Hallalin, pendant qu'Olivier et Passavant vont vivre « à poil » sur les plages corses, organisant ainsi la dichotomie gidienne entre le mysticisme et la sensualité. Par rapport à eux, il y a de plus extrémistes : venue des pays du froid, Sophroniska bat Édouard en mysticisme, et Boris pousse cette tendance jusqu'au fanatisme. Pour les sensuels, il y a donc Vincent et Lilian, qui se livrent des « corps à corps ».

Sur cet échiquier, les personnages se définissent également par leur plus ou moins grande capacité à se mouvoir physiquement, et donc à évoluer moralement : il y a les sédentaires, qui ne bougent pas de Paris, comme les Vedel, La Pérouse, Armand, Profitendieu, qui représentent les « crustacés » installés dans leurs certitudes. Il y a ceux qui tournent en rond, comme Sarah et surtout Laura, entre la France et l'Angleterre, faute d'avoir choisi elles-mêmes leur destin. Bernard n'est pas loin de leur ressembler. Ceux qui bougent, mais selon une seule trajectoire qui devient fatale : c'est le cas de Boris, passant de la Russie à la Suisse puis à la France, et de Vincent et Lilian, passant de la France aux Açores puis à la Casamance, chacun d'eux s'enfonçant dans le même sens qui devient obsession ou folie. Et puis il y a Édouard, toujours de passage, jamais vraiment installé, et qui incarne la disponibilité et l'esprit d'ouverture.

Un univers poétique :

Un tel univers, en définitive, est poétique, en ce sens que tout élément descriptif peut et doit être considéré comme un signe double. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide s'était fait cette recommandation :

Il y a lieu d'apporter, dès le premier chapitre, un élément fantastique et surnaturel, qui autorise par la suite certains écarts du récit, certaines irréalités. Je crois que le mieux serait de faire une description « poétique » du Luxembourg – qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les fêtes de Shakespeare. (549)

C'est en fonction de ce parti-pris que Gide peut faire intervenir tout à tour le démon et un ange. Mais aussi, chaque signe est à lire en deux directions, horizontalement, c'est-à-dire en relation avec d'autres signes de même type au sein du roman, et verticalement, vers un symbole qui n'existerait pas en soi, mais tire sa force de ce réseau de relations. Gide dira plus tard que Dieu dépend des hommes. Ce qui, au niveau du roman, signifie que la seule transcendance résulte de la composition de l'œuvre, et qu'il appartient donc au lecteur de la relire afin de relier entre eux les éléments de ce réseau. Quelques petits exemples d'abord :

Bernard partage à deux reprises le lit d'une autre personne. La première fois, c'est celui d'Olivier, dont il ne comprend, ou ne veut comprendre, le désir, et qu'il quitte au petit matin sans le réveiller, ce qui trouble profondément Olivier. La seconde a lieu avec Sarah ; après avoir fait l'amour, il la quitte « sans un nouveau baiser, sans un dernier regard ». Par deux fois, Bernard se montre épris surtout de lui-même, préoccupé de son image, et par contraste, il révèle la nature du rapport équilibré entre Édouard et Olivier : après sa tentative de suicide, Olivier est tiré d'affaire, mais reste couché ; Édouard s'installe alors près de lui et, au lieu de lire, « regarda dormir son ami ». Le lendemain soir, Édouard veut le laisser reposer, mais Olivier le retient :

« Près de toi, je suis trop heureux pour dormir. »
Il ne me laissa le quitter qu'au matin. (413)

Un autre exemple se présente avec le rapprochement de deux scènes de contemplation narcissique. La première est jouée par Lady Griffith, installée devant son miroir devant lequel elle se coiffe tout en déclarant à Vincent qu'elle ne peut aimer qu'un vainqueur :

Elle dit tout cela sans se retourner, tout en continuant d'arranger ses cheveux rebelles ; mais Vincent rencontra son regard dans la glace. (220)

À la belle Lilian correspond, un extrême rencontrant l'autre, Armand qui expose à Olivier la conscience qu'il a de son insuffisance :

Il s'approcha de la table de toilette, trempa une brosse à cheveux dans l'eau sale de la cuvette et plaqua hideusement ses cheveux sur son front. (387)

Nous avons, ainsi rapprochées, deux exhibitions rendues suspectes par la mise en scène qui les accompagne. Lilian affichant une exigence conquérante est comparable à Armand se complaisant dans le dénigrement de soi-même ; et nous sommes ainsi à chercher leur identité à l'opposé de leur apparence, la cruauté de la première et le cynisme du second n'étant qu'un refus de leur sensibilité première dont ils ont peur d'être victimes.

À plus grande échelle, on pourrait parler de la poétique des chambres dans le roman. En effet, il s'en trouve un nombre considérable, de celle d'Olivier à celle de La Pérouse en passant par celles de Laura, de Sarah, d'Armand, etc. Presque tous les personnages importants sont présentés, un moment donné, dans leur chambre, et sur ce thème répété se décline toute une variété de situations et de caractères. Il y a ainsi les chambres carcérales, comme celle d'Olivier et de Georges, bouclés par leur mère, qui incitent leurs occupants à la ruse, en dérochant les clés à celle-ci. Les chambres tombeaux, où certains s'enferment volontairement, comme La Pérouse à la pension Vedel, entouré d'un paroissien et deux pistolets, et comme Armand dans sa chambre sans ouverture sur le jour, éclairée seulement par « un réflecteur en zinc tout gondolé » qui rabat une lumière blafarde dans la pièce. Chez les Vedel, dans la chambre de Sarah, où flotte le souvenir de Laura, Armand semble pousser Olivier dans les bras de Sarah ; en troisième partie, c'est Bernard qu'Armand y poussera. Laura, elle, semble n'avoir plus de place dans le jeu : elle n'a plus sa chambre chez ses parents, Vincent lui refuse la porte de la sienne, réfugiée dans une chambre d'hôtel, elle y est débusquée par Bernard ; à Saas-Fée, elle doit chaque nuit échanger sa chambre avec Bernard. Bernard, lui, est justement celui qui s'invite de chambre en chambre, chez Olivier, à l'hôtel grâce à l'argent d'Édouard, à Saas-Fée, à la pension, chez Sarah, chez Édouard, véritable Bernard-l'ermite avant qu'il ne regagne le logis familial. C'est toute une thématique de la clôture et de l'évasion qui se développe de la sorte, et ce n'est sans doute pas par hasard si le poème de Baudelaire qu'Édouard présente comme modèle à Olivier est *Le Balcon*, éloge de la chambre et de l'envol...