



UNIVERSITE DE BRETAGNE OCCIDENTALE

Cahiers du CERF XX
N°4

TITROLOGIE
ROMANESQUE
(ETUDES)

1988

"CES FAUX-MONNAYEURS ... QUI SONT-ILS ?"

Alain GOULET

"Nos auteurs classiques sont riches de toutes les interprétations qu'ils permettent."
(1099-100)¹

I

Bien avant de dénoter un ouvrage, les titres de Gide condensent l'énoncé d'un programme que s'est fixé l'auteur pour se contraindre à l'écriture, orienter sa thématique et cristalliser sa production. Le titre des *Caves du Vatican* est attesté dès 1898², et en 1914 les premières éditions de cette sottise annoncent : "En préparation : Le Faux-Monnayeur (roman)"³, alors que la rédaction des *Faux-monnayeurs* ne commencera en fait qu'en 1919.

Deux vers de Virgile ont, semble-t-il, imposé le titre de *Paludes* dans la tête du narrateur, et quoique commentant son projet en termes différents suivant ses interlocuteurs, il s'en tient à l'évidence d'un titre qui condense tout un monde : "J'écris *Paludes*." Edouard ne procèdera guère autrement, tentant de rassembler des matériaux hétérogènes autour d'un titre, encore qu'il ne soit "pas assuré que *Les Faux-Monnayeurs* soit un bon titre" :

Il a eu tort de l'annoncer. Absurde, cette coutume d'indiquer les "en préparation", afin d'allécher les lecteurs. Cela n'allèche personne et cela vous lie... Il n'est pas assuré non plus que le sujet soit très bon. Il y pense sans cesse et depuis longtemps mais il n'en a pas écrit encore une ligne.
(989)

Témoignent amplement du processus quelques titres annoncés par Gide d'ouvrages avortés, qui ne verront jamais le jour : *Le Christianisme contre le Christ*, *Scylla*, le *Traité des Dioscures* par exemple.

Il en résulte qu'un titre gidien est d'abord le lieu d'un investissement fantasmatique de l'auteur, et ce d'autant plus que la parturition sera plus longue - ce dont Gide s'est souvent fait gloire "par ce temps de production hâtive et de parturitions étran-

glées" (679). Chemin faisant, de programmatif et incitatif qu'il était, il tend à se charger de toute une constellation de sens et de valeurs qui brouillent la dénotation ou la référence immédiates, jusqu'à devenir parfois énigme. Ainsi le texte de *Paludes* est plus une réflexion sur la polysémie possible du titre qu'il n'est dénoté par celui-ci. Tout à la joie de désorienter son lecteur, Gide souligne même dans ce cas l'énigme du sens du titre par toute la suite du "paratexte" :

- la dédicace :

"Pour mon ami / EUGENE ROUART / j'écrivis cette satire de quoi"

- l'épigraphe :

"Dic cur hic / (L'autre école)"

- et l'avant-propos :

"Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent." etc... (88-9)

Dans cette recherche systématique chez Gide de l'ouverture, de l'ambiguïté, de la polysémie pour le choix de ses titres, il faut voir moins le fruit de quelque malignité que le souci pédagogique constant de ne pas imposer un sens au lecteur, asséner une leçon. Lui demande-t-on le sens de telle oeuvre, il répondra toujours par la nécessaire "gratuité de l'oeuvre d'art" : "J'ai seulement cherché de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture", ou : "Mon rôle ici se borne à faire réfléchir le lecteur" (1548).

Le sens d'un titre semble-t-il évident ou émettre un jugement de l'auteur ? Attention, il faut y regarder de près, le terrain est sûrement piégé. Qui désigne le titre *L'Immoraliste* ? Michel, le héros, comme cela semble aller de soi pour la plupart des lecteurs, ou Ménélaüs le théoricien qui l'influence ? Les deux interprétations sont possibles, et une analyse systématique du sémantisme du titre inclinerait plutôt vers la seconde solution⁴. Les *Caves du Vatican* ne sont pas seulement celles où est censé enfermé le Pape, elles indexent aussi, métaphoriquement, l'exploration des dessous de l'institution religieuse, et plus généralement de toute foi, et argotiquement désignent les principaux personnages qui donnent leur nom à chacun des Livres⁵. Ajoutons que le mot "cave", commenté par le pseudo "abbé Cave" se change en une mise en garde latine (793) qui joue un effet rétroactif sur le titre.

Ainsi passe-t-on du titre ambigu au titre-calembour. Le titre programme d'abord annoncé : *Relation d'un Voyage au Spitzberg*, fallacieux puisqu'il se coulait dans le moule des récits de voyages réels, se transforme en : *Le Voyage d'Urien*, où Mallarmé pourra

lire avec soulagement un *Voyage du Rien*, "qui mène à la totalité du Songe"⁶. La *Symphonie pastorale* tresse au moins trois registres : la référence à l'oeuvre musicale (895), le récit-discours du Pasteur qui se faisait gloire d'être le bon berger ramenant la brebis perdue (881), et le cadre pastoral dont les troupeaux dessinent pour l'aveugle un paysage idéal (908-9). Loin d'être gratuits, ces jeux de mots nous plongent au coeur symbolique du drame : de même que Gertrude réduit la *Symphonie* de Beethoven aux "harmonies ineffables" de la "scène au bord du ruisseau", de même l'enseignement de notre Pasteur se fait symphonie idéalisante et mystifiante, présentant à sa pupille un monde idéal d'harmonie et masquant la ligne mélodique qui charrie aussi le "mal", le "péché" et la "mort" (895). Aussi, après la scène de l'idylle, viendra la scène de l'orage, de la mort de Gertrude.

A côté du titre-calembour, l'ambiguïté et l'ouverture peuvent être obtenues par le recours au titre classique par excellence, mention du prénom ou du nom du héros éponyme : *Saül*, *Isabelle*, *Robert*, *Geneviève*, *Oedipe*, *Thésée*... Ce type de titre n'est pas véritablement neutre, puisqu'il s'inscrit dans une tradition essentialiste, une tradition du portrait et se présente souvent comme une référence culturelle (*Saül*, *Corydon*, *Oedipe*, *Thésée*, *Philoctète*) ; mais il ne préjuge d'aucun sens a priori et remet en jeu les références inscrites dans notre culture. Parfois le processus de déconstruction peut être explicité par le titre : *Le Prométhée mal enchaîné*.

Cependant ce principe d'ouverture et d'indétermination peut être contrarié par la pratique du sous-titre qui tend à l'inverse à préciser le sens, ou du moins trahit d'emblée une orientation didactique ou morale de Gide, s'affichant plus spécialement dans les oeuvres de jeunesse, avec le recours à la catégorie du "traité" : *Le Traité du Narcisse* est aussi "Théorie du Symbole" ; *La Tentative amoureuse* est précisée "Traité du vain désir" dans la réédition de 1899 ; *Paludes* forme le "Traité de la contingence" ; *Philoctète*, le "Traité des Trois morales", *El Hadj*, le "Traité du faux prophète". Même si cette pratique tendra à disparaître lorsque Gide renonce au sous-titre "L'illusion pathétique" prévu pour *Isabelle*⁷, on peut retrouver ce souci pédagogique joint à la référence implicite dans le sous-titre de *Corydon* : "Quatre Dialogues socratiques"⁸. En revanche, le sous-titre de *Geneviève* : "La confidence inachevée" répond sans doute à une autre précaution d'ordre formel, pour excuser un récit réellement resté inachevé pour son auteur.

Ainsi la pratique intermittente du sous-titre manifeste à quel point Gide tend à compléter la désignation "fictionnelle" (de l'agent, du thème, des lieux...) par une autre désignation, de type générique (ou "méta-fictionnel"). En parfait artiste, Gide

a toujours estimé que l'histoire, la fiction, le thème ne valaient qu'autant que valait la forme, la mise en oeuvre d'écriture, et titre ou sous-titre tendent à préciser le genre d'écriture. Les "dialogues socratiques" font à la fois référence à une méthode de débat philosophique, à la maïeutique, et au problème central de l'amour grec. La première oeuvre gidiennne publiée sont *Les Cahiers d'André Walter* qui mettent l'accent sur l'acte d'écriture : il s'agit de transformer du vécu en écrit, de créer un monde de mots autonome, à tel point que ce roman est envahi de citations et de références culturelles diverses. Au-delà, le choix de ce premier titre préfigure le fait que toute l'oeuvre de fiction qui suivra sera bouturage ou marcottage à partir du *Journal*, épine dorsale de toute la production gidiennne.

Pourtant, si la forme du "Journal" ou des "cahiers" se retrouve dans une grande partie de l'oeuvre sans faire désormais l'objet d'une précision dans le titre (à l'exception du *Journal des Faux-monnayeurs* et, bien entendu, du *Journal*), c'est pour deux raisons. D'une part, autour du voyage en Afrique du Nord de 1893-94, s'est opérée une rupture avec le mouvement symboliste et son culte du "Livre". Les *Cahiers d'André Walter* puis, de façon plus systématique, *Le Traité du Narcisse* attestent à leur manière, illustraient, démontaient l'affirmation capitale de Mallarmé selon laquelle "Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre"⁹. Au contraire, l'auteur des *Nourritures terrestres* ne le pense plus ("quand tu m'auras lu, jette ce livre" (153), prescrit-il à son lecteur), et le choix même de ce titre apparaît scandaleux en 1897, mettant l'accent sur la conversion à la sensation, sur l'appétence de vie et de réel :

Ne te méprends pas, Nathanaël, au titre brutal qu'il m'a plu de donner à ce livre ; j'eusse pu l'appeler *Ménalque*, mais *Ménalque* n'a jamais, non plus que toi-même, existé. (153)

Tournant le dos aux songes imaginaires du *Voyage d'Urien*, Gide insiste maintenant sur les réalités matérielles, désormais objet de ses désirs. Son titre rappelle qu'il s'était nourri des romans de Zola et semble faire écho au naturalisme de *La Terre* ou de *Germinal*. Ne déclara-t-il pas plus tard qu'il "fut sauvé par gourmandise"¹⁰ ? La seconde raison pour laquelle le genre cesse assez vite d'être mentionné dans le titre tient à la mise au point, dès *Les Cahiers d'André Walter*, de la technique de la "mise en abyme" qui permettra fréquemment de commenter le titre au coeur même de l'ouvrage. Ainsi sera réalisé une convergence des préoccupations d'esthétique et de morale, et le titre sera l'objet d'une mise en question plutôt que d'une affirmation.

C'est un concentré des méthodes propres à mettre en oeuvre et en cause les potentialités du titre que nous trouvons dans *Les Faux-monnayeurs*.

II

Les Faux-monnayeurs constituent un titre piégé et en partie énigmatique. Piégé d'abord par la mise en abyme et la technique du double foyer. Longtemps il se réduit à n'être qu'une étiquette par laquelle le romancier Edouard désigne son roman en cours d'élaboration (1989, 1001, 1003, 1021), sans autre précision sur le sujet traité. Lorsqu'au coeur du livre l'écrivain se met à exposer longuement sa conception du roman devant Madame Sophroniska, Laura et Bernard, il s'en tient à des principes d'esthétique générale centrés sur "la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale" (1082). Mais alors que les échanges dérivent vers l'abstraction, c'est Bernard qui choisit de recentrer le problème sur la question du titre et de son rapport au texte : "Ce titre pourtant semblait annoncer une histoire... ?" (1085). Ainsi formulée, au centre exact du roman, cette question met en opposition deux conceptions du titre : d'un côté le rôle d'étiquette instrumentale et abstraite couvrant des recherches esthétiques et formelles, de l'autre, l'exigence du jeune homme épris de révolte pour qui un roman est d'abord une histoire, une intrigue, une diégèse annoncée et résumée par le titre.

Le romancier ne se sent nullement engagé par son titre ("il est possible que j'en change") et prévient ses compagnons : "Je crains qu'il ne soit un peu trompeur...". De fait, dénotativement, est faux-monnayeur le fabricant de fausse monnaie, et le titre, dans sa fonction première d'annonce, évoquerait d'abord certaines affaires célèbres de trafics de fausse monnaie qui avaient défrayé la chronique autour de la première Guerre mondiale, celle de la "Bande du Luxembourg" par exemple, dont Gide fait état dans l'Appendice du *Journal des Faux-monnayeurs*¹¹, ou d'autres telles que les évoquera Dorgelès dans *Le Château des Brouillards*¹². Or Edouard n'envisage nullement, jusque là, l'histoire criminelle, policière, que semble annoncer son titre. Le roman de Gide n'est guère différent sur ce point. Alors que le deuxième chapitre s'ouvre sur une discussion entre un juge d'instruction et un président de chambre, leur enquête ne porte que sur une obscure affaire de moeurs dont, pendant longtemps, le lecteur ne comprendra pas l'enjeu. Le titre apparaît donc comme un appau, un leurre. Il le restera en grande partie alors même que, au terme de notre discussion centrale de Saas-Fée, Bernard fait apparaître une fausse pièce réelle, énigmatique, coupée de tout contexte diégétique. L'intrigue amorcée par ce coup de théâtre restera sporadique, marginale et déceptive. La fausse pièce achetée par Bernard est remise à Laura comme "souvenir" au chapitre suivant (1096) et disparaît de la circulation. Il faudra attendre la Troisième Partie pour qu'incidemment se mette en place, en contrepoint, quelques éléments d'une intrigue concernant un trafic de fausse monnaie :

Strouvillou, obscure figure satanique, fait écouler de fausses pièces d'or par des enfants de la pension Azaïs, grâce au relais de son cousin Ghéridanisol. Mais cette intrigue tourne court : au chapitre 5, Georges change une fausse pièce de dix francs en achetant un paquet de cigarettes ; au chapitre 12, le juge Profitendieu demande à Edouard d'avertir Georges son neveu de cesser sur le champ toute participation au trafic criminel, ce dont l'écrivain s'acquitte au chapitre 15. Georges diffuse l'information auprès de ses camarades et le trafic cesse.

Manifestement donc, *Les Faux-monnayeurs* n'est pas le roman d'aventures, le feuilleton policier que pouvait annoncer le titre, même si cet aspect n'est pas totalement absent, mais n'apparaît que par raccroc, de biais et comme traité au second degré. De ce point de vue, on retiendra surtout que, paradigmatiquement, cette histoire de fausse monnaie occupe la partie médiane des activités délictueuses d'une bande d'enfants, entre une histoire de ballets roses et la "Confrérie des Hommes forts" fondée pour perdre Boris. Elle est donc le modèle des échanges faussés dont se dessine une gradation : "orgies" sexuelles, crime économique, crime contre la vie d'un enfant.

Ainsi ce code herméneutique, répondant à un sens dénotatif, supposé premier, se renverse déjà dans un code symbolique, ouvert sur une multiplicité de connotations.

Remarquons que Bernard, lançant le titre : *Les Faux-monnayeurs* dans le débat, ouvre celui-ci par la question : "[...] dites-nous : ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ?" (1085). La formulation de cette question implique une attente du lecteur : un tel titre annonce un roman de moeurs, dans la tradition balzacienne. *Les Chouans*, *Les Petits Bourgeois* ou *Les Paysans* sont des romans centrés sur l'étude d'un groupe social spécifique désigné par le titre. L'article défini pluriel alterne avec le singulier annonçant l'étude de types sociaux, tels que *Le Médecin de campagne* ou *Le Curé de village*. Ce moule syntaxique permet de passer d'une catégorie sociale objective à d'autres ensembles humains, désignés généralement par un adjectif substantivé, aux frontières moins clairement définies. Ainsi le titre *Les Misérables* joue à la fois avec l'acception sociologique du nom (les pauvres, ceux qui se trouvent au bas de l'échelle sociale) et l'acception morale de l'adjectif (ceux qui inspirent pitié ou mépris). Avec *Les Déracinés* de Barrès ou *Les Désenchantés* de Loti, le groupe humain caractérisé l'est en vertu d'un jugement subjectif, moral, idéologique du romancier. Mais dans tous les cas, le titre annonce une étude sociologique d'une catégorie spécifique du monde contemporain, dans la perspective réaffirmée par Paul Bourget en 1922 :

Le Roman [...] est un genre hybride, qui tient à la fois de l'Art et de la Science. Reprenons cette préface de la *Comédie humaine*, où notre maître incontesté, à nous tous, explique le genèse de son oeuvre. Elle commence par un rappel de Geoffroy-Saint-Hilaire et de sa doctrine sur l'*Unité de composition*. Est-ce donc un chapitre d'histoire naturelle que l'auteur se propose d'écrire ? Mais oui, et quand Zola plus tard définira les *Rougon-Macquart* : "histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire", il ne fera qu'avouer, en la soulignant, l'ambition qui lui a été commune, et avec Balzac, et avec Stendhal qui se proclamait lui-même "observateur du coeur humain", et avec Flaubert qui inscrivait "moeurs de province" comme sous-titre à sa *Madame Bovary* [...].¹³

Dans cette veine, en cette même année 1922, Marcel Prévost par exemple publiait *Les Don Juanes*, étude de ces "affranchies hardies et raisonneuses qui, en amour, veulent avoir, comme l'homme, la liberté du choix et de l'offensive, /et/ sont, sous cet aspect audacieux, des créatures toutes modernes"¹⁴.

Selon donc cette conception du roman dominante à l'époque, et cette tradition à laquelle notre titre fait explicitement référence, *Les Faux-monnayeurs* annoncent une étude soit d'une catégorie socio-professionnelle, soit d'une catégorie humaine définie par un jugement moral. Si, à aucun moment, nous l'avons vu, Edouard n'a envisagé de centrer son roman sur les activités ou l'histoire d'une bande de faux-monnayeurs, en revanche il a bien choisi son titre pour circonscrire une catégorie humaine définie par un jugement moral - en dépit de ses grandes déclarations anti-naturalistes :

A vrai dire, c'est à certains de ses confrères qu'Edouard pensait d'abord, en pensant aux faux-monnayeurs ; et singulièrement au vicomte de Passavant. (1085)

Mais au lieu de l'avouer tout de go à ses compagnons, il préfère répondre, à la question sur l'identité des faux-monnayeurs : "Eh bien ! je n'en sais rien." Que s'est-il passé ? Les précisions du narrateur nous l'expliquent : l'acception de la notion de faux-monnayeurs s'est sans cesse élargie, les frontières du groupe humain qu'elle était censé désigner se sont déplacées, puis estompées, rendant finalement impossible une définition précise du faux-monnayeur pour Edouard :

Mais l'attribution s'était bientôt considérablement élargie ; suivant que le vent de l'esprit soufflait ou de Rome ou d'ailleurs, ses héros tour à tour devenaient prêtres ou francs-maçons. Son cerveau, s'il l'abandonnait à sa pente, chavirait vite dans l'abstrait, où il se vautrait tout à l'aise. Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissaient son livre, comme les théories du vêtement

le Sartor Resartus de Carlyle - où elles usurpaient la place des personnages. (1085)

Nous nous trouvons donc devant une compréhension de la notion extensible, concentrique, à niveaux variables : au centre, le prototype : le "vicomte de Passavant", qui définit une première catégorie : certains hommes de lettres. Le second niveau est constitué par les ou des "prêtres" vs "francs-maçons", c'est-à-dire, par référence implicite aux Caves du Vatican, par ceux qui, à l'instar du pasteur Vedel, sont des convaincus professionnels", des "professeurs de conviction"¹⁵. Le troisième niveau est à la fois théorique et métaphorique : les personnages sont supplantés par "les idées de change, de dévalorisation, d'inflation", c'est-à-dire que le roman tend vers l'essai, et la fiction vers le traité d'économie.

On remarquera d'abord que, paradoxalement, alors que la notion de fausse monnaie pourrait ne pas paraître évidente appliquée aux écrivains, nous la retrouvons plus explicite au terme de la boucle, alors même que la notion de faux-monnayeurs a pris une extension considérable qui empêche toute définition. Ajoutons qu'avec les notions de "change", de "dévalorisation" et d'"inflation", celle de fausse monnaie s'est étendue à des phénomènes concernant toute circulation monétaire, tout échange humain. Avant de poursuivre notre enquête sur le roman gidien, il convient d'éclairer ces phénomènes par quelques considérations sémantiques, étymologiques et historiques.

Le second niveau de l'acception d'Edouard est conforme au sens que les dictionnaires appellent figuré, et s'inscrit dans toute une tradition de moralistes. Présentant au roi son Tartuffe, Molière déclare vouloir décrier "les hypocrites" et stigmatiser "ces faux monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique."¹⁶ Selon La Rochefoucauld, "la flatterie est une fausse monnaie qui n'a cours que pour notre vanité", tandis que, pour Chateaubriand, "la philanthropie est la fausse monnaie de la charité"¹⁷. Il s'agirait donc de dénoncer des impostures sociales et morales, contrefaçons de valeurs vraies. D'où une première question implicite : quelle est la pierre de touche qui permet de séparer la fausse monnaie de la bonne ?

Pour le rapport du premier et du troisième niveau des conceptions d'Edouard, considérons que les mots "monnaie" et "monnayeur" dérivent d'une racine indo-européenne "men-" signifiant "avoir une activité mentale", d'où dérivent le latin "mens" (l'esprit) et "monere" (rappeler, faire souvenir, avertir)¹⁸. L'acception financière serait due à une circonstance anecdotique : les anciens

Romains dotèrent Junon du surnom de "Moneta" pour la remercier de les avoir avertis d'un tremblement de terre. Comme on fabriquait la monnaie dans une dépendance du temple de Juno Moneta, le surnom de la déesse désigna, par métonymie, la monnaie elle-même. Ainsi, par son nom, la monnaie n'était pas seulement reliée au divin qui en garantissait l'authenticité, mais aussi à l'activité de l'esprit, du souvenir. Au-delà de cet accident historique, on peut considérer que, lorsque la démocratie naît à Athènes, la parole devient instrument de pouvoir, objet d'échanges et de manipulations à l'instar de la monnaie d'Etat qui était apparue en Grèce peu de temps auparavant, favorisant les échanges commerciaux. Le langage sacré des origines se transformait en objet social, au service des rhéteurs, des sophistes, des marchands, des ambitieux et des escrocs¹⁹. L'ère de la fausse monnaie du langage était ouverte, et l'on voit se profiler l'équivalence possible entre la fausse monnaie des mots et celle de l'argent, et l'extension potentielle de cette notion à tous les échanges sociaux.

C'est en considérant l'usage social de la parole que Mallarmé voudra, par réaction, sacraliser la fonction poétique du langage en l'opposant à ses diverses fonctions d'échange, assimilables à la circulation monétaire :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. [...]

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le Dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.²⁰

Le poète est l'alchimiste des temps modernes, qui s'oppose à la circulation monétaire par l'or pur des mots incantatoires :

Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie ! [...]. Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète [...].²¹

Valéry systématisera cette antinomie : la prose, outil d'échanges sociaux, s'oppose à la poésie qui crée une forme-valeur irréductible à un sens. D'où son refus du roman, où le monnayeur du réel est

toujours près de se transformer en faux-monnaieur.

Ainsi c'est en disciple de Mallarmé et en ami de Valéry ("Paul-Ambroise" est évoqué p. 1142 !) qu'Edouard a choisi le titre "**Les Faux-Monnaieurs**" pour stigmatiser Passavant et ses semblables, tandis que lui-même rêve de "roman pur" (990), comme Mallarmé et Valéry avaient rêvé de "poésie pure".

Robert de Passavant est le paradigme du romancier faux-monnaieur parce que, pour lui,

l'oeuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen. Les convictions artistiques dont il fait montre, ne s'affirment si véhémentes que parce qu'elles ne sont pas profondes ; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande ; elles répondent à la dictée de l'époque ; leur mot d'ordre est : opportunité. (990)

L'oeuvre ne répond pas à un besoin intime de l'auteur, mais est fabriquée en vue du succès immédiat, c'est-à-dire qu'elle flatte l'attente des contemporains. L'accueil n'est-il pas uniformément louangeur, l'écrivain descend dans l'arène, "prétend éclairer l'opinion ; c'est-à-dire qu'habilement il l'incline" (983). Bref, Passavant est "moins un artiste qu'un faiseur". Pour parvenir à ce but, "il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est-à-dire qu'il met tout à profit" (1105) : il s'approprie "les idées dans l'air", c'est-à-dire : celles d'autrui" (1142) et ne considère "dans une théorie que ce dont il pourrait faire usage" (1053).

Donc Passavant vole les idées et les mots d'autrui - de Vincent en particulier - pour les faire circuler sous son propre nom. C'est d'abord en cela qu'il est le prototype du faux-monnaieur du langage. Mais prenons garde que l'opposition avec un Edouard supposé être vrai-monnaieur du roman n'est pas si nette. D'abord parce que le jugement d'Edouard sur son confrère implique l'idée que la littérature serait d'autant plus vraie, authentique, qu'elle serait l'expression spontanée, sincère, d'un moi profond. Or la notion de sincérité est mise à mal dans le roman, d'abord par Edouard lui-même (986-9), puis par Armand (1228-9). Ensuite parce qu'Edouard prépare son roman en recueillant dans son Journal faits, anecdotes, observations, réflexions, et qu'il oscille entre la confusion du roman et de la vie, et le refus de faits jugés "outrageusement réels". Ainsi le seul fragment du roman d'Edouard que connaisse le lecteur est une simple transposition d'une conversation qu'il vient d'avoir avec Pauline, et l'écrivain le donne à lire à Georges pour que sa réaction "l'instruise", c'est-à-dire en fait pour que Georges lui dicte la suite de son roman (1221-24). Georges, le petit faux-monnaieur, va même jusqu'à lui faire remarquer : "s'il n'avait pas volé, vous n'auriez pas écrit tout

cela", c'est-à-dire que, plus généralement, tout romancier se nourrit des vols, des désordres, du malheur du monde et en tire son profit. Mais inversement, Edouard, par idéalisme, refuse le suicide du petit Boris, et plus largement les "faits divers" : "ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel" (1246). Ainsi, dans les deux cas, le romancier est condamné à la fausse monnaie : fausse monnaie du "réalisme" comme copie de la réalité et oubli de la spécificité littéraire, de l'élaboration artistique ; fausse monnaie inverse de "l'idéalisme", qui refuse l'intrusion indécente du réel dans la pureté du monde intérieur. Pour échapper à ce dilemme, Edouard voudrait s'en tenir à "la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire" (1082), moyennant quoi, voulant écrire un roman pur, il n'écrit pas du tout son roman.

Mais il y a plus. Strouvilhou, maître faux-monnaieur, instruit le procès de toute littérature parce qu'il n'y voit "que complaisances et flatteries" :

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. Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan. Je vous en avertis : si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots (1198).

Par essence, la littérature serait inauthentique parce qu'elle consisterait à remettre en circulation des mots, des expressions, des sens usés, stéréotypés, parce qu'elle se nourrirait d'une conception du monde et de l'homme toute faite, admise, conventionnelle. Nous voici confrontés à la formulation systématique et spécieuse d'un vrai problème. Certes, il faut reconnaître que la plupart des livres publiés ne font qu'exploiter un usage des mots, des formules littéraires et des idées usés, éculés même, mais si l'on peut s'accorder sur le fait que toute vraie littérature consiste à créer un langage, il ne faudrait pas croire que l'accumulation de mots rares, l'expression de sentiments bizarres ou d'idées absurdes seraient des critères de bonne littérature, et que, considérant "comme antipoétique, tout sens, toute signification" (1199), l'illogisme ouvrirait automatiquement la voie d'une littérature nouvelle comme le professent Strouvilhou et Dada. Mais on peut toutefois remarquer que cette tirade, aussi systématique soit-elle et tombant sous le coup du procès qu'elle instruit, rejoint de façon symétrique les rêveries d'Edouard sur le "roman pur". Lorsqu'Edouard veut "dépouiller le roman de tous

les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman [...] : dialogues rapportés, [...] les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, [...] la description des personnages" (1990), il s'érige lui aussi en théoricien terroriste, en proie à un rêve d'absolu, risquant de jeter l'enfant avec le bain, c'est-à-dire de tuer le roman au nom d'une prétendue essence du genre romanesque.

Ainsi la notion de fausse monnaie et de faux-monnaieur, supposée claire au départ, a tendu à prendre une extension hyperbolique. Le roman, centré d'abord sur le procès d'un romancier faux-monnaieur comme l'attestait le premier titre : **Le Faux-Monnaieur**, a été conduit peu à peu à instruire le procès de toute littérature - dans la mesure où elle est condamnée à se servir de mots et à se référer peu ou prou à du signifié. Au passage l'opposition entre Edouard, l'écrivain honnête, et Passavant, le faux-monnaieur, s'est révélée fragile et sujette à caution. Edouard est aussi un écrivain faux-monnaieur, de même que le narrateur qui feint par exemple, dans son bilan provisoire qui clôt la Deuxième Partie, d'être pur observateur de ses personnages, d'ignorer où ils vont être conduits, bref d'être un témoin irresponsable. D'une certaine manière, toute littérature est fausse monnaie du réel dans la mesure où il y a solution de continuité entre le monde des mots et celui des choses, et où elle est toujours élaboration artistique et donc facticité, mensonge qui prétend au statut de vérité, le fameux "mentir-vrai" d'Aragon. Résurgence donc d'un vieux débat !

Nous n'avons jusqu'ici exploré que la fausse monnaie de la littérature. Mais il faut bien voir que cette notion de fausse monnaie tend à prendre une extension similaire dans tous les domaines de la vie et des activités humaines. Reprenons l'opposition entre Passavant et Edouard. Passavant est certes aussi faux-monnaieur en tant que commanditaire d'une revue conçue pour séduire la jeunesse et gérée en sous-main par ses créatures (I, 4, p. 962 ; I, 15, p. 1041-3) ; par sa manière de capter autrui et de le mettre à son service sous couleur d'amitié : ainsi sa technique d'appropriation d'Olivier (1042 et 1056) et la manière dont il le renie (1192) ; sa conduite à l'égard de Vincent ou de Sarah ; et le symptôme que constitue cette déclaration de Lilian à son sujet : "Il est très riche, mais il a toujours besoin d'argent." (1049). Une fois de plus, lettres et argent se croisent : Passavant vit du crédit qu'on lui accorde et il a constamment besoin d'autrui pour être. Mais si Passavant reste bien le prototype du faux-monnaieur, son rival Edouard ne saurait constituer le parangon de générosité et de sincérité qu'il voudrait être. Par égocentrisme et sous couleur de générosité, il a livré Laura à Douviers pour des raisons fallacieuses, livré Olivier à Passavant, livré Boris aux jeunes gens féroces, inconscients et criminels, favorisé la manoeuvre tendant à utiliser La Pérouse dans la pension Vedel. Par aveuglement, mais aussi par mauvaise foi, par curiosité

et intérêt de romancier, il est au coeur des drames qui conduisent Laura à l'adultère, Olivier au suicide, Boris à la mort. Comme le souligne le narrateur, "la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle. [...] A quels sophismes prête-t-il l'oreille ?" (1108-9). Si Passavant ment à autrui, Edouard se ment à lui-même : ils représentent tous deux les deux faces de la fausse monnaie. Avec Gide, nous passons du monde stendhalien de la vanité à celui, sartrien, de la mauvaise foi.

Ainsi sortons-nous d'une logique binaire classique selon laquelle le bon s'opposerait au méchant, l'authentique à l'inauthentique. Il n'y a pas d'êtres vrais en face d'êtres faux. Tous les personnages des **Faux-monnaieurs** se révèlent peu ou prou faux-monnaieurs ; chacun d'eux, à un moment ou à un autre, joue aux autres ou se joue la comédie, et il faut une solide dose de parti pris idéologique pour vouloir disculper l'un ou l'autre de l'accusation de fausse monnaie : en dépit de certains commentaires²², Bernard et Marguerite Profitendieu, et Félix Douviers par exemple n'échappent pas au procès. Lors de sa mue de Saas-Fée, Bernard dénonce lui-même le personnage de hors-la-loi qu'il jouait au moment de son départ, et le caractère inauthentique de la lettre adressée à son "faux père" (1091). La première phrase du roman nous plonge dans le cinéma intérieur du jeune homme qui se rêve héros de roman et joue un rôle²³. Mais même après sa conversion à l'authenticité et à la probité ("Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique", 1093), il manquera à sa promesse de veiller sur Boris ("Je le protégerais, l'aiderais, me ferais son précepteur, son ami", 1107) et il désertera la pension Azaïs au moment même où l'enfant avait le plus grand besoin de lui. Comment peut-on soutenir que Marguerite, qui "avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance" (950), qui après une fugue rentre enceinte d'un bâtard et repentante auprès d'un mari qu'elle n'aime pas, puis après dix-sept années quitte brusquement son foyer, n'est pas un faux-monnaieur ? Douviers lui-même, présenté d'abord comme un jobard, qui "se donne toujours pour ce qu'il est" (1005), est aussi dénoncé comme faux-monnaieur : "un Douviers, pour devenir jaloux doit se figurer qu'il doit l'être. [...] Il a besoin de s'admirer et c'est l'obtenu, non le naturel, qu'il estime." (1201)

Il n'est pas utile de prolonger la démonstration : non seulement tous les personnages du roman sont faux-monnaieurs, mais encore la fausse monnaie affecte toutes les relations sociales, à commencer par l'amitié, à la merci du "crédit" accordé à autrui et reconnu chez autrui²⁴, et l'amour :

Tant qu'il aime et veut être aimé, l'amoureux ne peut se donner pour ce qu'il est vraiment, et, de plus, il ne voit pas l'autre - mais bien, en son lieu, une idole qu'il pare, et qu'il

divinise, et qu'il crée. (989)

Au coeur du phénomène, le problème de la sincérité, qui perd son sens à partir du moment où est mise en cause la croyance en une essence personnelle de l'homme et en un garant divin :

Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité. [...] Sincérité ! [...] Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis [...]. (986-7)

De même que la bonne monnaie ne repose que sur le crédit qu'on lui accorde, fondé sur un garant supérieur (Souverain, Etat) et se change en fausse monnaie lorsque cette garantie de valeur fait défaut, de même la crise des religions, et la ruine de la croyance en un Moi stable ont mis en évidence la fausse monnaie universelle : chacun joue un rôle sous le regard d'autrui, et le paraître triomphe de l'être.

Ainsi peut-on maintenant comprendre le coup de théâtre provoqué par Bernard pour débloquent le débat sur le sens du titre : en faisant surgir une véritable fausse pièce d'or, il va changer les termes du problème dans lesquels s'enfermait Edouard, et permettre de poser une véritable problématique de la valeur qui est au centre de la notion de fausse monnaie. La valeur fiduciaire de la pièce est de "dix francs tant qu'on ne reconnaîtra pas qu'elle est fausse" (1086), mais le prix de sa fabrication est d'"un peu plus de deux sous". L'épicière de Saas-Fée l'a cédée à Bernard "pour cinq francs", comme objet de curiosité. Ainsi sa valeur monétaire permet de multiplier sa valeur réelle par cent aussi longtemps qu'on croit à son authenticité. Puis, démonétisée, elle acquiert une nouvelle valeur convenue entre les deux parties au terme d'un marché, avant de devenir symbole et référence dans une discussion littéraire. Enfin, elle acquerra une valeur nouvelle lorsque Bernard, à la fin du chapitre suivant, la remettra à Laura, "en souvenir" de lui et en gage d'amitié. Ainsi est résumée, dans ces cinq phases exemplaires, la variation des valeurs qui peut affecter tout objet - et tout être - en fonction d'un crédit, d'une croyance, d'un jugement de valeur éminemment variables. En outre, le dernier avatar connu de cette pièce montre bien que, dans ce monde de faux-monnayeurs, toute valeur n'a pas disparu pour autant : simplement elle n'est plus immuable, mais l'objet d'un jugement de valeur. La crise des valeurs nous fait entrer dans le monde de la relativité généralisée.

On comprend donc l'importance du choix de la métaphore économique qui est au coeur du titre et du roman. Elle a permis de faire éclater la logique classique et binaire de la valeur, de sortir de la conception de valeurs transcendantes, existant en soi, pour entrer dans un monde de la polysémie, de

l'ambivalence²⁵, de l'immanence, où les valeurs sont à fonder dans la singularité de chaque relation.

Aussi, la variation du titre **Le Faux-Monnayeur** devenant **Les Faux-monnayeurs**, qui pourrait sembler minime, voir négligeable, est en fait d'une importance capitale, résumant une véritable révolution qui affecte le monde et les esprits autour de la première Guerre mondiale. Le livre ne dresse plus le portrait d'un homme, n'étudie plus un groupe humain, il met en évidence la fausse monnaie universelle et généralisée : chacun est faux-monnayeur. Symptomatiquement, les pièces d'or qui circulaient en 1914 ont été retirées de la circulation en 1925 : la monnaie fiduciaire a remplacé une valeur intrinsèque. En 1920, J.M. Keynes, dans **Les Conséquences économiques de la paix**, diagnostiquait la profondeur de la crise économique et politique dans laquelle était entré le monde capitaliste, à cause de la "valeur mensongère" des monnaies, de l'inflation, des dévaluations²⁶. Depuis que Nietzsche avait proclamé la mort de Dieu, les valeurs fondées sur le sacré sont entrées en crise, ce qui était déjà au centre des **Caves du Vatican**. La psychanalyse, en dépit de la caricature dont elle fait l'objet dans **Les Faux-monnayeurs** et des graves erreurs dont Mme Sophroniska se rend coupable, a montré à quel point l'individu est tributaire d'une histoire, de pulsions, d'un inconscient, ruinant la croyance en un Moi authentique, stable, maître de soi. La littérature de son côté est entrée durablement dans l'ère du soupçon.

Si donc ont disparu le garant, la vérité, la pierre de touche, il n'y a plus de critère absolu permettant de définir qui est faux-monnayeur. Le titre de la monnaie, autrefois contrôlé par les souverains de droit divin, est devenu affaire d'opportunité politique et économique. Tandis que la monnaie a perdu son titre, le titre des **Faux-monnayeurs** s'est enrichi de tous les phénomènes sociaux et humains.

NOTES

1. Les références aux oeuvres de Gide publiées dans le volume : **Romans et soties, oeuvres lyriques**, NRF, Bibl. de la Pléiade, 1958, sont indiquées par la mention de la page insérée dans le texte, entre parenthèses, après la citation.
2. Lettre de Gide à M. Drouin, juillet 1898, citée par C. Martin, **La Maturité d'André Gide**, Klincksieck, 1977, p. 299.
3. Outre l'annonce située en regard de la page de titre des **Caves du Vatican** des deux éditions de 1914, Valéry Larbaud rapporte,

dans *The New Weekly* du 18 juillet 1914, que Gide travaille à un nouveau roman : *Le Faux Monnayeur* (cf. A. Anglès, *André Gide et le premier groupe de "La Nouvelle Revue Française"*, t. III : 1913-1914, Gallimard, 1986, p. 498). Nous commenterons, dans la suite de l'article, le passage du singulier au pluriel dans l'énoncé du titre.

4. Voir Walter Geerts, "Sur *L'Immoraliste* d'André Gide : titre, unités de signification, discours d'auteur, mise en abyme", *Revue Romane*, t. XI, Fasc. 1, 1976, p. 99-112 ; et "Interprétation et signification : en marge d'une hypothèse sémiotique", *The Canadian Journal of Research in Semiotics*, IV, 1, 1976, p. 57.
5. Voir Alain Goulet, "Les Caves du Vatican" d'André Gide, Larousse, 1972, p. 39-40.
6. Lettre de Mallarmé à Gide, citée dans : J. Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, t. II (Gallimard, 1957), p. 193-4.
7. Voir la lettre à J.M. Bernard, citée dans : Gide, *Romans*, p. 1561.
8. Ce sous-titre apparaît dans l'édition anonyme de 1920, et sera maintenu dans toutes les éditions suivantes.
9. Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, NRF, Bibl. de la Pléiade, 1945, p. 378.
10. *Si le Grain ne meurt*, NRF, Pléiade, p. 535, et *Entretiens Gide - Amrouche*, in : E. Marty, *André Gide*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 145 et 176.
11. Voir *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 101-2.
12. Voir R. Dorgelès, *Le Château des Brouillards*, Paris, Albin Michel, 1932, pp. 199 sqq.
13. Paul Bourget, "Réflexions sur les prix littéraires", *L'Illustration*, 6 mai 1922, p. 394.
14. A. Cahuet, "Marcel Prévost : Les Don Juanes", *L'Illustration*, 27 mai 1922, p. 520.
15. C'est Armand qui dénonce l'hypocrisie de son père en ces termes : "Oui, c'est un convaincu professionnel. Un professeur de conviction." (p. 1230).

16. Molière, *Le Tartuffe*, "Premier Placet" (*Théâtre complet*, Ed. Garnier, t. I, p. 632).
17. Citations données par Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. 11, p. 447 D (art. "monnaie").
18. Cf. J. Picoche, *Nouveau Dictionnaire étymologique du français*. Hachette-Tcnou, 1971, p. 419-20.
19. Voir Henri Lefèbvre, *Le Langage et la société*, NRF, "Idées", 1966, p. 346-52.
20. Mallarmé, "Avant-Dire au Traité du verbe de René Ghil", *Oeuvres Complètes*, NRF, Pléiade, 1945, p. 857-8.
21. Id., "Magie", *ibid.*, p. 399-400.
22. K. Nordenhaug-Ciholas estime que ni Bernard, ni Douviers ne peuvent être qualifiés de faux-monnayeurs (*Gide's Art of the fugue*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the romance Languages and Literatures, 1974, p. 75), et S. Dunn ose intituler un article consacré à Marguerite Profitendieu : "Celle qui n'est pas faux-monnayeur" (*Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 37, janv. 1978, p. 3-6).
23. Voir A. Goulet, "Lire *Les Faux-monnayeurs*", *André Gide*, n° 5, *Revue des Lettres Modernes*, 1975, p. 9-28.
24. Bernard "fait crédit" au bon goût de sa mère (p. 933), veut mettre la complaisance d'Olivier "à l'épreuve" et voir ce qu'il "vaut" (p. 934), tandis qu'Edouard et Olivier révèlent leur "incapacité à jauger [leur] crédit dans le coeur et l'esprit d'autrui" (p. 991).
25. Il est remarquable que le terme d'"ambivalence" soit employé pour la première fois en 1924, au moment même où Gide écrit ses *Faux-monnayeurs*, et apparaisse dans une traduction de Freud, par Jankélévitch.
26. J.M. Keynes, *Les Conséquences économiques de la paix*, Paris, NRF, 1920, en particulier p. 191-202.
