

André Gide, 5, R. L. 72, 1975 (4)

**Alain GOULET**

158, rue de la Délivrande

14 - CAEN

2<sup>ème</sup> section - 2<sup>ème</sup> sous-section  
Professeur - Caen

## LIRE LES FAUX-MONNAYEURS

par Alain GOULET

« *Aucun livre n'est plus conscient, plus volontaire, plus composé, plus conduit.* »

(DANIEL-ROPS, *La Revue Nouvelle*,  
n° 17, 15 avril 1926)

SI bien des critiques de la première heure se sont étonnés de la mention « *premier roman* » affichée dans la dédicace des *Faux-monnayeurs*, bien peu se sont demandé en quoi cette œuvre relevait d'une écriture nouvelle, ont tenté d'évaluer dans quelle mesure elle différerait non seulement des autres récits de Gide, mais surtout de toute une tradition romanesque ressassée encore à l'époque et qui n'en finissait pas de mourir<sup>1</sup>. Claude Martin notait naguère que « *c'est avec Gide, dans sa longue quête pour réinventer le roman, que tout "bascule"* »<sup>2</sup>. De fait, *Les Faux-monnayeurs* renouvellent un genre, réfléchissent sur ses conditions de possibilité, et lui assurent un avenir. Comment cette postérité romanesque nous permet-elle de lire aujourd'hui *Les Faux-monnayeurs*? Affectons de céder à la mode des incipit<sup>3</sup> et regardons comment le texte démarre.

Sans doute la première page pouvait ne pas dépayser le lecteur de 1925. Sur la foi du titre qui le mettait sur la piste d'un roman policier ou d'aventures, il lui était loisible d'y retrouver toutes les indications utiles pour qu'une telle action s'engageât : un adolescent de dix-sept ans, immédiatement

héroïsé par son prénom, surpris dans la situation irrégulière où l'a poussé sa curiosité, vient de découvrir par hasard qu'il est un bâtard. Les renseignements s'égrènent, définissant l'identité du personnage (Bernard Profitendieu, lycéen), ses références sociales (une bourgeoisie aisée, caractérisée par une hiérarchie rigoureuse : au sommet les deux hommes, représentants de l'ordre, puis la mère et la sœur, tenues à une vie mondaine, enfin le dernier, prisonnier de l'appareil scolaire, organe de reproduction d'une culture de classe), un lieu (un appartement parisien évoqué par une pièce caractéristique de mobilier), et un temps (un après-midi de juin, au début du xx<sup>e</sup> siècle). En outre tout un matériel romanesque, commun au roman populaire sentimental et au roman de mœurs bourgeois, se trouve utilisé : « lettres d'amour » retrouvées, dont la treizième est capitale, entourées d'une « *faveur rose* » [933], tiroir à secret, et ces clichés de Bernard empruntés à une littérature de convention : « *sied-il* », « *fil d'un croquant* » vs « *d'un prince* »... Ainsi feint de s'enclencher, sous l'égide d'un pseudo-réalisme, une histoire conduite avec la prédominance de ce que Barthes appelle l'herméneutique, le proairétique et le référentiel<sup>4</sup>.

Mais Gide joue précisément sur ces codes pour infléchir notre lecture. Ces données conventionnelles sont indexées dès le début du texte pour souligner un écart, une distance que prend l'énonciation d'avec les énoncés. L'accent se déplace de la matière romanesque à son mode d'utilisation. L'énonciation se fait dénonciation.

Cette distance, c'est d'abord le personnage qui la manifeste par ses monologues intérieurs. Dès la première phrase, Bernard se dédouble, renvoie sa situation présente à un cliché romanesque par une double modalisation de l'hypothèse : « *C'est le moment de croire...* » Tout se passe comme si la réflexion émanait d'un acteur avant son entrée en scène. Bernard vient de faire une découverte qui l'a sorti du personnage dans lequel il était installé, et il est prêt à jouer le rôle du hors-la-loi tel qu'il le connaît par ses lectures. Mais la « vie » n'obéit pas aux

formules romanesques et l'attente de l'apprenti-héros est déçue : aucun pas qui provoque une péripétie immédiate. Aussi prend-il désormais les devants et souligne-t-il les écarts : la « *goutte de sueur* » [933], « *ça joue la larme* », et plutôt que de céder à la tentation de retrouver son origine, il renonce à rechercher son père<sup>5</sup>. L'énigme restera suspendue : Bernard n'est ni un nouvel Œdipe, ni un Louis Bertheau<sup>6</sup>.

Cette même complicité avec son héros permet à Gide de souligner l'emploi ironique qu'il fait de son attirail de termes et de ficelles romanesques. Mais son travail de déconstruction ne se borne pas à ces touches éparses. D'emblée, il joue de son personnage pour orienter ses informations, leur donner sens, un sens qui prend à contrepied l'idéologie bourgeoise. Le rideau s'étant levé sur la manifestation d'une inquiétude fantasmatique — énigme pour le lecteur —, naît pour le héros un besoin de protection, auquel correspond chez le lecteur celui de savoir, de façon à intégrer ce phénomène à cette somme de connaissances qui est sienne au moment où il aborde sa lecture. S'ensuit cette énumération, ce recensement des éléments rassurants qui ancrent dans un contexte connu la situation transgressive initiale<sup>7</sup>. À un savoir livresque, source d'erreur et de fantasmes, se substitue un savoir « positif » sur des occupations familiales, propre à dissiper les craintes. Mais ce faisant, une certaine idéologie de la famille est contestée. La famille est caractérisée par la dispersion de ses membres bouclés dans autant de lieux sociaux contraignants (mise en facteur commun de « *étaient retenus* », la pression s'appesantissant sur Caloub par la réduplication insistante du paradigme : « *pension - bouclait - lycée - chaque jour* » [933], l'école renforçant l'assujettissement familial). Bernard lui-même n'échappe pas à la règle, coïncé dans la quadruple clôture de son nom, de sa raison sociale, d'un lieu et d'un temps circonscrits. À la présentation de la famille-type, reconnue par Bernard et le lecteur, mais aussi écartée tant par l'absence de ses membres que par leur réduction à un emploi, vient se substituer aussitôt la présence agissante du « démon » qui va féconder

le roman d'aventures. À cette addition de « solitudes » stériles, le démon oppose sa force d'ouverture, l'appel de l'inconnu, de la transgression, de l'ailleurs<sup>8</sup>. Avant de franchir le pas, Bernard prend la mesure de son « étouffement », mais déjà les sèmes de l'ouverture disent la « délivrance » proche : la fenêtre est ouverte, et « mettre bas » sa veste, c'est indiquer la naissance naturelle de l'animal loin de la civilisation.

Ainsi l'on voit comment se programment, dans une imbrication et une implication réciproque, deux données fondamentales pour la constitution du roman. Au niveau de la fiction, l'ambivalence pour Bernard de sa crainte et de son appétit d'aventures, son besoin d'ordre contre lequel se dresse son envie d'émancipation. Tout son itinéraire romanesque se constituera comme une oscillation entre ces deux pôles. Au niveau de la technique d'exposition et de la thématique, on assiste à une interrogation initiale qui redouble et déplace celle du titre (la loi et sa transgression ; la fausse monnaie de l'illusion que se crée le héros), interrogation qui permet de dévider des informations s'organisant autour de deux thèmes antagonistes : la cellule familiale, appartenant déjà à un passé narratif et qui correspond à une tradition romanesque pseudo-réaliste, éprouvée, codifiée et donc rejetée, — et le démon, l'avenir du texte, qui correspond au récit proprement dit, mais aussi au démontage des schémas culturels, à la déconstruction des formes narratives préconçues, ouvrant une dimension que Gide voulait « épique » pour s'opposer à l'« ornière réaliste »<sup>9</sup>. Éléments de la fiction et technique narrative se confondent si bien qu'ils constituent la trame générale du livre : celui-ci s'ouvre sur un Bernard au bord de la rupture dont le point de vue sert de fil conducteur le plus constant au travers de l'écheveau d'intrigues, et il se referme au moment où le jeune homme retourne auprès de son père putatif qu'il adopte pour sien. Ainsi se met en place un roman d'apprentissage hérité de Goethe.

Le début des *Faux-monnayeurs* est aussi caractérisé par un mouvement à rebours. Au lieu de suivre chronologiquement les étapes de la découverte de Bernard, le lecteur assiste à

une remise en ordre après le trouble de la révélation pour trouver, au bout d'une page, un état de (fausse) stabilité des éléments matériels antérieur au processus de découverte. C'est alors que « *la pendule sonna quatre coups* » [934] — déplacement des trois coups rituels du lever de rideau. Nous n'avons eu affaire jusque-là qu'à un prologue avant que le temps romanesque, remonté et mis à l'heure par Bernard, c'est-à-dire réglé sur sa personne, puisse enclencher la première action proprement dite du roman : la décision de rédiger la lettre de congé. Par un mouvement contradictoire ce prologue, véritable boîte de Pandore d'où s'échappe tout le désordre des intrigues subséquentes, insiste sur un habile maintien de l'ordre qui n'exclut pas un non moins habile exercice de la curiosité (« *il n'avait pas eu à dénouer* » [933], « *ceinturer comme auparavant* » [934], « *le tiroir n'était pas ouvert* », etc.). S'y donne à lire un Gide-Asmodée-voyeur, mais amateur d'ordre au-delà de sa mise en question systématique de celui-ci. C'est bien une nouvelle fois le narrateur des *Faux-monnayeurs* qui s'y découvre derrière les actions de son (ses) personnage(s). Le romancier, instigateur par procuration de tous les bouleversements, est le premier des faux-monnayeurs en écrivant un roman en partie compensatoire<sup>10</sup>, ce qui sera indiqué plus loin par Édouard interposé<sup>11</sup>. « *Je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours* », disait déjà Julius (CV, 837).

C'est là au reste le lot de tout auteur de fiction, et si *Les Faux-monnayeurs* continuent à nous intéresser, c'est moins pour ses coups de boutoir contre la famille<sup>12</sup>, et les péripéties de ses héros que pour l'écriture extrêmement concertée à laquelle ils donnent lieu<sup>13</sup>.

On a déjà remarqué que tous les personnages du roman étaient peu ou prou des figures de l'auteur<sup>14</sup>. La première attitude de Bernard pourrait déjà assez bien simuler celle que Gide requiert du vrai romancier : « relever la tête » pour observer et réfléchir, et surtout « prêter l'oreille » pour écouter<sup>15</sup>.

Leur voix à tous deux sont si confondues que dans les phrases qui suivent, puis dans le troisième paragraphe, il y a indistinction totale de l'origine de l'énoncé : est-ce du discours indirect libre ? est-ce du récit ? En fait, il faut aller plus loin : il ne peut y avoir d'écriture romanesque — selon notre roman — que s'il y a perméabilité et réversibilité constante des fonctions de romancier, de personnage, et de lecteur. La première phrase superpose un lecteur passé, doué d'une mémoire, un personnage-acteur qui opère son entrée en scène, un narrateur qui énonce et qui, ce faisant, est son propre lecteur par la distance critique qu'il manifeste par rapport à son énoncé. Symboliquement Bernard commence aussi par *lire* une lettre, ce qui l'engage aussitôt à en *écrire* une. Par la suite, chacun des personnages entretient à son tour un type de relation particulière avec les mots, l'écriture, la narration.

Dans la mesure donc où Bernard est *aussi* une figure du narrateur *et* du lecteur, il indique d'entrée de jeu dans quelle perspective le texte s'écrit et se lit. Mais où est celui-ci ? On peut déceler trois figures complémentaires du roman, en abyme dans cet incipit.

Il y a d'abord la lettre, texte dans le texte. On remarquera qu'on n'a aucune connaissance directe de son contenu, et pourtant le lecteur en imagine la teneur grâce aux références culturelles qu'elle suppose, et surtout à travers les réflexions qu'elle provoque chez Bernard. Ce mode d'éclairage de biais ou par réflexion va jouer — on le sait — un rôle prépondérant pour les éléments narratifs qui valent moins pour ce qu'ils sont que pour les jeux de perspectives auxquels ils donnent lieu. Voilà pour le montage.

Pour le point de vue, il faut revenir sur la manière particulière qu'a Bernard de scruter le « réel ». Il n'a pas ouvert le tiroir mais a écarté « *les lames disjointes du plafond de bois* » [934], mode d'approche caractéristique du diable Asmodéevoyeur pour découvrir les secrets de Madrid — ou de Paris, pour Gide le diable qui affectionne ce regard « par en dessous », « par en haut », ou « par derrière ». Ce mode de présence du

malin génie dans son texte défait toute vision tragique en empêchant l'identification au héros, celui-ci étant sans cesse ramené à sa dimension d'objet d'expérience ou de curiosité.

Enfin l'extrême précision apportée au compte rendu de la remise en place des lettres a de quoi surprendre chez un Gide qui refuse la description gratuite et le pittoresque pour lui-même<sup>16</sup>. Elle s'explique si l'on considère que l'auteur a enchâssé dans ce cinquième paragraphe la figuration de l'ensemble de son roman, dont on peut suivre la conception en remontant à l'envers les différentes indications<sup>17</sup>. Bernard, nous dit-on, s'est « amusé à réparer » une « encombrante pendule » [934], tout comme Gide s'évertuait depuis vingt ans à restaurer le genre romanesque à la dérive pour le « remettre à l'heure » de son époque. Pour ce faire, il choisit le parti d'utiliser les bribes de formules romanesques qu'il trouve à sa portée (« *l'encombrante pendule* »), et il va les accommoder de façon à écrire un roman qui soit résolument de son temps. Quel en est le résultat ? *Les Faux-monnayeurs* se présentent en trois parties symétriques comme les trois objets disposés sur le dessus de la console. De chaque côté, « *deux candélabres de cristal* » [934], traduisons la Première et la Troisième Partie, intitulées « Paris » et comprenant dix-huit chapitres. Ce sont les deux parties proprement narratives, où tout ce qui est noué dans la première se dénoue symétriquement dans la troisième. Le symbole de ces « *candélabres de cristal* » indique que le problème narratif sera essentiellement un problème d'éclairage, et que l'écriture, que Gide figure souvent par l'eau qui court lorsqu'elle est en mouvement, devient cristal lorsqu'elle est arrêtée, solidifiée<sup>18</sup>. Au centre, la « pendule » qui représenterait donc la Deuxième Partie. Celle-ci est en effet d'une autre nature que celles qui l'encadrent. L'action y est décentrée vers les hauteurs de Saas-Fée, les personnages dispersés, la narration proprement dite marque le pas et fait place à une double réflexion, alternant selon les battements de la pendule, sur les conditions de possibilité d'écriture d'un nouveau roman et sur les données nouvelles de la psychanalyse, les deux discours se renvoyant

de l'un à l'autre, discours homologues qui s'éclairent l'un l'autre par les déplacements, les transferts, la mise à jour d'un inconscient — de la personne, du personnage, d'une société, du texte — qui les caractérisent tous deux. C'est par la prise en compte de ces deux discours théoriques par l'ensemble de la narration que le genre du roman peut être mis à l'heure du xx<sup>e</sup> siècle, le filet des événements n'étant guère que la matière dans laquelle ils s'investissent. Cette Deuxième Partie, dans laquelle les six premiers chapitres se renvoient les uns aux autres symétriquement — le septième<sup>19</sup> constituant la part du diable (de l'auteur) —, permet au livre de se refermer, en transformant les solutions narratives « classiques » de la Première Partie, qui accompagnent une allègre marche vers la Vie, en une analyse centrée, dans la Troisième, sur la difficulté d'être dans un monde qu'envahit le « non-principe » de la Pulsion de Mort<sup>20</sup>.

Sous le roman ainsi construit, une « *lourde plaque d'onyx* » [934] présentant le soubassement de son écriture. Nous avons tenté de montrer ailleurs<sup>21</sup> que la sotie des *Caves du Vatican* pourrait bien être symbolisée par cette « *agate embrouillardée* » (CV, 731) qui constitue le centre des boutons de manchettes. Or, qu'est-ce que l'onyx, sinon une « *espèce d'agate remarquable par sa finesse et par les raies parallèles et concentriques de diverses couleurs* »<sup>22</sup> ? Comme l'indique encore Pastoret, « *on creusait l'onyx pour en faire un vase propre à contenir les essences, car on croyait que l'onyx les préservait de la corruption* »<sup>23</sup>. C'est à quoi s'est appliqué Gide dans ses *Faux-monnayeurs*, non seulement en multipliant les compositions « en abyme » dans son texte, en superposant couches parallèles et symétriques, mais encore en les creusant de façon à ce qu'elles enferment l'essence du monde bourgeois parisien de son temps. Comme ce processus fondamental d'écriture joue à la fois par la superposition des « valeurs » des différents éléments narratifs et par leur emboîtement, à la figuration synchronique par la plaque d'onyx fait suite (nous remontons toujours le cours du texte) la représentation diachronique de l'enchâssement des

matériaux les uns dans les autres, la lettre dans la liasse, celle-ci dans le coffret placé dans le tiroir fermé de la console.

On voit que si l'ensemble de cette table console représente l'intégralité du roman, seule la matérialité de ses trois parties en est visible. Mais elle n'existe, pourrions-nous dire, que par tout ce qu'il y a en dessous. En opérant le démontage du meuble, Bernard ne se contente donc pas d'être un lecteur ordinaire : il indique la voie au critique pour qu'il parvienne à inventorier les modes de fabrication de l'auteur. C'est l'aboutissement ultime de l'échange auteur — lecteur, ce dernier devant parvenir à une lecture qui soit une réécriture du texte en le prenant à rebours (de son évidence apparente). Non qu'il faille s'en tenir à un démontage technique et formel, car celui-ci doit être accompagné d'un questionnement sur la signification d'un tel travail. Signification pour la connaissance d'un monde, d'une époque, mais surtout de soi en définitive, comme pour Bernard dont la perquisition lui fournit une révélation primordiale pour sa vie. Sans doute est-ce aussi dans ce sens qu'il faut comprendre le roman comme rupture, et toutes les déclarations de Gide selon lesquelles l'œuvre doit inquiéter et modifier son lecteur.

Arrêtons-nous encore sur cette précision, apparemment gratuite, des treize lettres (douze + une). Si on laisse vagabonder son imagination, on pourrait risquer à leur sujet quatre hypothèses dont seule la dernière nous semble intéressante parce qu'elle nous mène au centre des problèmes de composition et d'idéologie de l'œuvre :

- 1) Le mot *faux-monnayeur* comporte treize lettres.
- 2) Les douze lettres entourant la treizième pourraient figurer les douze apôtres entourant le Christ (un bâtard lui aussi, et sacrifié par son père comme le rappelle La Pérouse dans la dernière page des *Faux-monnayeurs*).
- 3) Les douze lettres du nom *Profitendieu* sont sur le point d'être bannies par Bernard, à cause de cette treizième, *v* ou *n*, qui l'engage à le renier.
- 4) Si l'on fait le compte des lettres qui interviennent dans l'intrigue des *Faux-monnayeurs*, on aboutit précisément au

chiffre treize, dont dix citées<sup>24</sup>. Reste alors le problème de l'identification de la treizième. Pour cela, il faut revenir au mode de composition fondamental chez Gide, hérité d'une longue tradition du XIX<sup>e</sup> siècle et que nous avons évoqué plus haut : la symétrie. On s'aperçoit alors que ces lettres se correspondent toujours deux à deux : lettre lue par Bernard et celle écrite par lui [I, I et II] ; les deux lettres de Laura à Édouard [I, VIII et III, X] ; lettres de Bernard à Olivier et d'Olivier à Bernard, si parfaitement symétriques, dans deux chapitres symétriques, qu'elles peuvent apparaître comme la clé du procédé [II, I et VI] ; lettres volées de Molinier et lettres brûlées de La Pérouse [III, I et III] ; billet de Rachel à Édouard et d'Olivier à Georges, pour demander un « *grand* » et un « *petit service* » [III, I et VIII] ; et enfin lettre de Lady Griffith à Passavant et d'Alexandre à Armand, toutes deux au sujet de Vincent, seules lettres dont la citation ne soit pas intégrale [III, XI et XVI]. Reste donc la treizième, l'unique à ne pas avoir de correspondant parce qu'elle nous entraîne sur les voies d'un hors-texte, la lettre de Félix Douviers à Laura citée, ce n'est pas un hasard, au milieu du chapitre central du roman [II, IV] (vingt-deuxième chapitre sur un total de quarante-trois). Elle pourrait sembler anodine :

Ma Laura bien-aimée,

Au nom de ce petit enfant qui va naître, et que je fais serment d'aimer autant que si j'étais son père, je te conjure de revenir. Ne crois pas qu'aucun reproche puisse accueillir ici ton retour. Ne t'accuse pas trop, car c'est de cela surtout que je souffre. Ne tarde pas. Je t'attends de toute mon âme qui t'adore et se prosterne devant toi.

[1092]

Mais elle transforme en son centre le problème de l'enfant bâtard. Jusque-là le point de vue adopté était toujours celui du fils qui s'émancipe ou qui se rebelle, ce qui faisait dire à Édouard : « *L'avenir appartient aux bâtards. — Quelle signification dans ce mot : "Un enfant naturel !" Seul le bâtard a droit au naturel.* » [I, XII ; 1022]. À partir de cette lettre, qui prélude aux retours de Laura et de Bernard, intervient le point

de vue des pères putatifs, prêts à l'accueil, qui sera réfracté dans leurs deux visites parallèles à Édouard [III, XII]. À Douviers qui « *se promet d'aimer l'enfant comme il aimerait le sien propre* » [1201] fait écho le père Profitendieu : « [...] *je n'ai jamais cessé de l'aimer... comme un fils.* » [1206]. Ainsi interfèrent par un transfert narratif les destins du bâtard qui va naître, dont la mère est une Vedel et le père Vincent (avec un *v* mais ce *v* est en même temps le *n* de *nemo* = personne), et celui de Bernard qui lit cette lettre, après avoir lu l'apologie du bâtard par Édouard. Cette lettre est donc, au centre exact de l'œuvre, une prophétie de sa fin, ou du moins d'une de ses fins, voix d'un ailleurs, pour parler d'un non-présent, mais qui est investie par la ligne générale de l'œuvre. Nous en avons franchi l'acmé, et nous voici sur la pente descendante qui s'achèvera avec le retour de Bernard chez son père, car il reste toujours, au bâtard gidien, la redoutable mission de s'en choisir un. Non, Gide n'est pas l'anarchiste que l'on a trop souvent dénoncé.

On vient de voir comment les jeux de symétries, au lieu d'être une formule de composition commode et rassurante, organisent des transferts, ouvrent le texte et le fracturent par des indices qui en font éclater l'ordonnance linéaire. Elles multiplient les mises en rapport qui le débordent et excèdent ses significations. En témoignent, pour en revenir à notre incipit (mais nous ne l'avions jamais perdu de vue, tant il est vrai qu'il est le lieu stratégique ou s'organise l'ensemble de l'œuvre), le sens et les fonctions des noms propres. Ce n'est pas ici le lieu de les intégrer à une structuration complète des noms du roman<sup>25</sup>, et nous nous bornerons à l'étude des trois qui apparaissent dès le premier paragraphe : Bernard, Profitendieu, et Caloub. Ceux-ci témoignent à l'évidence que rien n'est laissé au hasard — le hasard portant de toutes façons, dans *Les Faux-monnayeurs*, le nom du démon.

Pour justifier le prénom de Bernard, il faut savoir qu'il est le fils putatif d'Albéric (Profitendieu), ces deux prénoms s'expli-

quant l'un par l'autre pour peu que l'on se reporte à leur référence historique qui forme un modèle de leurs relations dans ce roman. Incidemment, nous y surprendrons une première indication sur leur nom de famille, car Albéric et Bernard (le Saint) ont su « profiter en Dieu ».

Au début du XII<sup>e</sup> siècle, Albéric<sup>26</sup> est sous-prieur au monastère de Cluny, de l'ordre de saint Benoît, dont les mœurs sont alors fort relâchées. Pour restaurer l'ancienne discipline, il se fait le champion du Pape (le Père, cf. les *Caves*), et fort de cet appui, sera l'initiateur de la réforme dite cistercienne qu'il poursuivra en tant qu'abbé de Vézelay. Voilà qui prélude à la fonction de juge d'instruction, chargé de réprimer une affaire de mœurs et de trafic de fausse monnaie. Au même moment Bernard, voulant se faire religieux, choisit également l'ordre de saint Benoît, mais entre dans la très austère abbaye de Cîteaux qui vient d'être fondée précisément contre le relâchement de la congrégation de Cluny. Ainsi tous deux s'ignorent initialement, poursuivant chacun de leur côté leur mission réformatrice, le premier à l'intérieur de la maison mère (traduisons : la cellule familiale), l'autre à côté d'elle. La voie de Bernard, loin d'être celle de la facilité, le mène à se faire le champion de l'austérité, du mysticisme et de la vie contemplative. Le caractère de notre héros Bernard s'en trouve marqué, intransigeant, épris de rigueur et de pureté, amoureux quasi mystique de Laura, et soulevé d'enthousiasme par son ascension de l'Hallalin : « [...] *quand on est là-haut, qu'on a perdu de vue toute culture, toute végétation, tout ce qui rappelle l'avarice et la sottise des hommes, on a envie de chanter, de rire, de pleurer, de voler, de piquer une tête en plein ciel ou de se jeter à genoux.* » [II, I ; 1069]. Toutefois cette opposition par abbayes interposées ne sera pas définitive puisque, de 1145 à 1147, Albéric et saint Bernard s'unissent d'abord pour combattre les hérétiques « henriciens », puis pour prêcher avec grand succès la deuxième croisade. De fait, la réconciliation se trouve réalisée au terme de notre œuvre, et de là on peut rêver sur leur alliance pour combattre toutes les formes de fausse-monnaie du monde. Mais le roman reste

par nature critique et nous épargne l'apologie d'une croisade<sup>27</sup>.

Profitendieu, tel est le nom que Bernard refuse initialement, jusqu'au jour où, voulant déterminer une raison de vivre, il est amené à lutter avec l'ange : « *Et toute cette nuit, jusqu'au petit matin, ils luttèrent. [...] Tous deux luttèrent jusqu'à l'aube. L'ange se retira sans qu'aucun des deux fût vainqueur.* » [III, XIII ; 1212]. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu de suite. Aussitôt après, Bernard rencontre Rachel, ce qui le détermine à abandonner Sarah (= fin de l'intermède Sarah—Bernard(t) !), la pension Vedel et, à plus longue échéance, à retrouver son père dont il accepte alors le nom de Profitendieu. Voilà qui n'est pas sans faire référence à la lutte de Jacob avec l'ange :

Alors un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne pouvait vaincre Jacob, cet homme le toucha à l'articulation de la hanche ; et la hanche de Jacob fut démise pendant qu'il luttait avec lui. Alors cet homme lui dit : « Laisse-moi aller ; car l'aurore se lève. » Jacob répondit : « Je ne te laisserai point aller, que tu ne m'aies béni. » L'homme lui demanda : « Quel est ton nom ? — Jacob », répondit-il. L'homme reprit : « Ton nom ne sera plus Jacob, mais Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec les hommes, et tu as vaincu. »  
(Gn xxxii, 24-28)

Ainsi s'explique le nom de « Profitendieu », version quelque peu parodique d'Israël (= qui lutte avec Dieu). Cette lutte de Jacob précède immédiatement sa réconciliation avec son frère Ésaü qu'il avait frustré de son droit d'aînesse et de la bénédiction paternelle<sup>28</sup>, réconciliation qui s'accomplit avec l'intercession de ses deux femmes : Léa (voir le rôle capital de Laura) et Rachel ! Pour la Genèse comme pour Gide, le salut appartient à l'individu qui ose braver la loi des hommes, pourvu qu'il demeure fidèle à lui-même et à son idéal.

Est-ce à dire que le roman se clôt sur cette réconciliation ? Non, car reste le mystérieux Caloub. Pourquoi avoir inventé ce nom curieux, sinon pour subvertir le roman dans ses marges ? Un premier sens dénotatif est inscrit dans les précisions qui accompagnent sa première mention, dès la troisième phrase du texte : il est l'anagramme de « boucla ». Son être de prisonnier

est exposé avec redondance : « [...] *une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour.* » [933] ; il est le représentant ultime de l'aliénation sociale. Reste à expliquer sa fonction. Le personnage n'apparaît en pointillé que dans le second chapitre, en trois instants fugitifs : d'abord auprès de son père, dont il sollicite l'aide et le savoir, mais l'enfant soumis est repoussé au profit des préoccupations causées par la fuite du bâtard [946]. Lorsque le père Profitendieu apprend à la famille réunie le départ de Bernard, il est le seul à manifester un certain chagrin en reniflant [947]. Mais pour s'en consoler, il se plonge le soir dans un livre d'aventures dont il n'aura pas le temps d'épuiser les charmes [950]. C'est tout. Ou plutôt, son nom fait encore l'objet de quatre autres mentions d'autant plus capitales que plus discrètes. Outre l'évocation de l'incipit, Bernard, dans le post-scriptum de sa lettre, l'a institué son légataire, le dépositaire « légitime » de toutes ses affaires [944]. Ensuite Charles, l'aîné, l'associe à Bernard dans une question elliptique, se demandant si lui aussi ne serait pas un bâtard [950]. Enfin, dans la dernière phrase du livre, Édouard énonce : « *Je suis bien curieux de connaître Caloub.* » [1248]. Cette fin n'est pas aussi énigmatique qu'on la cru, pour peu que l'on se rappelle la manière dont le nom avait été introduit dans l'incipit : « *quant au puîné* » [933]. À lui seul, ce terme de « *puîné* » instituait déjà une relation privilégiée de Bernard avec Caloub ; mais on peut se rappeler que, dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, la parabole biblique avait déjà été fracturée par un « dialogue avec le frère puîné ». Il suffit alors de superposer les indications des *Faux-monnayeurs* à ce récit pour s'apercevoir que celui-ci n'est pas tant un prélude au roman que sa suite. Car apparaît un non-dit du texte qui fait éclater une possible clôture et l'ouvre à tous les recommencements : si Bernard, nouvel enfant prodigue, accepte d'y se soumettre et de rentrer au bercail, un autre, ayant éprouvé le « régime cellulaire », est prêt à prendre la relève, à recommencer pour son compte l'aventure de Bernard — ces aventures déjà indiquées en abyme par le livre dans lequel se plonge Caloub — et peut-être que lui ne se résignera pas au

retour<sup>29</sup>. Édouard, le romancier, le sait, et sans doute a-t-il besoin de lui pour reprendre le fil perdu de ses *Faux-monnayeurs*. Roman sans fin donc puisqu'au premier sens dénotatif de « boucle » vient s'ajouter son sens symbolique, significatif d'une ouverture du texte<sup>30</sup>. À la boucle de Bernard, une nouvelle est prête à s'ajouter : les enfants à venir ne pourront pas faire par son exemple l'économie de leur propre émancipation. « *Jette mon livre ; dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne.* » (NT, 248).

Pour ceux que ce travail de décryptage systématique des signes d'une page n'aurait pas convaincus, on peut formuler trois remarques.

1) De telles recherches ne constituent jamais une fin en elles-mêmes. Elles permettent de lire le texte et d'élargir sa signification et sa portée. Pour cela, on ne peut s'enfermer dans un texte limité qu'en le mettant sans cesse en relation avec tous les éléments de l'œuvre, dans son acception restreinte et étendue. Les résultats seront d'autant plus pertinents qu'on pourra les articuler à différents niveaux de lecture.

2) Abordant Gide, on quitte une littérature de *consommation* pour une littérature de *production* (ou, comme dit Barthes, on passe du *lisible* au *scriptible*). « *Mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres.* » (JFM, III). Par son *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide a voulu témoigner que les problèmes de production (ou, si l'on préfère, la fabrication et la mise en forme esthétique) primaient pour lui ceux de la représentation (c'est-à-dire la reproduction du réel, et la narration proprement dite). Selon le paradoxe qu'il reprend à Wilde, « *la nature imite l'art* » (JFM, 35). Il faut en tenir compte.

3) Le problème du romancier peut alors se formuler ainsi : puisque je peux inventer et imaginer n'importe quoi (cf. les multiples variations de projets que révèle le *Journal des Faux-*

*monnayeurs*), comment arriver à *fonder* cette fiction que je produis et les éléments descriptifs qui l'accompagnent ? Depuis Flaubert, maître de Gide en matière d'écriture, on sait que la *mimesis* est impropre à cela. Certes, Gide part le plus souvent d'une documentation et d'expériences vécues, mais leur fidélité au réel n'est jamais le gage de leur nécessité artistique. Aussi peut-on prendre pour règle de lecture qu'aucun détail — et surtout s'il paraît insignifiant ou contingent — n'est à lui-même sa propre fin. Gide ne l'admet que lorsque le contexte permet de le charger de significations secondes qui mettent en jeu la symbolique du texte. Cette recherche d'un fondement peut s'ordonner selon trois axes théoriques :

— a) Les références à des écrits antérieurs qui sont, pour *Les Faux-monnayeurs*, soit les œuvres précédentes (p. ex. les *Caves* ou *Le Retour de l'enfant prodigue*), soit la langue (jeu de mot sur Caloub), soit la Bible (cf. le nom Profitendieu), soit des traditions romanesques (le roman populaire, le roman anglais, Dostoïevski...), soit enfin toute autre donnée de l'univers culturel qui ancre l'œuvre dans une mémoire collective.

— b) Un rapport à soi-même. Un texte de fiction est toujours (surtout pour Gide) une projection de soi, une tentative d'élucidation de ce qu'on est et de ce qu'on pourrait être, et il entretient, par l'investissement de toutes sortes de transferts, des relations fort complexes avec son auteur. Gide ne se met vraiment à la rédaction de ses *Faux-monnayeurs* qu'une fois achevé *Si le grain ne meurt*, et reconnaît :

Je fus amené, tout en l'écrivant, à penser que l'intimité, la pénétration, l'investigation psychologique peut, à certains égards, être poussée plus avant dans le « roman » que même dans les « confessions ». L'on est parfois gêné dans celles-ci par le « je » ; il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler sans apparence de complaisance. Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe.

(JFM, 33)

Ainsi l'œuvre s'ouvre à la lecture biographique et surtout psychanalytique dans sa dimension narcissique et comme objet de désir<sup>31</sup>.

— c) La valorisation des éléments par le contexte, chaque signifiant enrichissant son signifié des autres signifiés. L'ensemble de l'œuvre doit manifester une unité organique et se tenir elle-même « *par la force interne de son style* »<sup>32</sup>, celui-ci étant sans cesse bridé par la construction du plan et par les multiples structures qu'il met en jeu. Ainsi Gide se prémunit contre l'errance et la prolifération indéfinie de l'écriture dont il rêvait pour ses *Faux-monnayeurs*<sup>33</sup>.

Ajoutons enfin ce vœu de Gide :

Il sied [...] de laisser le lecteur prendre barre sur moi — de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu. (JFM, 80-1)

Voilà qui devrait engager à relire Gide, et lui permettre de gagner son procès en appel !

## NOTES

### NOTE COMPLÉMENTAIRE À LA LISTE DES SIGLES

Dans le corps de cette étude, sans autre précision, les chiffres arabes entre crochets renvoient à la pagination des *Faux-monnayeurs* in III : les chiffres romains entre crochets renvoient aux Parties et aux chapitres (ex. : II, III = Deuxième Partie, troisième chapitre) ; cela afin d'éviter toute ambiguïté avec les sigles des renvois éventuels à I, II, III.

\*

1. Voir le dossier de presse des *Faux-monnayeurs*, en cours de publication dans le BAAG, depuis le n° 21 (janvier 1974).

2. Voir sa communication sur « Gide et le "Nouveau Roman" », *Entretiens sur André Gide*, Paris—La Haye, Mouton et C<sup>ie</sup>, 1967, pp. 217-27.

3. Voir en particulier Claude DUCHET, « Idéologie de la mise en texte : Ouverture de *Germinal* », et sa bibliographie, fiche E 21, *Le Français aujourd'hui*, supplément au n° 25, mars 1974.

4. Cf. *S/Z* (Paris, Seuil, 1970), en particulier les pages 24 à 27.

5. Cette remarque dénotative n'exclut naturellement pas une autre lecture qui s'attacherait à montrer que tout l'itinéraire de Bernard s'explique en fait par la recherche d'un « Père ».

6. Héros d'une comédie d'Auguste Vacquerie : *Le Fils* (1866). Louis Bertheau, scupçonnant sa naissance illégitime, amène sa mère à la confession publique de sa « faute ».

7. Cette situation transgressive initiale inscrit d'emblée *Les Faux-monnayeurs* dans la suite des *Caves du Vatican* par ce goût du clandestin commun à Lafcadio et à Bernard, ce qui n'est pas pour surprendre lorsqu'on sait que celui-ci s'est substitué tardivement à l'idée d'un Lafcadio revenant. Dans *Les Caves du Vatican*, l'exposé du goût fondamental de Lafcadio pour le clandestin est retardé jusqu'à l'orée du Livre V, où a été transposée l'histoire de l'équipée nocturne de l'enfant, initialement placée dans la confession (Livre II, VII). Ainsi ce souvenir doit apparaître comme une des sources souterraines d'où jaillira l'acte gratuit. Dans *Les Faux-monnayeurs*, la convocation initiale de la clandestinité permet l'apparition immédiate du démon et des aventures qu'il engendre.

8. « Le démon gidien n'est pas seulement une figure idéologique héritée de la Bible, de Lesage, de Blake et de Dostoïevski. Il accompagne dans l'œuvre de Gide la diffusion des travaux de Freud, incarnant le travail de l'inconscient, les pulsions de la libido, la puissance de vie qui pousse à la curiosité, à l'ouverture, à l'aventure, en opposition aux forces d'emprisonnement et de répression que constituent la famille, la société, la culture qui se donnent comme héritage de droit divin. » (Voir notre article « André Gide après 1914 », contribution au *Manuel d'Histoire littéraire de la France*, à paraître aux Éditions Sociales).

9. « *Ce qui me tente, c'est le genre épique. Seul, le ton de l'épopée me convient et me peut satisfaire ; peut sortir le roman de son ornière réaliste.* » (JFM, 68).

10. « *Ce qui manque à chacun de mes héros, que j'ai taillés dans ma chair même, c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies.* » (Ibid., 94).

11. En particulier au début de [II, VII] et au cours de son entretien avec Georges en [III, xv].

12. Au reste, contrairement à une idée reçue, ceux-ci demeurent mesurés au regard d'autres attaques autrement virulentes. Pour ne donner qu'un seul exemple, Strindberg écrivait déjà, quarante ans auparavant : « *Famille, tu es le foyer de tous les vices de la société ; tu es la maison de retraite des femmes qui aiment leurs aises, le bague du père de famille et l'enfer des enfants !* » (*Le Fils de la Servante*, traduit en français en 1921).

13. Au grand émoi de Roger Martin du Gard qui lui écrivait : « *Je me suis surtout attaché à la fabrication. [...] Votre habileté constante me confond, m'instruit, — et me lasse un peu. Il manque à vos adresses d'être moins sensibles.* » À quoi Gide répondait qu'il ne voudrait pas avoir d'autre « habileté » « *que celle qui est exigée par le sujet même* » (*Corr. GMG*, I, 167 et 169). C'est cette réponse de Gide que nous tentons de justifier.

14. Voir Gerald PRINCE, « Personnages-Romanciers dans *Les Faux-monnayeurs* », *French Studies*, vol. XXV, Jan. 1971, no. 1, pp. 47-52.

15. « Vous ne ferez jamais un bon romancier.

— Parce que ?

— Parce que vous ne savez pas écouter. » (FM, 968)

« Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir ; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c'est d'après ce qu'il leur entend dire qu'il comprend peu à peu qui ils sont. » (JFM, 97-8).

16. « Mieux vaut ne recourir à aucun décor indifférent à l'action. Tout ce qui ne peut servir alourdit. » (*Ibid.*, 18).

17. Pensons au mode de déchiffrement que nous proposait Lafcadio : « Je sais lire écriture ou imprimé, couramment, à l'envers ou par transparence, au verso, dans les glaces ou sur les buvards. » (CV, 825).

18. C'est le cas spécialement de *La Symphonie pastorale* et du *Traité du Narcisse*, comme nous l'avons montré dans « La Figuration du procès littéraire dans l'écriture de *La Symphonie pastorale* » (AG3, 27-55). « Car l'œuvre d'art est un cristal — paradis partiel où l'Idée refléurait en sa pureté supérieure », lit-on à la fin du *Narcisse* (TN, 10).

19. Encore le chiffre sept ! Voir nos « *Caves du Vatican* » d'André Gide, étude méthodologique (Paris, Larousse, Coll. « Thèmes et textes », 1972), p. 35.

20. Pulsions de mort : « retour à une stabilité anorganique » (PONTALIS) ; « La pulsion de mort n'est pas une autre pulsion, mais le sans-régime. » (J. F. LYOTARD) cités par Philippe BONNEFIS, « Le Descripteur mélancolique », in *La Description*, ouvrage collectif publié par le C.R.S. *Lettres, Arts, Pensée, XIX<sup>e</sup> siècle* de l'Université de Lille III, 1974, p. 135.

21. « *Les Caves du Vatican* » d'André Gide, *op. cit.*, pp. 100-1.

22. *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, de Pierre LAROUSSE, t. XI, 1874.

23. *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. V, p. 105.

24. Pour peu que l'on néglige l'enveloppe remise par La Pérouse à Édouard [I, XVIII], car il ne s'agit pas d'une lettre, mais d'un titre de rente.

25. On a pu en relever soixante-cinq dans le roman, sans compter les références culturelles.

26. Nous suivons les données de *La Grande Encyclopédie*, publiée de 1885 à 1901, et donc la dernière grande encyclopédie existant au moment où Gide rédigeait ses *Faux-monnayeurs*. Voir les articles « ALBÉRIC » (né vers 1080, mort en 1148) et « BERNARD » (Saint, né en 1091, mort en 1153).

27. Ces croisades, Gide les mènera pourtant pour son compte après *Les Faux-monnayeurs*, en combattant successivement pour les colonies d'Afrique noire et pour le succès de la révolution soviétique.

28. En guise de plat de lentilles, Bernard s'était emparé indûment de la valise d'Édouard, le père spirituel d'Olivier, après quoi il s'était substitué à ce dernier en devenant le secrétaire d'Édouard, usurpant la place de son frère d'élection qu'il abandonne au démoniaque Passavant.

29. Cette étude était écrite lorsque j'ai pris connaissance du remarquable article de Ramon Fernandez, publié dans *La Nouvelle Revue française*, n° 154, du 1<sup>er</sup> juillet 1926, pp. 98-103 (et reproduit dans le *BAAG* n° 21, janvier 1974, pp. 28-35). Ayant remarqué que Gide s'intéresse de façon privilégiée aux commencements et aux possibles, Fernandez en arrivait lui aussi à conclure : « Je serais tenté de voir dans Caloub le véritable héros du roman

*suivant la formule de M. Gide, parce qu'il ne paraît pas mais va paraître, après la fin de l'histoire ; ou plutôt, le roman n'ayant point de fin, parce qu'il pourrait ou aurait pu en être le héros. »*

30. « *Je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. "Pourrait être continué..." c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes Faux-monnayeurs.* » (FM, 1200-1). Sur ce point l'opinion d'Edouard est absolument celle de Gide, qui note dans son *Journal des Faux-monnayeurs* que son roman « *s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire...* » (JFM, 109).

31. Illustrons ce schéma théorique par une remarque d'ordre génétique. Avant que Gide ne s'attaque à la rédaction des *Faux-monnayeurs*, il songeait à l'écrire selon le point de vue de Lafcadio (voir JFM, 9, 17, 19, 25-6, etc. et 131-8). L'œuvre est par là mise en relation directe avec *Les Caves du Vatican* (voir notre n. 7). Après quoi Lafcadio devient Jacques (v. *Corr. GMG*, I, 178) ce qui semblerait mettre le roman en rapport avec *La Symphonie pastorale*. Mais ce n'est pas si simple car on trouve dans une feuille de brouillon des *Caves*, inédite, probablement antérieure à 1905, que Lafcadio lui-même a failli s'appeler Jacques. Si l'on considère la dédicace des *Caves*, on peut penser que ce nom avait été choisi en fonction des rapports que Gide entretenait alors avec Jacques Copeau. En cédant la place à Lafcadio, la référence vécue s'effaçait devant une constellation de références culturelles (voir notre étude sur les *Caves*, *op. cit.*, p. 130), mais sans doute le modèle Jacques Copeau a-t-il dû continuer de sous-tendre l'invention de Lafcadio. Ce nom de Jacques resurgissant comme antécédant de Bernard nous incline à croire qu'il trouvait une justification complémentaire dans le Jacob de la Genèse, comme nous avons tenté de le montrer. Enfin il disparaît devant Bernard au moment où Gide s'avise du couple historique Albéric—saint Bernard, l'histoire de l'Église représentant pour lui un modèle des forces d'aliénations sociales. Voilà donc autant d'éléments du hors-texte qui sont convoqués par l'auteur — que ce soit conscient ou non — pour justifier le choix d'un nom.

32. FLAUBERT, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852.

33. « *Un surgissement perpétuel* ». « *Vu Martin du Gard, à Hyères. Il souhaiterait voir s'allonger indéfiniment mon roman.* » (JFM, 95 et 108).