

■ 40 RÉPONSES

1. EN QUOI L'INCIPIT EST-IL AMBIGU ?

(I, I – p. 11-12, de « Oui, la date était péremptoire... » à « ce que tu vaux. »)

La situation initiale du roman fait référence à plusieurs stéréotypes qui interrogent l'œuvre sur sa propre écriture.

L'incipit des *Faux-Monnayeurs* nous met en présence d'un des principaux personnages du roman, Bernard Profitendieu, dont on apprend dès les premières lignes qu'il révise ses épreuves du baccalauréat au domicile familial, et qui découvre fortuitement une correspondance compromettante échangée entre sa mère et un amant dix-sept ans auparavant ; l'adolescent comprend alors que celui qu'il a pris pour son père jusqu'ici, qu'il désigne dans notre passage par la formule ironique « Monsieur le juge d'instruction », n'est qu'une figure fantoche, et l'apprenti bachelier se réjouit ainsi de la découverte d'une bâtardise qui lui permet de rompre avec un milieu familial honni et étouffant, ce qui invite à lire le roman dans une perspective de transgression.

Tout comme Bernard, le lecteur est en effet invité à se méfier des apparences (c'est là le thème de la fausse monnaie présente dans le titre de l'œuvre) et à chercher au-delà des confortables évidences le sens de ce qu'il a sous les yeux. Notons au passage que le fait qu'une telle prise de conscience intervienne par un acte de lecture (Bernard a découvert la liasse sous une pendule qu'il voulait réparer) donne à la découverte du jeune héros une dimension symbolique évidente, par laquelle l'écriture romanesque paraît réfléchir à ses propres potentialités.

Ces potentialités paraissent au demeurant si riches qu'un certain nombre d'ambiguïtés savamment entretenues achève de donner à cet incipit une dimension hautement problématique. Ainsi, la séparation entre récit et discours n'est pas toujours clairement établie, à l'image du premier paragraphe de notre extrait : est-ce un narrateur omniscient à la Balzac qui s'exprime ? ou sommes-nous dans les pensées de Bernard ? Force est de reconnaître qu'il est délicat de trancher, tant il est vrai que la superposition de l'imparfait (temps de la description romanesque par excellence) et d'un présent inattendu (dans la phrase : « c'est bien de lui, Bernard, qu'il s'agissait ») brouille la perspective. De la même manière, notre passage affirme la vision d'un narrateur extérieur (« Bernard replia la lettre ») mais qui cohabite avec l'instance dominante que représente le style direct, reproduisant les pensées du jeune personnage.

Cette scène narrée selon deux perspectives affirme une autre forme de dualité quand on considère le comportement du héros. D'un côté, celui-ci fait une découverte capitale pour son existence : le lecteur suit alors son regard curieux et troublé, décrit par exemple à travers le rythme vif des phrases nominales achevant le premier paragraphe du passage ; mais d'un autre côté, Bernard ne cesse de se livrer à des remarques humoristiques exprimant un détachement complet par rapport à sa situation. Par exemple, les hypothèses relatives au croquant ou au prince dont le jeune homme serait le fils ne sont pas prises au sérieux un seul instant par le personnage. De telles remarques ne font que souligner un décalage parodique qui permet à Bernard de s'imaginer plaisamment à la manière d'un héros de roman. Il est en effet probable que Gide parodie ici un ensemble de clichés romanesques, allant du thème de l'enfant trouvé à celui du prince ignorant ses origines.

Cette dimension critique et ironique vis-à-vis des effets grandiloquents ou faciles du genre romanesque oriente la lecture des *Faux-Monnayeurs* vers une réflexion et une critique évidentes du roman à propos de ses propres procédés. Retenons ainsi de ce début un amusant pastiche de roman policier, avec une investigation à

propos des initiales de la lettre – investigation qui, notons-le, ne sera jamais menée par Bernard dans l'œuvre. Tout aussi parodique est le thème de la correspondance secrète trouvée dans la « faveur rose » de maints romans sentimentaux. De la même façon, il n'est pas sûr que le jeune héros soit épargné par le ridicule lorsque, le laissant s'exprimer, le romancier insiste comiquement sur les tics d'un langage qui se prend au sérieux en utilisant un pluriel emphatique (« Ne retenons de ceci ») ou la lourdeur de la maxime (« Ne pas savoir qui est son père... »). Cette emphase se concrétise au demeurant à travers le projet de lettre d'adieu (autre cliché des romans sentimentaux et d'aventures) d'un Bernard devenu écrivain de fortune et prenant très au sérieux sa propre formulation : les périphrases hautaines relatives à son père ainsi qu'à son frère aîné ou la convocation quasi théâtrale de son ami Olivier pourraient ainsi montrer le peu de modestie du jeune homme en même temps que sa pratique, consciente ou non, de stéréotypes littéraires éculés.

On le voit, cet incipit se plaît donc à entremêler divers clichés et apparaît essentiellement critique et parodique dans sa manière de considérer l'écriture romanesque. S'il est vrai que le but d'un début de roman doit être de nous délivrer les informations essentielles sur les principaux personnages ainsi que sur les enjeux de l'histoire, reconnaissons alors que notre œuvre s'amuse à ne réussir qu'à moitié son pari. Certes, nous apprenons petit à petit les noms, l'âge ou le milieu de quelques personnages importants, mais le détachement parodique avec lequel ces informations sont délivrées, voire le rapport pour le moment mystérieux de celles-ci avec le titre du roman, ne laisse pas d'interroger.

Un signe ultime de cette construction désarmante serait fourni par l'ordre dans lequel les détails nous apparaissent : à lire attentivement notre extrait, nous pouvons constater que les actions nous sont rapportées exactement à l'envers. Ce n'est qu'à partir du troisième paragraphe que la chronologie peut être reconstituée, avec les circonstances exactes dans lesquelles les lettres ont donc été découvertes. Cette permutation entraîne une structure flexible qui sera celle de l'ensemble du roman.

2. QUE NOUS APPREND LA CONVERSATION ENTRE PROFITENDIEU ET SON FILS CHARLES ?

(I, II – p. 29-30, de « Je venais te dire bonsoir » à « l'escalier... »)

Les ambiguïtés de la narration définissent une matière très souple, nécessitant un lecteur attentif.

Après le départ de Bernard et la lettre qu'il a laissée, Monsieur Profitendieu, qui vient de s'entretenir avec son épouse, demeure seul et songe tristement à sa situation. C'est alors qu'il reçoit la visite de son fils aîné, Charles, un avocat qui a son cabinet au rez-de-chaussée de l'appartement familial. Les deux hommes ont un bref échange à propos du bouleversement qui vient d'intervenir, avant que Charles souhaite le bonsoir à son père et s'esquive.

Un tel passage ne revêt apparemment guère d'importance et pourrait être lu comme une scène de transition : c'est tout juste le contraire que nous souhaitons montrer. La répartition disproportionnée entre récit et dialogue, l'attention portée à un ensemble de propos implicites qu'on peut appeler une sous-conversation ainsi que la fonction spécifique du narrateur peuvent ainsi constituer des éléments importants, fondant l'esthétique romanesque de toute cette œuvre.

La première piste à observer, et qui frappe même le regard avant qu'il se plonge dans le détail du texte, est la disproportion très importante qui existe ici entre les dialogues et la description. Si l'on souhaite reconstituer la conversation entre le père et le fils, on constate ainsi que celle-ci ne se déploie que dans cinq répliques, elles-mêmes fort brèves (l'une d'elles, la quatrième, étant au demeurant interrompue). Pour s'exprimer en termes simples, il ne se dit pas grand-chose entre les personnages, et la question qui se pose est alors de savoir comment un romancier peut réussir à construire un passage très développé à partir d'une base de départ si mince.

La réponse réside évidemment dans le fait que les paroles ont moins d'importance que ce qui les entoure, et notamment les gestes : le baiser tendre du fils est par exemple l'équivalent d'une parole consolatrice. S'instaure ainsi une sous-conversation, par laquelle les

mots n'ont plus réellement de primauté sur les regards ou les attitudes, au point que l'on peut interrompre son interlocuteur avant même qu'il ait achevé sa phrase. En d'autres termes, les deux personnages se comprennent l'un l'autre sans avoir besoin de parler : mesurons l'importance d'une telle situation dans le cadre d'un texte romanesque, et la redéfinition du dialogue qui en découle inévitablement. D'une certaine façon, nous avons ici un résumé de la situation de parole dans *Les Faux-Monnayeurs* : ce qui est dit est très souvent redéfini, voire parasité, par un langage implicite qui fait du roman une réflexion sur le statut indirect de la communication. C'est alors tout le travail du narrateur que d'observer avec minutie ces espaces vacants, dans lesquels la parole s'évanouit au profit d'autres formes d'échange.

Précisément, de telles circonstances permettent de définir le narrateur d'une manière spécifique. Relevons tout d'abord que ce dernier se situe à la fois hors des personnages, appréciant la scène à la façon d'un observateur qui serait assis à côté d'eux (« Profitendieu tape sur l'épaule de Charles »), et à l'intérieur de ces derniers. Il nous donne ainsi accès à leurs pensées les plus profondes, depuis le désir du fils de témoigner sa pitié jusqu'à l'exaspération finale du père. Une question comme : « qu'a-t-il besoin qu'on lui parle ainsi ? » est à cet égard une intrusion si profonde dans les pensées du père qu'on peut y voir un style indirect libre, les réflexions de Profitendieu relayant la parole du narrateur. La rareté des propos échangés combinée à l'étude des motifs pour lesquels on parle ou l'on se tait donne ainsi à cette scène une richesse psychologique remarquable, en même temps qu'elle définit la souplesse et la profondeur du regard du narrateur. Concrètement, il s'est agi ici d'explorer jusqu'au bout une situation d'épuisement de la parole, la séparation de personnages dont il est mentionné qu'ils n'ont plus rien à se dire.

C'est là que peut s'observer une dernière caractéristique qui n'est pas la moins frappante de notre passage : au moment où notre narrateur omniscient semble tout connaître de ses personnages, de leurs motivations comme de leurs silences, voilà qu'il s'esquive (à la manière de Charles quittant rapidement son père) en posant des

questions auxquelles il n'a cette fois plus de réponse. Le va-et-vient entre les divers personnages (Cécile, Caloub, le domestique Antoine, Bernard et Olivier) et leurs occupations que le narrateur ne parvient pas à définir (noter le désinvolte : « Je ne sais pas trop ») instaure un inventaire qui donne presque le vertige et qui se plaît à prendre le lecteur par surprise. Omniscient dans le paragraphe précédent, notre narrateur est devenu le simple observateur éloigné (« on ne peut tout écouter ») de personnages qui lui échappent et ne semblent donc plus être sa création, un peu à la manière de certaines pages de Stendhal. Cette fuite combinant sourire et provocation se retrouve dans la peinture inopinée de Madame Profitendieu se souvenant de sa jeunesse et de son amant : se tournant brusquement vers le passé et vers des révélations une nouvelle fois très intimes, le narrateur s'abstient pourtant de mentionner le nom du véritable père de Bernard, que nous ne connaissons donc jamais. Et le retour au présent qui clôt le chapitre efface déjà le présent de l'ensemble de notre passage, dans une fausse symétrie visant à montrer que ce jeu de décrochages est maîtrisé par un narrateur qui oblige le lecteur à demeurer concentré et attentif.

3. QUI EST VINCENT MOLINIER ?

(I, V – p. 56-57, de « Maintenant, quittez-moi » à « de Dieu va sourire. »)

C'est le frère aîné d'Olivier, qui se lie au comte de Passavant et à lady Lilian Griffith.

Le passage auquel nous nous intéressons illustre la multiplicité des intrigues et des personnages dans notre roman. Alors que tout semblait jusqu'ici nous orienter vers l'histoire de Bernard et de sa fugue, la rencontre avec Olivier nous transporte du côté des intrigues liées à la famille Molinier, et notamment du frère aîné d'Olivier, Vincent. Ce dernier a eu une aventure avec une femme mariée, Laura Douviers, qui attend un enfant de lui – ce qu'il a révélé à lady Lilian Griffith, amie du comte Robert de Passavant.

Cet extrait montre la souplesse avec laquelle procède la narration en passant brusquement d'un thème à l'autre, d'une situation à son contraire ; mais également en introduisant des rapports entre des intrigues apparemment sans lien. Le roman est ainsi à lire comme un enchevêtrement savamment ordonné, et c'est le fil directeur de ces premières intrigues juxtaposées que nous nous proposons de présenter ici.

Notons d'emblée, comme la question précédente nous a permis de le voir, une alternance entre dialogues et commentaires, les remarques du narrateur permettant de définir le caractère des personnages. Le snobisme de lady Griffith (avec sa coquetterie liée au laquais) et le dilettantisme de Passavant (qui hausse les épaules alors que la clé que tient Vincent prouve que ce dernier va passer la nuit chez celle que le comte a pourtant demandée en mariage quelques pages plus haut) sont ainsi finement montrés. La gaucherie de Vincent, justifiée à travers la mention de sa naïveté, indique également que le jeune homme ne possède pas les codes culturels du milieu dans lequel il évolue, celui des aristocrates superficiels et de leurs humeurs frivoles. Plus finement, si Passavant n'est pas jaloux de Vincent, c'est parce qu'il convoite le jeune frère de celui-ci, Olivier, et le dernier mot du comte est au demeurant une injonction pour faire venir Olivier chez lui le lendemain, sous prétexte de le faire participer à une revue en cours d'élaboration.

Le trio formé par Vincent, Passavant et Lilian, qui s'était réuni chez cette dernière juste avant notre passage, se recompose donc dans une perspective que le narrateur laisse deviner. Passavant va rentrer chez lui, en fermant la portière du véhicule qui le accompagne, pendant que Vincent et Lilian se retrouveront grâce à la clé confiée par celle-ci (le chapitre suivant confirmera cette rencontre en décrivant les deux amants au matin). Le thème de la clé plus ou moins secrètement laissée dans la main au moment de se quitter appartient à l'univers du roman sentimental, dont Gide se livre ici à une parodie discrète. Combinée à une situation digne du vaudeville avec un improbable trio amoureux (on pourrait croire que Passavant

aime Lilian, laquelle aime Vincent qui pense devoir se cacher de Passavant), la contamination littéraire ici obtenue laisse entendre que nous sommes dans un univers factice, où les sentiments ne seront jamais authentiques et où les personnages ne cessent de s'aveugler sur eux-mêmes, quand il ne s'agit pas d'aveugler autrui.

On peut donc dire que le narrateur, un peu à la manière de Proust quelques années auparavant, parvient à peindre avec acuité et cruauté un milieu aristocratique caractérisé par son désœuvrement, dans lequel Vincent n'est qu'une pièce rapportée. Accepté dans cet espace du fait de la séduction qu'il exerce sur lady Griffith ou du charme de son jeune frère Olivier, le jeune homme y est attiré par son besoin d'argent (Passavant l'ayant mis en rapport avec un cercle de jeu) et, sans doute, par la vie aisée qu'il y perçoit. On sait par ailleurs que si le motif premier de son goût pour le jeu vient du fait qu'il cherche de l'argent pour aider Laura, le frère aîné de Bernard oublie rapidement ce sentiment et décide d'abandonner sa maîtresse pour aller vers lady Griffith et son univers privilégié.

Le roman met donc en rapport des personnages issus de milieux qui n'auraient jamais pu se rencontrer autrement que fortuitement. La revue finale à laquelle se livre le narrateur, usage habituel des *Faux-Monnayeurs* que nous avons déjà vu dans la question précédente, précise à ce propos la simultanéité d'intrigues finalement liées les unes aux autres. Car le désespoir de Laura, consécutif à la cruauté de son amant, justifie l'appel à l'aide qu'elle lance à Édouard, qui n'est autre que l'oncle de Vincent, comme Olivier l'a expliqué à Bernard dans le chapitre III. Ainsi, les escapades nocturnes de Vincent et l'arrivée imminente d'Édouard se trouvent liées à deux personnages importants, Olivier et Laura (que nous ne connaissons pas encore). Retrouvant son rôle d'observateur neutre, le narrateur enregistre la mise en rapport progressive de ces diverses intrigues, en les rapportant à un acte créateur situé au-dessus du sien.

Telle est en effet l'ultime ligne de fuite du passage : l'idée que, le regard de Dieu s'apprêtant à sourire, le jour va arriver et, avec lui, la concrétisation de ces diverses intrigues. La mention de Dieu n'est pas