

Les Faux-monnayeurs au prisme de l'économie monétaire : une relecture -de Gide sur les traces de Jean-Joseph Goux

écrit par Cinla Akdere et Christine Baron

Introduction

Parler des *Faux-monnayeurs* de Gide c'est se confronter à une surimpression de textes critiques et convoquer aussitôt un imaginaire de la réflexivité littéraire. Dans *Le Récit spéculaire*, Dällenbach [1] fait des *Faux-monnayeurs* le paradigme d'un certain type de roman moderniste qui fait porter l'accent sur ses propres contraintes d'écriture et met en scène un romancier écrivant lui-même un roman qui porte le même titre. Ce dispositif fictionnel a souvent été lu notamment par la critique des années 60-70 dans l'optique d'une rupture avec l'esthétique réaliste du roman, et Gide lorsqu'il commente son œuvre semble lui-même conforter cette perspective décontextualisée en avouant qu'il a le plus grand mal à situer ses personnages, par exemple lorsqu'il déclare dans le *Journal des Faux-monnayeurs* qui accompagne l'écriture du roman ceci : « L'ennui, voyez-vous, c'est d'avoir à conditionner ses personnages. Ils vivent en moi d'une manière puissante, et je dirais même qu'ils vivent à mes dépens. Je sais comment ils pensent, comment ils parlent (...) mais dès qu'il faut les vêtir, situer un rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus, je plie boutique » [2]. Négligence ? Refus délibéré ? L'auteur déclarera par ailleurs dans son *Journal* que la contrainte économique a manqué à sa propre vie et il semble marquer à l'égard de cette lacune qui lui a permis, à l'abri du besoin, de composer son œuvre, un regret très ambigu.

Cependant, faire ce constat est reconnaître par rétorsion à quel point le thème économique et la question de la littérature sont étrangement imbriqués dans *Les Faux-monnayeurs*. En effet, même si l'intrigue des jeunes faussaires est relativement marginale, c'est sous la forme de la théorie que la question monétaire semble faire retour dans le texte selon différentes modalités, qu'il s'agisse de métaphoriser les relations interpersonnelles ou de penser la valeur littéraire.

Le premier constat, empirique, est que l'argent constitue parfois entre les personnages un lien narratif, la première forme de la rencontre, mais plus profondément, à travers les diverses valeurs de la monnaie en économie, il est la métaphore d'une forme de reconnaissance, et une manière de revenir par ce détour à la

question de l'écriture, comme le note Edouard dans son *Journal* ;

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. Mais l'attribution s'était bientôt considérablement élargie. (...) Son cerveau s'il l'abandonnait à sa pensée chavirait vite dans l'abstrait où il se vautrait tout à son aise. Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation envahissaient peu à peu son livre, comme les théories du vêtement le *Sartor Resartus* de Carlyle où elles usurpaient la place des personnages [\[3\]](#).

Or, ces théories sont bien présentes dans les *Principes d'économie politique* de Charles Gide, son oncle, qui écrit en 1883 ce texte dans lequel il distingue quatre types de monnaie ; la monnaie or à valeur intrinsèque, le papier monnaie représentatif, le papier monnaie fiduciaire à garantie lacunaire, le papier monnaie conventionnel ou monnaie fictive qui ne circule qu'à cours forcé. Ce retour en force de la théorie monétaire résonne comme la revanche, sous une forme abstraite, contre cette difficulté à décrire la situation économique vécue par les personnages. Ce que le roman ne dirait pas sous une forme concrète, et selon une technique réaliste de la présentation des personnages, serait ressaisi autrement, par le biais d'une homologie structurelle qui permet, par analogie, de penser cette bête noire de la théorie littéraire : la question de la valeur. Mais ce chemin de traverse a un autre intérêt ; il offre la possibilité de récuser la représentation directe du réel et permet de faire se rejoindre l'ascétisme de l'abstraction (propre à une esthétique dans laquelle se reconnaît le narrateur-romancier) et la préoccupation concrète du destin économique des personnages.

Jean-Joseph Goux, lecteur de Gide formule une hypothèse intéressante sur *Les Faux-monnayeurs* qui nous offre un éclairage particulier sur la crise du roman dans le premier quart du XXe siècle. Le réalisme littéraire, et plus encore le naturalisme zolien sont la période la valeur-or du texte. Le réalisme est ce moment où chaque mot correspondrait à une réalité tangible, serait immédiatement convertible en une chose du monde et où la circulation romanesque étant assurée par cette croyance le lecteur cheminerait en terrain connu. Or, en 1925, se référer à la valeur or du réalisme c'est mentir, car le symbolisme est passé par là. Que faire ? Dans le roman certains personnages qui côtoient le monde littéraire (celui des revues) ont une attitude radicale ; ce sera le nihilisme d'Armand ou de Strouvilhou (le chef de bande des faux monnayeurs responsable de la mort de Boris) selon qui il reste comme possibilité d'avouer que le langage a fait banqueroute comme la psychologie que l'on continue cependant à prendre pour argent

comptant[4]. Un langage sans « dehors » qui le garantisse ; telle est la situation de la littérature moderne pour Strouvilhou qui prend acte d'une crise de la représentation et d'une démonétisation du verbe. Les mots sont des « billets à ordre » auxquels on a tort d'accorder le statut d' « argent comptant » (ce que fera Boris au prix de sa vie). Tout le langage est contaminé par cette perte de la valeur, ce à quoi souscrit Edouard en revendiquant ses personnages comme ses fictions dans un récit « dont l'économie aberrante fourmille de personnages inutiles, de gestes inefficaces, de propos inopérants et d'action qui ne s'engagerait pas » [5] . Le récit invite à travers la question de la fausse monnaie à une sorte de geste moderniste du nettoyeur qui désintègre la pièce comme la peinture abstraite désintègre le sujet ; telle est la proposition du plus sulfureux des personnages, Strouvilhou : « Je me suis souvent demandé par quel prodige la peinture était en avance, et comment il se faisait que la littérature se soit ainsi laissé distancer ? ... « Les Nettoyeurs », quel beau titre pour une revue [6]. »

Loin de ce nihilisme on peut penser que l'argent est d'abord la forme concrète de la monnaie qui circule entre les personnages, qui crée le lien entre des histoires disparates avant d'être une métaphore de la parenté, et de ce qui génère un désir d'appartenance (ou de désappartenance) mais il est surtout le medium symbolique par lequel se construit analogiquement une poétique du roman moderne, ou plutôt l'instrument qui permet de penser cette poétique. Le paradigme économique est en effet moins un des thèmes du roman que ce qui contribue à penser les lois de sa genèse entre la figuration dépassée et le symbolisme impossible. Enfin, s'il y a dans l'œuvre de Gide une crypto-pensée économique celle-ci me semble prise dans une contradiction permanente entre un refus de certaines notions économiques (l'accumulation de capital) au profit d'autres valeurs, mais aussi contradictoirement le ressaisissement de l'esthétique par l'économique. Lorsque Jean-Joseph Goux signale la prédilection de Charles Gide pour les théories de Walras entre autres, il note le fait que la question de la valeur s'élabore à l'aune du consommateur. Dans le cadre de l'économie marginaliste de Walras, la conception de la valeur est liée à l'intensité du désir que suscite un bien. Ce n'est donc plus le travail qui définit la valeur de l'objet mais il faut partir du consommateur, du désir suscité. Le postulat hédoniste joint au modèle boursier de la mobilité des valeurs fait que c'est l'intensité de la soif qui produit la beauté du fruit. Commentant *Les Nourritures terrestres* et les *Nouvelles nourritures* à la lumière de cette théorie dans *Frivolité de la valeur*, J.-J. Goux propose un autre paradigme qui relève d'une esthétisation de l'économie ; celle-ci ne relève donc plus de la

métaphore qui traverse l'œuvre (relations entre personnages, relations de parenté) mais d'un véritable dispositif existentiel fondé sur un paradoxe. Ce paradoxe conduit Ménalque, précisément pour échapper à la contrainte économique, à investir dans l'art (dans toute la polysémie du terme), à le transformer en bien, mais symétriquement en promouvant un art détaché des contraintes matérielles il transforme cette richesse en dépossession et cette dépossession en richesse.

Argent, parenté, échanges symboliques

La circulation de l'argent et des personnages

Il faut d'abord dans un premier temps rappeler que l'or en tant que valeur-archétype n'apparaît jamais sous cette forme dans le roman. S'il est aisé de voir que les personnages se répartissent entre riches et impécunieux, et que cette répartition guide leur comportement vis-à-vis de l'argent et motive le vol ou l'emprunt, le propre de la monnaie, dans le roman est de circuler. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* (1927), André Gide écrit : « J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. C'est là le propre du diable dont le motif d'introduction est 'Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas' [\[71\]](#) » Qui est le diable qui circule à travers *Les Faux-Monnayeurs* et comment aide-t-il à faire apparaître la réalité « d'autant plus qu'on croirait moins en lui »?

Il semblerait que le diable gidien se loge dans les relations entre les personnages établies par la circulation de l'argent ; Bernard dérobe à la consigne de la gare le portefeuille d'Edouard et la pièce de monnaie retrouvée au fond de la poche lui donne un air respectable après du gardien. Georges vole un livre à l'étalage d'un libraire car il lui manque quelques francs pour l'acquérir et le narrateur retrouve chez sa sœur ce neveu inconnu qu'il a surpris en train de commettre le larcin, Vincent écoute l'aiguillon qui le pousse à la table de jeu où il perdra les économies familiales. La monnaie rétablit une unité entre les personnages qui a été rompue par la multiplicité des intrigues ; perdu, joué ou retrouvé, volé ou restitué, l'argent les réunit. Si selon le proverbe que Gide répète, « la mauvaise monnaie chasse la bonne » c'est qu'elle est réservée aux échanges publics, et circule beaucoup tandis qu'on garde chez soi le « bon » argent. Ainsi, les œuvres sans valeur sont vendues en grand série alors que les plus intimes et secrètes sont réservées à une élite. Les jetons rapides sont réservés à l'échange trivial. Jean-Joseph Goux décrit à plusieurs reprises dans *Les Monnayeurs* du

langage que ce que les économistes appellent la « loi de Gresham » quand des pièces de monnaie sont belles et neuves, elles sont réservées à l'usage privé ou thésaurisées. La monnaie grossière circule plus librement mais, dans le roman, en changeant de mains, la monnaie change de statut.

Ainsi, l'intrigue de Vincent répond, comme le souligne Goux, à une logique monétaire : sa mère a économisé 5000 francs pour lui. 2. Il aurait dû aider Laura pour ses couches 3. Il perd intégralement cette somme au jeu 4. Passavant la lui prête 5. Il regagne 50 000 francs sur un coup de chance 6. Lady Griffith tombe amoureuse de lui 7. Il en donne à Laura une part pour la quitter. De la thésaurisation au hasard, du don amoureux librement consenti à l'indemnité accordée à celle dont il veut désormais se séparer, l'argent règle la distance entre les personnages.

La symbolique de la paternité

Par ailleurs, l'argent est ce qui définit une symbolique de la paternité dans le roman ; la falsification est d'abord celle de l'origine de l'enfant. Il y a deux enfants illégitimes dont les situations se répètent en miroir ; celui de Laura et Bernard Profitendieu. Dans la première page, Bernard en se découvrant enfant illégitime va rendre à Profitendieu le nom qu'il refuse de porter et s'interroge sur la possibilité de substituer une paternité légale à la paternité biologique. Mais celle-ci est définie en termes monétaires comme refus de la dette. Dans la première page du roman, Bernard termine sa lettre d'adieu ainsi: « Je signe du ridicule nom qui est le vôtre, que je voudrais vous rendre et qu'il me tarde de déshonorer ». Et comme bien souvent dans le roman de Gide ce sont les épigraphes qui portent le lien avec la métaphore économique; à la manière du roi qui bat monnaie, le père marque l'enfant à son effigie. L'épigraphe qui ouvre le chapitre VI empruntée à Shakespeare est révélatrice:« We are all bastards ; And that most venerable man / Which I did call my father, was I know not here/When I was stamped »[\[8\]](#)...

A cette dévaluation du père adoptif se joint celle du père noble. Gontran s'efforce d'éprouver un sentiment devant la dépouille paternelle et ne trouve rien en son cœur. Le père Vedel est quant à lui démonétisé dans sa foi ; soupçonné par Armand de l'avoir perdue, il en peut cependant se dédire sauf à mettre sa famille en danger car être pasteur est son gagne-pain.

L'homme de loi, l'homme de noblesse et l'homme d'Eglise connaissent une égale déchéance. Comme le souligne Goux, les trois fonctions

déniées aux pères sont les trois fonctions de la monnaie ; mesure, échange, paiement. Profitendieu n'est pas réel, le père Passavant ne peut être une mesure car même s'il est leur père biologique aucun lien affectif ne le relie à ses enfants ; enfin, le langage du pasteur Vedel déserté par la foi est une monnaie de singe.

Un rapport pacifié à la convention

Mais Bernard *in fine*, en revenant au foyer adoptif se livrera à une réévaluation de la paternité fausse biologiquement, car c'est une paternité choisie. Ainsi, Bernard reconnaît avoir menti par bravade en écrivant sa lettre d'adieu car au contraire il comprend que son père lui témoigne une préférence qui rend son attitude d'autant plus abominable. Il ne s'agit plus de biologie mais de transmission et d'amour. Bernard enchaîne alors avec son rapport à l'Etat ; après sa lutte avec l'Ange dans la troisième partie du roman, il ne se sent plus *outlaw* comme auparavant. Maintenant, c'est le fait que l'Etat soit une convention qui le rend respectable. S'il réhabilite de la convention, la nostalgie d'un vrai monnayage hante Bernard. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus est ce qui caractérise sa relation avec Laura. Il promeut la probité au rang de valeur première selon l'idée banale que le paraître s'oppose à la valeur intime et la peur de perdre, loin de Laura, le sentiment de cette valeur.

Dans leurs relations les êtres sont totalement médiatisés par la valeur d'échange. La valeur est devenue la forme d'objectivité propre à toute société et le rapport économique est le modèle structural de tous les rapports comme le souligne Goux. « Gide situe lui-même son roman au moment historique de la dissolution de l'individualité bourgeoise par le processus d'économie-politisation des rapports sociaux. Il enregistre une usurpation. »[\[9\]](#) Accepter la convention, prendre acte d'une rupture avec la substantialité de la valeur constitue ainsi peut-être l'un des apprentissages du roman ; initiation non à la fausseté mais à la fécondité d'une déconnexion entre substance et valeur, la valeur résidant dans le prix (subjectif) que l'on accorde à la marchandise dans le rapport économique, à l'autre, dans le cadre d'un rapport intersubjectif marqué par des préférences, des élections mais aussi des exclusions dont l'origine est subjective. Nous verrons dans un dernier temps que ce modèle nouveau a aussi à voir avec la théorie économique marginaliste et qu'elle structure une autre modalité de la relation entre économie et littérature.

Dissolution de la valeur monétaire ; indécidabilité de la valeur esthétique

Logiques de l'échange

La dissolution de la valeur intrinsèque est celle-là même qui menace les esthétiques. Cette loi de substitution fait que le roman oscille sans cesse entre deux pôles parmi lesquels il ne parvient pas à choisir. Le roman réaliste est un modèle révolu, mais le symbolisme qui met en crise la référence, comme une monnaie sans étalon-or, est lui aussi démonétisé notamment lorsque Strouvilhou se moque des revues à la mode et du culte d'un certain sabir poético-symboliste. L'auteur à succès qu'est Passavant spéculé sur ces conventions et le crédit à la lettre assure le cours de ce langage. Si le langage devient grégaire, il est bon à jeter. Mais il ne s'agit pas de promettre un nouveau trésor. Strouvilhou en bon nihiliste veut précipiter l'inflation, la catastrophe. La poésie doit renoncer à représenter et même à signifier ; elle est une valeur flottante. « Je ne demande pas deux ans pour qu'un poète de demain se croie déshonoré si l'on comprend ce qu'il veut dire » dit le personnage, constatant une imposture institutionnalisée. C'est prendre acte du fait que le signifiant est définitivement inconvertible.

Jean-Joseph Goux attire l'attention sur l'homologie entre « l'économique » et « l'esthétique » dans l'œuvre de Gide qui incarne les ressemblances entre la « représentation esthétique » et le « statut accordé à la monnaie dans la fiction ». Selon Goux, en observant la façon dont Gide représente la monnaie dans son œuvre il est possible de suivre les problèmes généraux propres à la représentation elle-même :

Dans certains cas, chez des écrivains comme Balzac, Zola, Gide ou Ramuz, l'homologie n'est pas explicite, mais on s'aperçoit qu'il y a entre l'imaginaire de l'argent, qui est au travail dans ces œuvres, et leur monde de représentation esthétique une homologie étonnante, comme si le statut qu'ils accordent à la monnaie dans la fiction fonctionnait comme une sorte de mise en abyme des problèmes du langage et du dispositif de représentation. Cette concordance permet de jeter un pont inattendu, mais extrêmement révélateur, entre l'économique et l'esthétique » [Forest, P. (2000), « Jean-Joseph Goux Frivolité de la valeur – Money Sings », Valeur, pp. 20-25]

Goux, dans son œuvre, attribue au langage et à la monnaie le même rôle : réaliser l'échange et Philippe Forest résume cet aspect de l'œuvre de Goux en esquissant ce qui déroule dans les champs de littérature et l'économie afin de réaliser l'échange. D'un côté, pour que l'échange se réalise dans le champ littéraire les « textes

littéraires [sont] ramenés à leur signification »; de l'autre, pour que l'échange se réalise dans le champ économique les « biens marchands [sont] réduits à leur prix ». Goux indique en revenant sur sa démarche dans les années 80:

J'affirmais, avec le groupe *Tel Quel*, et théorais une certaine revendication du produire contre les réductions à l'échangeable. [C'est alors] que j'ai commencé à tracer quelques parallèles entre le langage et monnaie, économie et esthétique [...] Très vite cependant, ce sont les logiques de l'échange qui m'ont apparu les plus révélatrices des contradictions et des concordances entre différents registres de la réalité socio-historique (économique, linguistique, libidinale, esthétique, etc.) [...] A partir de là, je me suis intéressé de plus en plus aux présupposés éthiques et ontologiques des théories économiques, en même temps qu'à des œuvres littéraires qui découvrent l'imaginaire sous-jacent aux procédures monétaires, financières, boursières[10].

Le parcours s'effectue donc dans les deux sens, de la littérature à l'économie, mais aussi de l'économie à un imaginaire qu'elle véhicule. Ainsi la loi de Gresham dans le roman de Gide concerne-t-elle en réalité la communication. Il est assez facile de voir comment Passavant, romancier à la mode dont la parole circule s'oppose à Edouard dont l'écriture est rare et exigeante. Le récit prend acte d'une usure des mots stigmatisée par le symbolisme qui fait que toute la littérature est « de seconde main ». Précédé par les mots des autres aussi, Bernard peine à trouver sa voie dans l'expression de soi-même. Dans cette usure des mots il y a un dépassement du sémantisme naïf. Lire c'est user la pièce ; faire usage de la valeur des mots c'est en abîmer l'apparence mais c'est aussi la mettre en abyme ; la logique d'échange, loin d'être considérée comme secondaire est dans le roman, un révélateur, presque au sens photographique du terme.

Faisant travailler l'analogie avec la fausse pièce décrite dans le roman, Goux note que sous l'or du roman réaliste affleure l'abstraction du cristal, le caractère transparent de l'œuvre, mais que cette transparence, loin d'être le signe de sa falsification peut être lue d'une autre manière.

La désubstantialisation du moi

En effet, le romancier que Gide met en scène le rêve d'une littérature abstraite, car dit-il...

Rien pour moi n'a d'existence que poétique (et je rends à ce mot son plein sens) _ à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas

vraiment mais que j'imagine que je suis.

Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde et qui s'étonne et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois[11].

Prendre acte de cette déréalisation du sujet, c'est en déduire ce que Jean-Joseph Goux appelle le constructivisme dans le roman qui est d'abord une construction de soi par l'écriture. Rien ne sert de déplorer une perte de l'authenticité, et une désubstantialisation du moi. Il n'y a pas de « nature » qui précéderait l'acte d'écrire. Bernard exprime ce malaise de l'homme de lettres dépossédé de son moi parce que précédé par les mots des autres dans sa relation à Laura ; « Ah si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir des tas de phrases de grands auteurs qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère. Ce sentiment est si nouveau pour moi qu'il n'a pas encore su inventer son langage[12]. » Mais c'est l'ensemble des personnages qui est atteint de cette impossibilité de se référer à une authenticité psychologique qui rend nécessaire un dépassement de cette perspective. Gide avoue ainsi dans la Tentative amoureuse qu'une œuvre n'est pas le produit d'un état du moi mais que le moi crée un moi second nécessaire à la production de l'œuvre. Dans un article consacré à « Gide et la littérature d'expérience » Blanchot fait état de ce changement de paradigme profond dans les années 1925 qui rend tout à coup obsolète la référence à la psychologie : « Il me paraît que chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme ou d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour en mener à bien l'élaboration[13] ». Edouard méditant sur le roman dans *Les Faux-monnayeurs* relatera cette pensée « L'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve... Je le vois bien avec mon amour : entre aimer Laura et m'imaginer que je l'aime _ entre m'imaginer que je l'aime moins et l'aimer moins, quel dieu verrait la différence ? Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. Il suffit d'imaginer qu'on aime pour aimer [14] ». Les sentiments, ce que le roman traditionnel prend pour « argent comptant » sont dénoncés comme une escroquerie.

Le langage n'est plus « convertible » comme la monnaie en espèces sonnantes et trébuchantes parce que le moi romanesque est un caméléon, fait d'auto-persuasion et traversé des désirs d'autrui. Le problème est l'ontologie du langage lui-même telle que la pose Gide

ne se référant à la mythologie lorsqu'il déplore que la vie n'entre plus dans le livre. L'absence de la chose dans l'écriture ; l'écriture vidée de sa valeur de vie, désincarnée est récusée par Gide. L'idéal serait de tout ressaisir en même temps, mais le réel se dérobe, et le symbole ne tient lieu de rien. Cette dématérialisation de l'œuvre ne correspond pas seulement au moment historique du symbolisme, mais elle implique une déconnexion sur laquelle il est impossible de revenir entre *realia* et signes[15]. De là le fait que le roman ne « reflète » pas passivement la réalité ; il la construit, tout comme le journal construit celui qui en est l'auteur dans un jeu de réciprocité spéculaire ; cette idée propre à de nombreuses théories esthétiques des années 20 a été mise en relief par Jean Delay dans sa biographie du romancier[16] intitulée *La Jeunesse d'André Gide* et notamment l'idée que le roman précède l'expérience.

Le constructivisme comme pis-aller

Dans ce constat, et dans la tentative pour le dépasser, l'œuvre essaie de proposer une poétique et commence par constater l'inadéquation entre son projet et ce qu'elle est. «J'invente un personnage de romancier que je pose en figure centrale, et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que lui, prétend en faire[17]. » L'épisode de la pièce de monnaie dans la troisième partie du roman thématise cette difficulté à choisir entre deux esthétiques : Bernard propose à Edouard de partir de la description d'une pièce de monnaie fausse. En tout point semblable à une pièce authentique, elle laisse apparaître par l'usure la matière transparente qui est la sienne. J.-J. Goux glose cette présence du cristal en observant que l'emblème de la fausse monnaie est en même temps ce vers quoi tend le roman. J.-J. Goux plaide pour un Gide platonicien qui sait qu'en chaque chose l'apparence n'est que le prétexte.

Les choses visibles ne sont que des apparences qui cachent la réalité ; tel est le cristal gidien ; si la fausse monnaie s'érode et laisse paraître le cristal, celui-ci n'est pas la vile matière de ce qui est faux, mais au contraire la substance intime de la monnaie ; ce n'est pas un hasard si Gide choisit cette métaphore. Le cristal est la substance de la monnaie circulante ; il est vil dans l'œuvre, comme si la pureté platonicienne devenait abstraction de l'intellect et réflexivité. Il y a là une dégradation, une descente vers le monde de la prose. L'Être se dégrade en valeur. Le logos devient la logique[18].

De la fonction sacrée et transcendantale qui était la sienne, l'étalon s'est sécularisé dans une fonction profane d'échange. Le

numen est devenu l'idée, l'idée, le concept, la métaphysique ce qui vaut, ce que je pose comme étant la valeur, selon la suggestion nietzschéenne. Or, on l'a vu, la fiction de Gide est contemporaine d'un moment de l'histoire des échanges mais aussi de la littérature où celle-ci se déplace et devient une pure construction intellectuelle où l'essai triomphe dans le roman ; *La Montagne magique* de Thomas Mann est de 1924, *L'Homme sans qualités* est écrit à cette période et paraîtra en 1930 pour ce qui concerne le premier tome. Le cristal-forme de la structure essaie de suppléer à tous les effondrements ; monétaire, métaphysique du début du XXe siècle. « Le formalisme, le structuralisme ou l'abstraction sont à la fois l'effet de la perte de crédibilité de toute représentation et la tentative pour opposer à la dévaluation et au discrédit du sens profond et vécu, l'éternité et la solidité d'une géométrie de l'intellect[19] ». Cette période est en effet, historiquement celle de la naissance du roman spéculatif. Question de la valeur monétaire et la dimension intellectuelle-réflexive de l'œuvre comme dénonciation du faux-semblant se recoupent alors. Il n'y a pas contradiction entre ces deux interprétations, mais une saisie métaphorique de la question de la convention littéraire, de sa réévaluation symbolique par un jeu de concordances sémantiques. Le roman essaie de ressaisir, sans succès, la substance abstraite du monde « Le cristal de la forme par ses *a priori* structuraux essaie de retrouver le lieu des Idées, mais il en s'agit que de la construction rationaliste dans l'élément culturel où capitalisme et protestantisme ont fait régner l'iconoclasme du concept [20] ».

Gide ; une pensée anti-économique sous couvert de la métaphore ?

L'œuvre comme travail

L'hypothèse de Goux est que le véritable roman est le roman en train de se faire. Echapper à la marchandise, c'est ne pas présenter un « produit fini » mais c'est montrer le chemin par lequel se construit le roman. « C'est-à-dire qu'au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu'elle se propose chaque difficulté (...) chacune de ces difficultés, je l'expose, je l'étudie. (...) Si je ne parviens pas à écrire ce livre c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même ; qu'elle aura pris sa place ; et ce sera tant mieux [21] » dit Edouard devant ses interlocuteurs médusés. Or l'histoire du livre c'est le travail en gestation, non le produit fini. Le sens authentique du texte se trouve dans ce moment de son élaboration. « La vérité n'est pas comme une monnaie frappée qui, telle quelle, est prête à être dépensée et encaissée » écrit Hegel dans *La Phénoménologie de l'Esprit* [22].

Le travail pour le philosophe de l'histoire c'est le dur labeur de la conscience aux prises avec elle-même, et non l'idée surgie ex *nihil* de la pensée du philosophe ; c'est l'itinéraire de la vérité qui fait son prix, qui a « monnaie-or » sur le marché de la pensée. Le fait de doubler par le journal de l'œuvre ; le journal d'Edouard et celui des *Faux-monnayeurs* qui ont égale dignité scripturaire avec le roman « fini ». On a d'ailleurs peu analysé en littérature ce rapport de l'œuvre en marche (comme *work in progress*) avec l'intégration dans la philosophie du moment de la genèse de la pensée. Sous le roman « réaliste » qui se donne comme plein et immédiat, il y aurait là une forme de dénonciation de l'artifice qui consiste à présenter au public une œuvre achevée. Le déplacement de la valeur se fait non pas vers le symbolisme, qui est tout autant moqué dans le roman mais vers l'opération de production comme telle ce qui peut être une autre manière de dénoncer la réification de la société capitaliste. C'est dans un même mouvement qu'on rencontre la question de la source et mesure de la valeur et celle du sens.

Le travail non productif

Il s'agit vraiment d'une transvaluation de ce qui compte en littérature et ce qui est en jeu est la légitimation des pratiques. Goux désigne le roman de Gide comme roman de la transition et roman cubiste au sens où se multiplient les points de vue sur l'œuvre, comme dénonciation du principe de la perspective unique, ou du « point de vue » qui règle la représentation classique. La multiplication de ces angles de vue ne peut que créer un doute sur la possibilité d'une unification de ceux-ci. La crise des équivalents généraux circulants est liée à cela ; l'étalon n'est pas situé quelque part dans une transcendance inaccessible et hors échange mais il descend dans la circulation. Crise des équivalents généraux et crise du perspectivisme vont de pair. Cet ébranlement du système d'échange monétaire fondé sur une certaine modalité de l'équivalent universel. Ce n'est pas une « perversion de la valeur » mais une crise d'une modalité historique de la valeur et un décrochage entre thésaurisation, échange, mesure. Or la « réponse » qu' imagine Gide à cette crise est une réponse théorique, il s'agit d'exhiber non pas le livre comme un produit fini, comme ce dont il suffirait de comprendre -voire de consommer – la thèse mais de mettre en scène le travail de production lui-même.

Dans l'entretien qu'il accorde à Vincent Kaufman dans le cadre de son essai *La Faute à Mallarmé*, en fait aujourd'hui une réponse de nature sociologique et politique : il voit dans la représentation du travail littéraire un analogon de ce travail productif qu'occulte une logique capitaliste centrée sur le profit, le capital, la

spéculation. Il y aurait ainsi par ce biais dépassement entre ce qui a été senti comme opposé par l'histoire littéraire. D'un côté une littérature centrée sur soi, de l'autre une littérature engagée qui objectivait et thématissait des choix politiques explicites. L'inscription du travail dans le texte, supposerait de la part de l'écrivain un engagement de second degré : ainsi, revenant sur son œuvre, Jean-Joseph Goux note que « L'engagement n'était pas dans les choses représentées, dans la teneur idéologique de ce qui était signifié (pour émouvoir, convaincre, édifier), mais il était ailleurs, dans la rupture que nous introduisions en mettant à jour les opérations de la littérature ou de la peinture pour en récuser les illusions, pour en découvrir les présupposés, les impensés[23]. » Mettre au jour les mécanismes de la fiction et la manière dont on fabrique les personnages (dans la deuxième partie du roman) comme le fait Edouard c'est donc moins dénoncer la fiction comme fiction, dans une sorte de pont-aux-ânes de l'autotélisme littéraire que mettre au jour le roman comme travail, et comme travail non économique non productif, mais comme travail improductif, produisant ainsi une critique indirecte de l'échange capitaliste.

Esthétique négative

Cette interprétation nous permet de penser le fait qu'il n'y a pas de modèle positif du roman à opposer à l'échec d'Edouard mais une sorte d'esthétique négative, purement musicale (de là la référence à Bach). Edouard défend le langage du roman comme un langage sans corps. Mais à *L'Art de la fugue* Madame Sophroniska objecte dans la seconde partie des Faux monnayeurs que c'est un art sans humanité ; or la sortie de crise de l'art ne peut se faire par un retour à l'« humanisme » (on songe à la phrase de Gide selon laquelle ce n'est pas avec de bons sentiments qu'on fait de la bonne littérature) mais par une monstration des mécanismes fictionnels. Ceux-ci ont contribué dans les années 60 à une lecture post-structuraliste de l'œuvre de Gide. Or ce qui est intéressant est de mettre en relation cette représentation avec l'esthétique du roman. Gide stigmatise le refus protestant de l'ornement, l'ascétisme protestant. Lors de la scène du mariage de Laura et de Douviers Olivier se moque de l'architecture hideuse du temple. Or son esthétique romanesque est précisément ascétique, prise dans ce jeu dénoncé par ailleurs.

Lorsque Madame Sophroniska reproche à Edouard de faire un roman non d'êtres vivants mais d'idées il revendique cette nature abstraite, idéale, tout en récusant le roman à thèse. « En guise de romans d'idées, on en nous a servi jusqu'à présent que d'exécrables romans à thèses. Mais il ne s'agit pas de cela (...) Les idées, les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes, m'intéressent plus

que tout ; elles vivent ; elles combattent ; elles agonisent comme les hommes[24]. »

On pourrait hasarder de ce paradoxe une interprétation que l'ascétisme qui contribue dans l'éthique du capitalisme à l'accumulation du capital comme le montre Max Weber est ici mis au service d'une esthétique « gratuite » du roman dans la mesure où le texte refuse précisément la thésaurisation et où il se livre sans cesse à une mise en question de soi, revient sur des épisodes pour les contester. Cette autodestruction continuelle par Edouard de ses pistes de recherche pour un livre futur qui désole ses interlocuteurs est paradoxalement la vérité du roman au sens où la logique du travail littéraire contrevient à celle du travail productif, où elle consiste à se faire selon Goux iconoclaste, destructrice d'images, mais surtout destructrice du livre comme produit fini[25].

Tout comme les personnages gidiens n'ont de cesse de se défaire de la richesse par le jeu, le don ou la perte, il semblerait que le travail textuel sous sa forme brute, la représentation de l'écriture soit non pas une vérité ultime du roman, mais une manière de se défaire de moyens textuels, de s'en délester par un travail de soustraction constant des moyens du romanesque. Un détour par les analyses de Bourdieu et en particulier celles qu'il développe dans Raisons pratiques peut nous offrir un éclairage sur cette question.

On se souvient du contexte dans lequel il distingue vivement la logique de production des biens matériels et celle qui régit les biens symboliques, dualisme que redouble dans la production esthétique l'opposition entre art « pur » et art « commercial » :

Ainsi, la série des révolutions poétiques contre la poésie établie (...) tend à exclure de la poésie tout ce qui définit le poétique (...) De même l'histoire du roman français après Balzac tend à exclure le « romanesque ». Flaubert avec son projet de livre sur rien et les Goncourt avec l'ambition d'un roman « sans péripéties, sans intrigue et sans bas amusement » (...) De même enfin, l'histoire de la mise en scène tend toujours à exclure davantage le « théâtral » et s'achève dans une représentation délibérément illusionniste, de l'illusion comique[26].

Ce faisant, le romancier de 1925 est non seulement reconnu de ses pairs mais, à plus long terme, il s'assure d'un public par la domination du champ symbolique qu'il occupe. En jouant sur tous les tableaux, et en refusant le travail productif de l'économie traditionnelle, Gide active un autre modèle ; il fait

de l'œuvre le lieu d'une révolution qui disqualifie par avance toute approche externe de l'œuvre. Il s'appuie sur le fait que le symbolisme serait ce moment où le champ littéraire, en perte d'influence sociale lorsque le capital des écrivains est en perdition se recompose autour du mépris pour la valeur économique (et sociologiquement pour le bourgeois). La récusation du réalisme et un mépris aristocratique pour tout ce qui dans l'art est de l'ordre de l'échangeable scelle ce conflit, mais en même temps, le roman s'écrit sur les décombres d'une esthétique récusée par ailleurs. Ce mouvement paradoxal est celui-là même de Ménalque dont l'autobiographie lyrique est organisée selon des moments économiques ; économies involontaires, thésaurisation, bonification, réalisation, placement à intérêt permettant de jouir de la fortune sous une forme non matérielle[27].

Cette réalisation permet la disponibilité tant recherchée. « Ne croyez pas que mon bonheur soit fait de richesses ; mon cœur sans nulle attache sur la terre est resté pauvre, et je mourrai facilement. Mon bonheur est fait de ferveur. » Ce *credo* des *Nourritures terrestres* est adossé au revenu disponible qui, seul, permet cette liberté. C'est Dieu sans l'avoir, Dieu par la dépossession. Ménalque ne conçoit la dépossession que comme refus de conserver. Pour pouvoir exister sans mémoire neuf dans « l'instantané de la vie ». Or Ménalque a spéculé sur des objets d'art et non comme papa Gobseck sur l'usure ou la thésaurisation de l'or. L'objet d'art ne relève d'aucune valeur fixe en termes de travail et ainsi, la labilité de l'art lui laisse les mains libres. L'indépendance acquise n'a pas à payer le prix de la souffrance ou de la pauvreté ; elle résulte tout simplement de conditions historiques qui ont-elles-mêmes rendu recevable une telle conception de l'art, ce que souligne, encore Bourdieu :

Le fondement de l'indépendance à l'égard des conditions historiques quoi s'affirme dans des œuvres issues d'un souci pur de la forme, réside dans le processus historique qui a conduit à l'émergence d'un univers capable d'assurer à ceux qui l'habitent une telle indépendance[28].

La déprise des richesses matérielles ne suppose pas un appauvrissement mais une spéculation sur l'avenir de l'art. Comme Ménalque investit dans des œuvres dont il se débarrasse, toute dépossession entraîne à la fois un accroissement de richesses et une multiplication des occasions de jouissance. On est là bien loin du modèle ascétique de thésaurisation.

En conclusion, cette lecture qui aujourd'hui semble occuper une

place importante dans les études gidiennes me suggère une remarque. Lorsque Derrida dans *De la Grammatologie* analysait Rousseau à partir de la question du dangereux supplément il notait que cette lecture allégorique ne mobilisait sans doute qu'un thème parmi d'autres. Autant peut-on en dire de l'économie chez Gide mais à cette nuance près que « Ce thème est dans une chaîne, porté par elle. Mais il se trouve qu'il décrit la chaîne elle-même, l'être-chaîne d'une chaîne textuelle la structure de la substitution, l'articulation du langage et de la valeur, la logique d'oppositions conceptuelles [\[29\]](#)... »

La productivité de cette lecture, et ses retombées sur l'interprétation qu'on peut faire de la poétique de Gide vont bien au-delà d'une quelconque mythologie blanche de la valeur récurrente dans *Les Faux-monnayeurs*. Cette référence me semble en effet porteuse d'une double contradiction ; il y a là à la fois le constat explicite d'un dépassement historique de la parole « valeur-métal précieux » du réalisme, celle du roman zolien où chaque chose est à sa place et où le verbe est l'équivalent du réel et une nostalgie ironique de cet âge d'or (sans mauvais jeu de mots) de la littérature, un âge des équivalences simples où la parole est adossée à un réel qui la garantit, où elle ne peut s'égarer. La vérité de l'œuvre ne réside pas plus dans le retrait symboliste de la référence que dans ce langage-or perdu. Gide est un post-symboliste qui veut écrire un roman ; entreprise en elle-même contradictoire et intenable en 1925. Il ne peut dès lors que proposer une esthétique du roman proprement impossible, traversée de contradictions et négative dans son principe, mais cette esthétique privative ou plutôt en mouvement, en quête de soi, est la seule qui ne se laisse pas prendre au jeu de la convertibilité et à l'alternative entre tout et rien; elle pose, par le biais de la métaphore économique, la convertibilité du texte comme une question non résolue, parce qu'elle fait de cette question la question du roman, et du roman cette question.

Mais si Gide nous irrite tant, c'est par sa propension à faire de la perte un gain ; le roman qui ne s'écrit pas comme seul roman authentique lui permet de gagner sous tous les tableaux ; le plan symbolique de l'exigence de l'œuvre dont le résultat est sans commune mesure avec le projet mais aussi l'œuvre réalisée qui se met en scène par une série de miroirs. Ménalque échappant à la fois à la préoccupation de la cassette et à la pauvreté parce qu'il spéculé sur les œuvres d'art [\[30\]](#) se déclare prêt à mourir les mains vides, mais il appuie cette dépossession sur le socle d'une spéculation qui lui promet non la pauvreté mais un confortable matelas pour amortir le choc. Le schéma récurrent de l'enfant prodigue qui a voulu

échapper à la loi d'airain de la famille dans l'œuvre de Gide (qu'il s'agisse de Laura, d'Olivier des *Faux-monnayeurs* ou de Georges et de Bernard) prend alors tout son sens profane ; le circuit par le dehors n'est que la promesse d'une jouissance de l'*oikos nomos*, de la « loi de la maison », littéralement d'autant moins pesante, qu'ayant été transgressée, elle est requalifiée symboliquement et elle offre sans cesse le bénéfice et la promesse d'une disponibilité sans limite.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XII

Bibliographie :

- Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992
Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, *Raisons pratiques*, Seuil, Points, Essais, 1994
Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977
Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1957.
Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, « Critique », 1976.
André Gide, « Les Nourritures terrestres », « Les nouvelles nourritures », *Romans*, sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Pléiade Gallimard, 2009.
André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, *Le Journal des Faux-monnayeurs*, *Fragments retranchés et ébauches*, in *Romans et récits* tome II, sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Pléiade Gallimard, 2009.
Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984.
Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur; essai sur l'imaginaire de capitalisme*, Blusson, 2000.
Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1939

[1] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

[2] André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, Deuxième cahier, in *Romans et récits*, tome II, Paris, Pléiade, Gallimard, 2009 page 540. Toutes les références ultérieures de textes extraits des *Faux-monnayeurs* et du *Journal des Faux-monnayeurs* seront issues de cette édition.

[3] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, p.316.

[4] « 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. » Cette déclaration de Strouvilhou dans la troisième partie du roman conduit à un paradoxe ; de là, découle une inversion des valeurs ; c'est l'homme honnête qui fait figure de faussaire. Gide fait le deuil d'une subjectivité qui précède l'acte d'écrire. Les « bons » sentiments détestés, mais aussi les sentiments tout court n'existent pas. Il ne s'agit pas pour l'auteur en se dédoublant de donner accès à son vrai moi mais de monter le caractère problématique de l'existence de tout moi.

[5] André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, Cahier 1, Pléiade, p. 528.

[6] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Troisième partie, p. 421.

[7] André Gide, *Appendice au journal des Faux-monnayeurs*, « Identification du démon », Pléiade, Gallimard, p. 568

[8] Gide, *Les Faux-monnayeurs*, citation de Shakespeare, épigraphe du chapitre VI, Pléiade, p. 214.

[9] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, « Débats », 1984, p. 80.

[10] Forest, Entretien avec Jean-Joseph Goux, *Money sings*, p. 20.

[11] Gide, p. 225.

[12] André Gide, p. 322. La question que se pose le personnage est celle-là même du romancier ; comment inaugurer un langage ? La valeur de la littérature repose précisément sur la non répétition, sur le caractère inaugural de la parole, mais le sujet psychologique « authentique » ne peut être le garant de celle-ci au XXe siècle. Gide inaugure cette désubstantialisation du moi qui sera le cheval de bataille de la génération de Tel Quel et du déconstructionnisme.

[13] Maurice Blanchot, *La Part du feu*, « Gide et la littérature d'expérience », Gallimard, Paris, 1994 p. 209.

[14] André Gide, p. 226.

[15] De là l'insatisfaction et l'incompréhension de Sophroniska dans la seconde partie du roman. Psychologue, elle croit en la réalité du moi et la proposition théorique de roman d'Edouard ne saurait la satisfaire.

[16] Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, NRF, 1956.

[17] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, p. 313.

[18] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, p. 90 et suivantes.

[19] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, p. 95. On pourrait relier ce constat à celui de Vincent Kaufman qui montre comment à une perte d'importance sociale, la littérature répond par un repli hautain qui sera celui du symbolisme, puis dans les pratiques savantes, de la théorie littéraire qui prône une autonomie du texte et met en avant plutôt que la question de la référentialité du texte, celle de sa réflexivité.

[20] Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, page 95.

[21] Gide, *Les Faux-monnayeurs*, p. 314-315.

[22] Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1939, p. 34.

[23] Vincent Kaufman, *La Faute à Mallarmé*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 2011, page 175.

[24] André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, p. 315.

[25] Un épisode est très révélateur ; c'est la double écriture (dans la première puis la troisième partie du roman) de la scène du vol à l'étalage de la librairie lorsque le narrateur surprend George le petit frère d'Olivier en train de subtiliser un livre. Le récit intervient dans le roman comme un épisode détaché, « gratuit », sans fonctionnalité, et le *Journal des Faux-monnayeurs* raconte que Gide a été témoin de cette scène dont il ne sait que faire dans un roman éventuel. Il la met de côté ; ça peut toujours servir... La même scène est réécrite sous une forme dialoguée dans la troisième partie du roman comme une méditation sur la mal

et la tentation, métamorphosée et écrite dans un style outrancièrement maniéré, avec des personnages aux noms de bourgeois du XVII^e siècle comme si le narrateur voulait graver dans le marbre une leçon de morale destinée à son jeune neveu. La réécriture de cet épisode est un échec tout autant sur le plan moral (la leçon tombe à plat) que sur le plan esthétique lorsque Georges se moque du style impossible de son oncle. C'est un échec non parce que le vol n'est pas condamné au nom de son attrait érotique dans l'œuvre de Gide mais parce que la problématisation du fait est devenue instrumentalisation. Le vol est prétexte à une thèse sur la moralité ; il est récupéré dans une économie positive de la narration, tout comme il s'intègre dans le roman, alors que le premier épisode, libre, résonnait d'une sorte de puissance autonome par son incongruité même. Laissé à lui-même l'acte comme l'œuvre en se montrant dans son « faire » échappait dans la première partie à une forme de consommation immédiate sous la forme de la vérité romanesque, de la « thèse » dans laquelle serait résorbable le travail du texte.

[26] Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1994, p. 76-77.

[27] Jean Joseph Goux, *Frivolité de la valeur, essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Blusson, 2000, p. 48

[28] Pierre Bourdieu, p. 78.

[29] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1976, p. 233.

[30] Dont Ricardo note que leur valeur est soustraite à tout calcul économique car le travail qu'elles supposent est impossible à quantifier.