

Les Faux-Monnayeurs et l'économie des possibles

Éric Méchoulan

Volume 27, Number 2, Fall 1994

Écrits de femmes à la renaissance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501087ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501087ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Les Faux-Monnayeurs et l'économie des possibles.

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méchoulan, É. (1994). Les Faux-Monnayeurs et l'économie des possibles. *Études littéraires*, 27(2), 135–147. <https://doi.org/10.7202/501087ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

LES FAUX-MONNAYEURS

ET L'ÉCONOMIE DES POSSIBLES

Éric Méchoulan

■ Le programme de la poétique, et en son cœur de la narratologie, avait inscrit pour mot d'ordre « l'exploration des divers *possibles du discours* » (Genette, p. 11), tentant ainsi de s'opposer à « l'étude des formes et des genres au sens où l'entendaient la rhétorique et la poétique de l'âge classique, toujours portées, depuis Aristote, à ériger en norme la tradition et à canoniser l'acquis » (*ibid.*). Cette vertu des « possibles » devait permettre de tenir enfin un discours « scientifique » sur la littérature, puisqu'il n'est de science que du général et que l'étude des possibilités du discours évitait de ne prendre en compte que la liste des cas réels. C'était évidemment confondre rapidement général et possible, et surtout abandonner en route toute réflexion sur la relation entre l'œuvre littéraire et les ressources du possible dans la mesure où celles-ci ne figuraient que le chemin à prendre et non la topographie à explorer. Pourtant ce bon vieil Aristote n'avait-il pas souligné déjà que « ce n'est pas la tâche du poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui aurait pu se passer, ce qui est

possible selon la possibilité ou la nécessité » (*Poétique*, IX, 1) ? Il semble cependant que la relation au possible, au sens où Aristote en parle, revienne à l'ordre du jour de la poétique, en transitant en particulier par une réflexion sur la fiction et la sémantique des mondes possibles¹. Il n'en demeure pas moins que la valeur même du possible, le fait de son articulation au réel et ses enjeux par rapport à la valeur littéraire demeurent en marge des préoccupations des poéticiens, alors qu'il serait peut-être utile de prendre, précisément au moment où l'économie ne paraît plus rectrice ultime des phénomènes sociaux, un virage économique et articuler non seulement le réel et le possible (la question épistémologique de la fiction), mais aussi le possible et la valeur (la question esthétique du jugement).

Dans son *Journal des faux-monnayeurs*, Gide annonce, à un moment, la possibilité d'« épingleur » en tête de son roman cette citation de Thibaudet : « Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel ». On ne peut alors douter que C. E. Magny ne

1 Voir en particulier Thomas Pavel.

touche un point sensible des *Faux-monnayeurs* lorsqu'elle affirme qu'ils « se trouvent être, bien plus que le roman du réel, celui des possibles ». L'opposition, il faut le noter, n'est pas absolue. Il ne s'agit pas de nier le réel, mais de créditer d'une valeur supérieure le possible. Quelle est alors la loi économique qui régit le calcul de cette valeur ? Quelle est la proportion entre réel et possible ? Dans quelle mesure *les Faux-monnayeurs* sont-ils *plus* un roman des possibles que du réel ? Et en quoi sont-ils quand même un roman du réel ? Est-il après tout si sûr qu'à certains moments le réel ne l'emporte pas ? Tel est ce que nous pouvons articuler en deux temps, en deux interrogations : en quoi le *plus* vacille-t-il du côté des possibles comme le prétend Magny ? en quoi désigne-t-il au contraire la valeur supérieure du réel ? Mais cela ne saurait suffire et peut-être faut-il s'interroger sur cette articulation même que l'opposition stricte nous voile facilement : en quoi, donc, les possibles s'articulent-ils sur le réel afin d'y mieux asseoir leur plus grande valeur romanesque ?

On sait combien l'œuvre de Gide est une apologie du bâtard ². Que *les Faux-monnayeurs* s'ouvrent sur la découverte par Bernard de son illégitimité et sur son départ de la maison familiale donne déjà le ton des personnages du roman comme une clef au début de la portée musicale donne le ton d'un morceau. Le bâtard est l'exemple même de l'ouverture aux possibles dans l'exacte mesure où le passé ne l'emprisonne pas. La « cellule familiale » (comme

l'exprime une exergue d'un des chapitres du roman) fonctionne en effet comme un cocon dont la chrysalide ne peut plus sortir, étouffée et gavée qu'elle est des nourritures du passé. Le bâtard a l'immense avantage de n'avoir pas l'obligation de renier son héritage puisqu'il n'en a point. Il est significatif que Bernard, aussitôt sa bâtardise découverte, décide de partir, de quitter la pesante réalité de la famille pour s'ouvrir à tous les possibles, à la tentation de l'aventure.

Si les autres personnages n'ont pas un tel avantage, ils sont souvent, en leur être même, ouverts aux possibles de par leur structure divisée. Édouard en figure bien sûr le représentant le plus apparent, lui dont Laura remarque le caractère « protéiforme », l'incessant besoin de changer ; Édouard dont le roman qu'il voudrait écrire témoigne de cette brutale « schize » entre « les faits de la réalité » et « la réalité idéale ». Mais il n'est pas seul en la matière : Bernard lui aussi se trouve partagé entre son appétit d'action et la nécessité du savoir — au minimum savoir quelle action faire : « Il songe " De grandes choses à faire " [...] si seulement il savait lesquelles » (p. 59) ; Olivier ne sait qui suivre de Passavant ou d'Édouard, regrettant celui-ci, impressionné par celui-là ; Boris exhibe jusque dans son langage la dissociation qu'il subit, voulant et ne voulant pas en même temps ; Armand enfin avoue à Olivier combien il se regarde toujours en train d'agir, ricanant de son amertume et triste de ses amusements. Autant la bâtardise ouvre à l'immédiat bonheur

2 Voir les excellentes pages d'Alain Goulet sur le bâtard et le démon (p. 525-552).

des possibles conquis, autant ces psychés divisées ne s'ouvrent qu'à des possibles subis. Quoique, à cette soumission d'office, puisse toujours répondre le défi d'une conquête. Si Boris en meurt, les autres personnages paraissent avoir saisi cette chance de l'ouverture aux possibles qui déjà les structurent.

En tous les cas ils s'opposent nettement à l'inertie des personnages monolithiques qui, dès le départ, ont rejeté la puissance de la liberté. Ainsi le pasteur Vedel dont son fils Armand fait remarquer qu'« il a bourré sa vie d'un tas d'obligations qui perdraient toute signification si sa conviction faiblissait [...] Il n'est plus libre de ne pas croire » (p. 358). Et il en va de même d'Oscar Molinier ou du vieil Azaïs. L'héritage du passé a chez eux bloqué toute possibilité d'ouverture aux possibles. L'héritage est bien ce qui *oblige* (comme le notera un des orateurs que Bernard ira entendre sous la conduite de l'Ange à la fin du roman). Et ces obligations ne sont pas seulement subies, elles s'avèrent aussi désirées. On peut ne pas souhaiter d'être libre. Cela oblige aussi les autres : Édouard, en dépit de son sens des possibles, ne peut qu'approuver Azaïs ou Molinier sans chercher à démonter leur hypocrisie.

De l'ouverture aux possibles, le système narratif à son tour témoigne. L'auteur avoue à plusieurs reprises son ignorance, son non-savoir, il ne contrôle pas de part en part ce que disent et font ses personnages. Il est en quelque sorte mené par eux plutôt qu'ils ne les dirigent (du moins est-ce ce que l'auteur prétend). En revanche il ne se prive pas de les juger, voire de les critiquer (tout un chapitre étant d'ailleurs consacré, à peu près au milieu du roman, à

mettre en scène un tel jugement). Les personnages des *Faux-monnayeurs* ne sont pas les reflets de leur auteur, ils en paraissent relativement indépendants. Ils ne sont pas les porte-paroles de l'auteur, c'est l'auteur qui devient leur porte-parole. La dissymétrie est pourtant telle que, si l'auteur les connaît, les suit, les entend, ils ne connaissent ni n'entendent leur auteur — dissymétrie qui assure comme un « point d'ironie » (de la même façon que l'on parle d'un point de vue) pour l'auteur.

Le procédé narratif qui permet de rendre une telle diversité de voix, un tel déplacement des représentations, s'il est assez simple à repérer, requiert une grande délicatesse d'écriture : il consiste à varier sans arrêt les focalisations. C'est ainsi que nous ne cessons de passer de dialogues rapportés au style direct à des descriptions hétéro-diégétiques comme dirait Genette, d'un style indirect libre aux notations intra-psychologiques (la première phrase du roman par exemple). Pour n'en prendre qu'un exemple, on passe ainsi dans le dialogue entre Profitendieu et Molinier (p. 19-20) d'une description externe : « Il s'était arrêté [...] », à un discours direct rapporté : « Ou si nous y pensions, reprenait-il [...] », puis au style indirect libre : « En effet Profitendieu n'avait eu jusqu'à présent qu'à se louer de ses fils. [...] Au surplus les vacances se chargeraient de disperser les délinquants. Au revoir », et retour à la description : « Profitendieu put enfin presser le pas ». Ces déplacements constants permettent à Gide de jouer avec les possibles du récit même. Lorsqu'au début de son *Journal des faux-monnayeurs*, Gide se demandait s'il n'allait faire assumer le récit par « Lafcadio », il notait bien le

désavantage : « cela me retiendrait d'aborder certains sujets, d'entrer dans certains milieux, de mouvoir certains personnages » (p. 11). Il en va d'une focalisation unique comme du poids de la famille, cela limite les possibles, même si cela donne un sentiment de réel plus fort.

Le privilège des possibles sur le réel joue aussi à un autre étage des structures narratives : en amalgamant lettres (de Laura, de Bernard, d'Olivier, d'Alexandre), journal d'Édouard, citations, voire résumé de dissertation, en y adjoignant même commentaires d'auteur (du plus implicite : un simple « je », au plus argumentatif : le chapitre où il juge ses personnages), Gide fait éclater l'assise réaliste du roman, mais non le roman lui-même. On sait que Gide a en horreur le « mélange des genres » (*Journal des Faux-monnayeurs*, p. 57), mais ce ne sont pas ici le genre épistolaire ou le genre du journal qui viennent s'inclure dans le roman. C'est bien le roman qui a pour privilège d'accueillir tout ce qui vient, non comme genre mais comme singularité. Si Gide écrit ici son premier roman et que, pour la première fois, il note qu'il voudrait y faire « tout entrer » (Édouard aura d'ailleurs le même désir), c'est que le roman, en son genre, s'y prête. En ce sens le roman est toujours ouverture aux possibles. Tel est sans doute ce que la thématization du roman dans le roman montre à l'envi. Un roman peut même accueillir un roman en son projet. Le journal d'Édouard, en tant qu'il cherche à amener au jour un roman intitulé *les Faux-monnayeurs*, tire en effet le roman des *Faux-monnayeurs* vers son avenir en même temps qu'il paraît en commenter le passé. C'est là une manière d'ouvrir le

roman à ses possibles, à ce qu'il fut au moment où sa réalité de livre achevé ne l'avait pas encore bloqué. Là se trouve le paradoxe que Gide tente de résoudre : comment un roman des possibles peut-il le demeurer une fois que l'écriture en a arrêté définitivement le mouvement ? Par le mouvement des focalisations, par le déplacement du roman en son sein, semble-t-il nous répondre.

Et cela lui permet, au passage, de situer ce mouvement par rapport à l'inertie du roman réaliste. À l'instar du pasteur Vedel, le romancier réaliste paraît avoir peur de la liberté des possibles qui lui est offerte et il semble se replier sur l'obligation de l'héritage : il doit mimer le réel comme le pasteur doit redire ce qu'on lui a enseigné. « Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre [...] est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même, [...] que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? » (p. 183). Le réel apparaît en fait comme un blocage des possibles, une impossibilité de la liberté. Où le roman apparaît, la liberté doit paraître et non le triste immobilisme du réel — telle semble être la leçon d'Édouard, ou à tout le moins son désir. C'est en ce sens que l'on doit entendre son désir d'un « roman pur » : il ne s'agit pas seulement d'un roman épuré en son « style » (à la manière de la tragédie classique), mais de la pureté des possibles non encore passés sous les fourches caudales du réel.

D'où chez Édouard le refus du réel en art : « Je ne me servirai pas pour mes *Faux-monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les " faits

divers ». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu'elle la précède » (p. 376). Si la pensée paraît primer sur le réel, ce n'est qu'en raison des possibles qu'elle maintient quand le réel les réduit, les détermine. Déjà l'usage du pluriel judicieux de Magny l'indique : il y a bien *des* possibles, il n'y a qu'*un* réel. Le roman, pour Édouard, mais semble-t-il pour Gide aussi, se refuse à prendre le pli du réel, il entend au contraire se démultiplier, favoriser à tout prix le bruissement nombreux des plis.

Nous venons de dire « semble-t-il », car il faut bien remarquer ceci : autant Édouard refuse le « fait divers » et en particulier le suicide de Boris pour *ses Faux-monnayeurs*, autant Gide, à l'évidence, en use pour les *siens*. Comme un drap imparfaitement tiré, Édouard auteur ne recouvre pas tout à fait Gide écrivain. Et sur la question du réel en particulier, Gide paraît bien en retrait des positions d'Édouard qu'il se complait à exhiber. Le dialogue avec Bernard le montre : « La réalité ne vous intéresse pas. — Si, dit Édouard, mais elle me gêne. — C'est dommage » (p. 190). Avec cette dernière réplique de Bernard, dont on connaît le désir d'agir, Édouard n'en paraît que plus timoré, replié sur un monde d'idées. C'est que Édouard semble confondre sans cesse sous l'opposition du réel et du possible, d'autres dichotomies plus hasardeuses.

Ainsi son roman devrait-il être « la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale » (p. 186). Sous le réel et le possible se

glissent le fait et l'idée, mais aussi l'apparence et l'être (dans ses remarques sur le grand style des drames grecs et classiques), ou encore l'action et la connaissance (comme l'indique l'exergue du chapitre VIII où apparaît Édouard pour la première fois : « Il faut choisir d'aimer les femmes ou de les connaître ; il n'y a pas de milieu » — Édouard, manifestement, a choisi de les connaître, de là, implicitement, son refus d'épouser Laura). Édouard a tendance à réifier ces oppositions tout en glissant de l'une à l'autre sans s'en rendre compte. Et l'auteur a beau jeu de lui reprocher au passage son « illogisme ». Prise de distance importante qui fait qu'on ne saurait simplement replier, comme de purs commentaires, les énoncés d'Édouard sur le roman de Gide : Édouard figure sans doute un *possible* de Gide, mais celui-ci n'a de cesse de le ramener à la *réalité* de l'écriture.

Or, chez Gide, cette réalité commence, paradoxalement peut-être, par l'imagination. Rien de tel chez Édouard qui, au contraire, s'en défie ou y renonce. Il a beau noter que « dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire », cela n'est prétexte, pour le piètre réaliste pourtant qu'il est, qu'à un désintéret de l'analyse psychologique. Il avoue même ne savoir « inventer » : « Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée » (p. 114). Édouard est plus metteur en scène qu'écrivain (on le voit bien dans ses deux scènes avec Georges). Peut-être est-ce en proportion de son propre rapport au réel, il avoue en effet : « ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire, c'est à ma propre réalité » (p. 73). Faute d'un crédit suffisant

accordé au réel, Édouard piétine dans la vanité des possibles : il donne l'impression de se payer de mots et d'idées.

Or le réel ne supporte pas si facilement cette fausse monnaie. Ou plus précisément, il entend que le billet puisse en tous temps être échangeable contre de l'or. Si cela n'est pas, il sanctionne. Ainsi de Laura et Vincent qui ont cru pouvoir dépenser d'un coup tout leur « capital libidinal » sous prétexte que leurs corps allaient déposer leurs bilans. L'idée du « tout est possible » s'est incarnée dans la réalité d'un enfant comme une immanente revanche : chassez le réel, il revient au galop. Ainsi d'Olivier qui a cru trouver avec Passavant de quoi réalimenter son compte affectif sans s'apercevoir que Passavant, sans cesse menacé de faillite, tente toujours, très subtilement, d'échanger du possible contre du réel, des mots contre de l'or, du langage contre de la chair.

Cette sanction du réel se voit encore dans les nombreux dysfonctionnements des dialogues. Édouard et Olivier quand ils se retrouvent à la gare, Olivier et Bernard après l'écrit du bac, Bernard et un orphelin après les résultats, etc. Les mots, les idées, les apparences ne cessent d'égarer et de tromper : on dit ce que l'on ne voudrait surtout pas dire, on ne fait pas ce que l'on désirerait surtout faire. Mais ce mouvement de ratage, de croisement inconsidéré, nous ne le percevons que par la symétrie des focalisations internes du récit : nous passons d'un cerveau l'autre pour y lire les désirs sous-jacents aux mots, comme dans *Annie Hall* des sous-titres venaient « traduire » les pensées libidinales des phrases les plus banales.

Cette sanction, enfin, se retrouve dans la critique acerbe de l'atmosphère religieuse : « À

mesure qu'une âme s'enfonce dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité » (p. 107). Si la pension Vedel-Azaïs semble aussi infernale, c'est que le réel paraît n'y plus avoir sa place, c'est que l'on ne puisse y respirer d'air pur. Étendue, cette critique n'est pas loin de toucher aussi la cellule familiale. Non seulement elle restreint les possibles, mais elle le fait d'autant mieux que le réel y apparaît mécanique, usé, inconsistant, impossible. La famille, chez Gide, est le prolongement de la religion : le réel n'y résiste pas.

Qu'est-ce alors que le réel ? On pourrait le définir par une règle, celle du « tout se tient ». C'est elle qui amène Gide, en son écriture même, à devoir remonter le fil du temps, à écrire, comme il le dit, ses chapitres presque à l'envers, car pour entendre le moindre fait, on doit en ressaisir toutes les composantes, fortuites et nécessaires, qui y amenèrent. Un fait est un faisceau de circonstances. Tel est aussi ce qui « tient » le livre lui-même : il est un faisceau d'intrigues. Cette règle s'avère être celle du déterminisme, mais on doit souligner que le déterminisme gidien ne s'exerce, si l'on peut dire, qu'à « rebrousse-poil » : l'effet *appelle*, en quelque sorte, ses causes. Face à la liberté souple des possibles, la cohérence rigide du réel ; face à la soie moirée des possibles, la stricte bure du réel : telles sont les oppositions où s'investissent les valeurs étrangères de la légèreté et des apparences miroitantes ou des observations soigneuses, sérieuses de ce qui dure. Oppositions que le heurt entre Bernard et Olivier au sujet de la dissertation du baccalauréat thématise amplement. Et il ne fait pas le moindre doute que la cause penche du côté de Bernard contre le jeu des pures apparences.

La règle du « tout se tient » connaît encore deux représentants d'importance. Le premier est La Pérouse et son idée du Dieu trompeur, du Dieu qui s'amuse avec les humains comme avec des marionnettes dont il tirerait les fils. La liberté n'y devient plus qu'une illusion, le déterminisme une nécessité autant qu'une évidence. Le possible est alors strictement rabattu sur le réel : rien n'est possible que le réel. Ou, pour le dire autrement, si, aux yeux de Hegel seul le rationnel est réel, pour La Pérouse seul le réel est possible. De cette règle, Strouvilhou fournit la parodie, lorsqu'il apprend à Léon comment se tirer toujours d'affaire : « il est même indispensable de créer des rapports de réciprocité entre les citoyens ; c'est ainsi que se forment les sociétés solides. On se tient, quoi ! Nous tenons les petits, qui tiennent leurs parents, qui nous tiennent. C'est parfait » (p. 261). Le réel fonctionne horizontalement, sur le plan de la société, de la même façon que verticalement, selon la droite de l'histoire.

S'il en allait ainsi, que la nécessaire séduction des possibles se heurtât irréductiblement au strict déterminisme du réel, nous ne trouverions en *les Faux-monnayeurs* que le faux carrefour d'une aporie. Il paraît incontestable que Gide verse volontiers du côté des possibles — tout ce qu'il dit par ailleurs le prouve assez. Il n'en semble pas moins évident que le réel, loin d'être nié, ou même relégué dans une zone de faible importance, est mis au premier plan. Comment l'acte libre, le possible peut-il apparaître dans un univers régi par le « tout se tient » ? Comment donner au roman son allure de « carrefour de problèmes » et non d'impasse de la pensée ? Comment tout simplement l'écrire — ce que ne sait faire Édouard, sinon à la fin,

seulement emporté par l'euphorie de son amour pour Olivier ? Il en va chez Gide comme chez Bergson, l'opposition entre réel et possible ou entre liberté et déterminisme est une fausse opposition. Aussitôt qu'on la replace dans un autre questionnement que celui qui l'a générée, elle s'évanouit. Pour Bergson, il fallait repenser l'opposition en termes de durée. Pour Gide, il faut la réécrire en termes d'articulation : les possibles sont l'extrême pointe du réel, soit leur dilatation dans la pensée ou l'imagination, soit leur contraction dans l'acte. L'exemple de la nature, toujours si important chez Gide, prend dans la bouche de Vincent allure de paradigme : « Tout cela se touche et se tient [...] Il semble que la nature ait essayé tour à tour toutes les façons d'être vivante, de se mouvoir, usé de toutes les permissions de la matière et de ses lois » (p. 147). La nature est fascinante car, en sa réalité, elle a fait le tour des possibles, elle a réalisé tous les possibles. Elle figure par excellence cet art d'articuler le possible sur le réel.

Armand énonce la version pathétique de cette articulation dans sa « théorie des limites ». Limite non au sens d'une transgression, d'un au-delà, comme notre contemporanéité en fournira de trop faciles figures, mais, à l'inverse, d'un en-deçà : saisir le moment précis où l'on bascule d'un état dans un autre, de la vie à la mort. « Je suppose l'instant extrême [...] L'on tient encore ; la corde est tendue jusqu'à se rompre, sur laquelle le démon tire... Un tout petit peu plus, la corde claque : on est damné. [...] Gradation, gradation ; puis, saut brusque » (p. 279). L'opposition possible-réel figure les deux faces d'une porte qui s'articulerait sur les gonds du continu et du discontinu. Chez Gide,

l'action est au discontinu ce que le savoir est au continu. Et l'on pourrait croire que le problème majeur est celui du discontinu (celui de tous ces êtres divisés d'avec eux-mêmes), que la solution consisterait donc à appuyer sur le continu afin que l'on perçoive l'identité de ces moments hétérogènes, afin que ce mouvement de la différence devienne la répétition d'une identité. L'inspiration gidienne est autre : elle ne cherche pas à équilibrer les plateaux du continu et du discontinu, elle entend au contraire faire peser sur un instant tout le poids du discontinu : telle est la théorie de l'acte gratuit (l'instant du pur agir où de la gradation surgit soudain le saut) dont la théorie d'Armand est une des positions. Si Gide la développe dans *les Caves du Vatican*, on en retrouve sans peine des traces dans *les Faux-monnayeurs*. Qu'est-ce en effet que le suicide provoqué de Boris sinon un acte gratuit ? À la limite (mais justement, c'est de limite dont il est question) que sont le vol de la valise par Bernard, ou le suicide raté d'Olivier sinon des embryons d'acte gratuit, rationalisables sans doute, mais peut-être bien immotivés ? La solution gidienne serait l'inverse de celle de Proust (car le problème est le même) : celui-ci cherche à assurer la continuité de moments différents par la mémoire d'une identité et l'identité d'une mémoire, celui-là désire une différence pure où l'identité naisse d'une absence de répétition (en aval : sans cause, ni mémoire, en amont : sans itération possible) : l'acte gratuit, c'est le possible déjà réalisé.

On conçoit alors que Gide ne parvienne à déplacer l'opposition réel-possibles qu'à deux conditions. La première est d'en restituer la

perspective éminemment temporelle. Le réel figure ce qui a été, le passé. Les possibles annoncent ce qui pourrait être, le futur. « La réalité m'intéresse comme une matière plastique ; et j'ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été. Je me penche vertigineusement sur les possibilités de chaque être et pleure tout ce que le couvercle des mœurs atrophie » (p. 114). Édouard ici prend le contrepied avoué de ce qu'il énonçait auparavant sur son impossibilité d'invention et d'imagination, il est alors sans doute au plus proche de Gide (en son *Journal*, Gide note qu'il espérait qu'on remarquerait sa distance d'avec Édouard justement grâce à la phrase « Je n'ai jamais rien pu inventer »). Or pareil énoncé nous fait bien entendre que le réel et le possible sont deux instances du temps, hétérogènes sans doute (passé et futur), mais articulables par l'instant présent — l'acte gratuit étant justement la focalisation sur cet instant, ce moment d'expérimentation dont devrait surgir un « instant pur », chargé d'aucun passé ni avenir.

Si la question du réel et des possibles ne prend son ampleur qu'à la considérer à l'aune du temps, on peut mieux saisir le destin de Bernard : il est à la recherche d'une règle de vie. Il ne la veut ni d'autrui et de son passé (il refuse l'héritage), ni de lui-même (comment en mesurer la valeur ?), il ne lui reste donc qu'à tenir la simultanéité de ces figures : la règle de vie n'est autre que le devenir de cette règle dans la temporalité de la vie. Agir et savoir ne sont pas irréductiblement disjoints, ils figurent dans l'entremêlement du temps. Tel est aussi ce que Boris articulait, dans les contraintes d'un pur désir, lorsqu'il juxtaposait les deux

souhaits contraires qui le motivait. Mais tel figure aussi le style même dont Gide use, que ce soit dans la juxtaposition des temporalités différentes du carnet, de la lettre ou des scènes rapportées, dans le déplacement des modes discursifs ou dans la simple allure paratactique de ses phrases. L'éloge que Gide fait du style stendhalien : que « jamais une phrase n'appelle la suivante » vaut aussi pour lui. Et « ne jamais profiter de l'élan acquis » est un principe qu'il ne cesse d'énoncer autant pour la phrase que pour la scène ou le chapitre.

Il demeure que ce déplacement de l'opposition réel-possible dans une perspective temporelle ne suffit pas. On risque d'y retrouver les apories bien connues du temps et Gide n'empruntera pas la voie bergsonienne pour les résoudre. Il lui faut donc une seconde condition pour assurer la position : recourir à l'économie. Dans « l'acte gratuit », l'acte ne ressort qu'à être *gratuit*, c'est-à-dire sans valeur d'échange : il reste pris dans son *momentum*. Le passé, le « tout se tient » n'ont aucune prise sur cette limite : ils sont co-extensifs, mais sans rapport de détermination. C'est ce qui fait la valeur exemplaire de cet acte. Mais aussi sa rareté : il n'est pas *possible* de vivre que d'instantanés exacerbés. Le processus de la valeur qu'indique la gratuité de cet acte doit prendre en compte, doit calculer tous les actes non gratuits, ceux qui fondent le réel, ceux qui en assurent la valeur. Or quelle est la possibilité de déterminer ce calcul ?

On peut en signaler rapidement trois usages. Le premier est celui du sacrifice : « Chaque fois que quelqu'un se sacrifie pour les autres, on peut être certain qu'il vaut mieux

qu'eux » (p. 238), dit Armand à propos de Rachel. Le second est celui du crédit : « Le romancier, d'ordinaire, ne fait pas assez crédit à l'imagination du lecteur » (p. 76) ; « il faut lui faire encore crédit » (p. 217) dit l'auteur de Bernard. S'il est aussi important de régler l'économie des apparences, c'est en fait qu'il y va de l'être lui-même : « Presque tous les gens sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est » (p. 198). Mais il est facile de voir l'instabilité de cette économie, sa réversion possible lorsque des Strouvilhou ou Passavant s'en mêlent : « l'auteur spéculé là-dessus " sur les sentiments admis " 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, « la mauvaise monnaie chasse la bonne », celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots [...] si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots » (p. 319). On doit remarquer que les deux citations se répondent jusque dans l'usage d'un même glissement métaphorique : d'un son faux au mésusage de la valeur économique.

Pareille instabilité trouve, chez Gide, un nom, à défaut d'un visage : le diable. Il est le grand joueur, celui qui sait à la perfection manipuler enjeux, paris, crédits, intérêts pour en faire son gain. Il figure l'économie elle-même en son pouvoir, c'est-à-dire aussi en son invisibilité. Jamais présent, là il souffle au passage quelque

conseil troublant, il fait ici « miroiter les possibles » (p. 141), il nous fait prendre nos défaites pour des triomphes et en retire seul les bénéfices. Gide avoue dans son *Journal des Faux-monnayeurs* que le diable « pourrait bien devenir le sujet central de tout le livre, c'est-à-dire le point invisible autour duquel tout tournerait » (p. 29). Mais du diable il n'y a de présentation qu'indirecte, de biais, voire biaisée : c'est une ombre portée (celle de Strouvilhou sur le pasteur par exemple et dont le vieil Azaïs sent la valeur démoniaque au point de le renvoyer séance tenante), c'est le cercle infernal qui se referme sur Boris et l'amène au suicide après avoir signé son adhésion à la Confrérie des hommes forts comme un pacte avec le diable. Passavant lui-même en ses artifices est une modeste figure du diable. Le diable est en fait celui qui mène le jeu, celui qui sait rentabiliser les personnages (mieux sans doute que l'auteur lui-même). Mais il n'est pas réel puisqu'il n'existe pas : il se contente de faire miroiter les possibles car lui-même *est* le possible.

La citation de Thibaudet par laquelle j'entamai cette étude, Gide ne la mit finalement pas en exergue : « tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut — fût-ce contre moi » (*Journal des Faux-monnayeurs*, p. 87). Crédit sans doute à l'imagination de son lecteur. Vœu aussi d'une certaine invisibilité : il ne mit pas, de même, ce « traité de l'inexistence du diable » qui eût fait trop apparaître le motif délicatement fugué du démon. C'est qu'il y va justement du problème de l'invisible : tout le

jeu entre possible et réel tient à faire en sorte que le possible devienne visible, qu'il apparaisse comme réel. Et le réel n'est rien d'autre que ce qui *apparaît* comme réel. De là l'instabilité — maître mot gidien — du réel en ses apparences puisque celles-ci peuvent toujours s'avérer flottantes, sans valeur-or. L'instabilité économique au moment où Gide écrit a précisément rejoint l'instabilité du réel — mais pas au moment où le récit opère. Tout le thème des faux-monnayeurs tente de montrer le relais qu'il faut pratiquer entre ces formes d'instabilité, et montrer par là-même que l'on vit sans plus de peine dans un univers accordé par l'instabilité du réel ou par l'instabilité de ses monnaies : en l'affaire, tout se ramène à une question de crédit. Tel est ce que le diable a bien compris : il joue de la possibilité du réel pour ouvrir les hommes aux possibles. Magny, si elle nous fait toucher du doigt un point important de l'œuvre de Gide, en reste pourtant à un premier niveau : que réel et possibles s'opposent, sans doute, que les possibles valent plus que le réel, soit, mais l'important est de saisir comment cette valeur s'énonce, pourquoi il y va de la valeur et ce qui fait l'articulation du réel et des possibles³. La réponse tient ici à l'œuvre même. Les critiques puritains qui désignaient, à l'époque, Gide comme une figure du diable n'avaient peut-être pas tort : l'écrivain est bien celui qui nous paye de mots, qui joue d'une inflation de figures, qui fait flotter les monnaies du moi, et qui, en l'occurrence, d'un livre aussi tissé d'instable, fait un chef-d'œuvre,

3 Il n'est pas sûr que la psychologie des sentiments soit le lieu privilégié d'articulation du réel et des possibles comme le suggérait Daniel Moutote dans ses *Réflexions sur les faux-monnayeurs* : « Ce roman, ce jeu de tant de possibles qui jouent ensemble, fonctionne dans une conscience saine, vive, riche, joyeuse. [...] *Les faux-monnayeurs* sont le moyen poétique d'un sentiment fondamental dans la pensée de Gide, et qui lui tient lieu de morale : c'est la ferveur » (p. 201).

soit une suprême valeur ayant cours encore aujourd'hui : il est ainsi lui-même la réalité du possible.

Mais c'est à la condition de ne pas se méprendre sur cette évaluation. Ramener l'originalité gidienne aux déplacements des structures narratives, à une rupture avec le roman réaliste « traditionnel » (encore faudrait-il s'entendre sur cette tradition souvent des plus vague), conduit à la rabattre sur des faux-semblants qui nous sont devenus chers, de par le nombre des romans depuis qui en usèrent, mais surtout de par l'insistance de la critique à l'analyser et à la valoriser⁴. Si l'on tient vraiment à jeter *les Faux-monnayeurs* dans la fosse aux lions des romans transgressifs, nul doute qu'il ne s'y fasse rapidement dévorer. C'est un lieu commun de dénigrer Gide lorsqu'on le mesure à l'aune d'un Joyce, et *les Faux-monnayeurs* font pâle figure à côté de *Ulysse*. C'est que l'originalité de Gide n'est pas là (il n'est pas sûr d'ailleurs que celle de Joyce s'y trouve plus) : elle consiste à nous ouvrir une autre dimension du langage, infiniment plus complexe, plus retorse et plus vivante, celle des *économies discursives*. Et l'intérêt de Gide réside peut-être dans la liaison qu'il effectue entre ce questionnement sur la valeur, cette réflexion sur le discours, et sa figuration dans le diable. Une étude historique s'imposerait qui analyserait

cette liaison que l'on trouve non seulement chez Gide, mais à peu près à la même époque chez Boulgakov, chez Giono ou chez Chesterton⁵. Et cette liaison ne pourrait faire « l'économie » d'une réflexion alors sur *la Part maudite* de Bataille qui en donne peut-être le soubassement théorique le plus organisé. Pareille économie nous donnerait alors un moyen d'entrer dans l'histoire (non seulement l'histoire comme description présente d'un passé, mais aussi l'histoire comme récit esthétique à la manière de Gide : *story* et *history* comme peuvent le distinguer les Anglais) d'une façon plus inédite, à savoir par la petite porte, ou par « la porte étroite » : plutôt que d'inscrire l'histoire dans cette aporie temporelle du continu et du discontinu, du point présent (à entendre « simultanément » comme *punctum* et comme négation) et de la droite passé-futur, Gide semble renouer avec cette ancienne conception aristotélicienne qui considère le plaisir comme parfait à tout moment. Autrement dit plaisir et temps quantifié s'avèrent incommensurables. Sans doute est-ce là ce qu'assertent aussi bien Wittgenstein que Benjamin au même « moment » lorsqu'ils affirment que le temps esthétique n'est pas le temps empirique. S'il en va ainsi, « le lieu spécifique du plaisir — comme dimension originelle de l'homme — n'est ni le temps ponctuel continu ni l'éternité, mais

4 Voir N. David Keypour. Le développement de la narratologie pourrait facilement être lue aujourd'hui comme une splendide opération idéologique pour escamoter la mouvance et la portée d'événement des opérations discursives au profit de l'assurance rigide et illusoire des structures de la narration, de même que politiquement, en dépit de ses allures progressistes, la narratologie repose sur le principe même de l'État hégélien, à savoir l'aptitude à déterminer toutes les actions, à en calculer les combinaisons et revenus, à les arraisonner dans un *Résultat*.

5 Voir l'intéressant ouvrage de Jean-Joseph Goux (sur *les Faux-monnayeurs*, p. 11-124).

bien l'histoire » et Giorgio Agamben de poursuivre, dans ce qui semble une parfaite définition de la manière gidienne : « le temps de l'histoire, c'est le *kairos* qui permet à l'initiative humaine de saisir l'occasion favorable

et de choisir instantanément sa liberté » (Agamben, p. 130), c'est en d'autres termes l'articulation d'une contraction économique du possible sur une réciproque dilatation du réel.

LES FAUX-MONNAYEURS ET L'ÉCONOMIE DES POSSIBLES

Références

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIDE, André, *les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard (Folio), 1990.
- — —, *Journal des faux-monnayeurs*, dans le *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1948.
- GOULET, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Publications de l'Association des amis d'André Gide, 1986.
- GOUX, Jean-Joseph, *les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984.
- KEYPOUR, N. David, *André Gide, écriture et réversibilité dans les Faux-monnayeurs*, Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- MOUTOTE, Daniel, *Réflexions sur les faux-monnayeurs*, Genève, Slatkine, 1990.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986.