

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 9

"L'Argent"
comme échange symbolique

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

1999

Chantage érotique et faux-monnyage : le troc des signifiants dans *The Longest Journey* de E.M. Forster

Roland Barthes souligne dans *S/Z* l'altération des valeurs :

Autrefois (dit le texte) l'argent « trahissait » : c'était un indice, il livrait sûrement un fait, une cause, une nature ; aujourd'hui, il « représente » (tout) : c'est un équivalent, une monnaie, une représentation : un signe.¹

Dans *The Celestial Omnibus*, l'une de ses premières nouvelles, E.M. Forster s'amuse à nous donner sa version du trouble métonymique bourgeois – il dirait « suburban » – dégradant la Lettre noble en chiffre de fortune ; la parabole dénonce en effet le passage d'une économie sémantique fondée sur l'Or de la littérature classique, à un langage-jeton privé de référent transcendantal. La nouvelle adopte le point de vue d'un enfant qui découvre dans une impasse un curieux omnibus, et le prend à l'aube pour se retrouver dans un domaine enchanté parmi Achille, Tom Jones, ou la duchesse d'Amalfi. Intrigué, le snob Mr Bons (qui se vante de posséder de belles éditions et gorge l'enfant de poésies de Keats à apprendre par cœur) emprunte à son tour

1 R. Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 46.

Chantage érotique et faux-monnayage

l'omnibus ; mais Dante en personne lui sert de cocher taciturne, et Bons ne voit ni l'arc-en-ciel, ni Achille qui porte l'enfant en triomphe, ni le trésor qui miroite au-dessous, l'or du Rhin que se disputent les nymphes de Wagner, « [sporting] in the mancipiary possession of their gold »². Aveuglé, précipité dans le vide, Bons va s'écraser sur le pavé londonien... De cette fantaisie tissée d'intertextualité, il ressort sans doute que Bons n'a pas su acheter le bon billet, celui que l'enfant sans porte-monnaie obtient sans peine, puisque « tickets on this line [...] can be purchased by coinage from no terrene mint »³. L'or du texte ne se monnaie pas ; et pour les âmes bien nées, il n'est point de limite entre fiction et réalité, en un jeu métatextuel qui préfigure, *mutatis mutandis*, les greffes textuelles post-modernes⁴. La nouvelle dévoile ici, sur le mode ludique, le danger méduséen de la corruption, de la littérature exhibée comme mode de reconnaissance sociale, dévaluée comme objet, marchandée comme contenu et contenant, livre-icône et non passage, libre circulation vers le rêve et l'extase :

*Then [Mr Bons] cried to the driver, 'Save me! Let me stop in your chariot. I have honoured you. I have quoted you. I have bound you in vellum. Take me back to my world.'*⁵

Le nom de Bons sera imprimé, mais uniquement sous forme d'épithaphe dans le journal, autre véhicule de la dévaluation du pouvoir de la langue. L'article commence pompeusement en grec par le mot « telos », borne finale, mais aussi par ironie dramatique indice de la faillite téléologique.

Le roman qui emprunte son titre à l'*Epipsychidion* de Shelley, *The Longest Journey*, reprend peut-être de façon emblématique dans l'œuvre de Forster ce débat sur la corruption de l'écriture. Nous verrons donc comment le héros, Rickie Elliot, se trouve happé par l'engrenage

2 E.M.Forster, *Collected Short Stories* [1947], Harmondsworth : Penguin, 1982, p. 50.

3 E.M.Forster, *Collected Short Stories*, p. 46.

4 On peut songer à *English Music* de Peter Ackroyd par exemple, où l'enfant joue avec Alice et Christian.

5 E.M.Forster, *Collected Short Stories*, pp. 57-58.

du faux-monnayage asservi à l'ordre Marchand. Mais le texte, par de curieux dérapages, subvertit cette critique bien pensante jetant l'opprobre sur l'argent, pour créer à son tour une logique monétaire, où l'étalon-or de la relation imaginaire à la Mère informe et ébranle les systèmes de valeur.

I L'argent

Dans *The Longest Journey*⁶ le terme « money » circule jusqu'à saturer le récit de manière obsédante ; la hantise de l'héritage ou de la perte rythme les épisodes, et pourtant le livre n'est pas cousu d'or, mais d'une monnaie peau de chagrin, puisque curieusement cet argent s'évapore sans cesse, et le lecteur n'en voit presque jamais la couleur. Ainsi Rickie dispose au départ d'une rente si large qu'il voudrait, sans dommages ni intérêts, en offrir une partie à Agnes et Gerald qui ne peuvent se marier, faute de revenus suffisants. Mais voici qu'après la mort de Gerald, Rickie (qui n'a rien dépensé) n'a plus les moyens d'épouser à son tour Agnes, et doit enseigner à la *public school* des Pembroke ; mais là encore le salaire attribué ne lui permet jamais de voyager à l'étranger. Peut-être cette évanescence problématise-t-elle simplement l'argent de la rente et de la profession libérale, face aux espèces sonnantes et trébuchantes du marchand, du père d'Ansell, opposant le tintement du tiroir caisse à l'accumulation purement capitaliste, malsaine, de ce que Jean-Joseph Goux appelle la « subordination de la production à l'appareil bancaire »⁷. Ici pointe sans doute l'alliance difficile mais nécessaire avec l'homme d'affaires, et toute la problématique de la responsabilité sociale, des îlots d'argent, qui des Schlegel aux Wilcox va se trouver au cœur de *Howards End*. Mais dans *The Longest Journey* le désintéressement pose aussi problème. Ainsi, Stephen s'érige en être de principes, pour qui les bons comptes font les bons amis. Il accepte l'argent de Rickie, mais non les deniers de Judas, le chèque en blanc d'Agnes, ou les cent livres

6 E.M. Forster, *The Longest Journey* [1907], Harmondsworth : Penguin, 1983. L'abréviation LJ renvoie à cette édition.

7 Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris : Galilée, 1984, p. 36.

Chantage érotique et faux-monnayage

déposées à la banque par Mrs Failing pour acheter son silence. Mais s'il dédaigne la corruption, il prend sans réfléchir le salaire de ses compagnons d'infortune, les métayers qui seront expulsés après son départ. Le code de l'honneur doit-il impressionner le lecteur, au point de lui faire oublier le sort des Thompson, démunis et exilés vers Londres, personnages fort secondaires de toute façon ? Que penser également de l'épilogue, où Pembroke et Stephen se disputent le maigre legs de Rickie, transformant les contes qu'il a laissés en bénéfices, cinquante cinquante, puis deux tiers un tiers ?

Le marchandage ébranle le texte, y crée des blancs, des failles, parce que l'argent dont on parle renvoie à une économie signifiante, où le don est toujours libidinal et la convoitise obsessionnelle.

II Le faux-monnayage

Depuis Jean-Joseph Goux, nul lecteur n'ignore l'homologie entre le langage et la monnaie. Et la métaphore du faux-monnayage s'impose de façon obsédante à propos de *The Longest Journey*, sorte de portrait de l'artiste en jeune boiteux, ébloui par l'aporie étincelante de la *public school*, après l'or discrètement suranné de la parole prêchée à Cambridge. Sawston prétend offrir à Rickie la réalité de ce vaste monde qui lui échappe, et qui fera de lui un écrivain digne de ce nom. Mais la vénalité ambiante secrète une inflation hyperbolique. L'école oublie le commerce intellectuel, l'échange maïeutique, pour accumuler les pensionnaires qui « rapportent », et figer la libre circulation des externes, ludions trop instables. Le savoir dispensé est systématiquement distribué en clichés garantissant une conversion métonymique : l'école, « the world in miniature », s'échange avec l'Angleterre ou l'Empire⁸. La gestion « économique » d'Agnes, le casier vide de Pembroke, renvoient en fait à cette torsion signifiante que Ricœur qualifie de « violence symbolique », lorsque les valeurs intellectuelles et morales sont contaminées par la valeur marchande :

8 Forster s'est toujours défié de l'Empire et du patriotisme aveugle ; on connaît sa fameuse profession de foi, affirmant qu'il vaut mieux trahir un pays qu'un ami...

Catherine Lanone

*C'est ici que l'on retrouve le trait de l'argent comme universel entremetteur. L'argent est la valeur passe-partout, passe-muraille. Mais s'il est enclin à coloniser les sphères non-marchandes, c'est parce que la grandeur qu'il confère aux personnes et aux choses est une grandeur fétiche, devant laquelle les autres grandeurs tendent à s'incliner.*⁹

La vénalité d'Agnes – qui met tout en jeu pour s'emparer de l'héritage de Stephen – n'est qu'un symptôme de la corruption signifiante généralisée ; la violence du « bullying » trahit la mutation larvée des idéaux, tandis que l'enfant d'Agnes et de Rickie, née à Sawston et donc bien sûr contrefaite, ne pourra survivre.

Le faux-monnayage des discours de Pembroke à Sawston reste outré, caricatural, comique. Il existe une version plus insidieuse, infiniment plus perfide et séduisante de la corruption signifiante. Comme Amy dans *New Grub Street*, Agnes ne mesure l'écriture de Rickie qu'à l'aune de la réussite sociale, et le pousse sans cesse à écrire de façon plus commerciale, ce dont, comme Reardon, il se montre incapable. Mais Agnes a aussi l'intuition d'une monnaie plus haute, frappée à l'effigie classique, et pour laquelle elle ressent une fascination mêlée de répulsion. « I cannot think how he describes the things, when he has never seen them », écrit-elle dans une lettre où le mépris siffle sous l'admiration qu'elle affiche à propos de ce « Roman ship that is actually sunk in some lake » (*LJ*, 88). De ce passé englouti, elle retient surtout le motif de la métamorphose, la disparition évanescence de la femme dans le bois que Rickie lui raconte. L'auteur implicite semble ironiser sur cette nouvelle inspirée d'Ovide, comme lorsque Stephen laisse tomber le fascicule dans une gouttière, ou que Mrs Failing contemple un laurier et se demande comment diantre on a jamais pu imaginer que nymphe se changeât en plante si laide. Mais le motif rappelle aussi en miroir *Other Kingdom*, la nouvelle où Forster cerne le mystère d'une jeune dryade. Dans les romans aussi les figures féminines liminales hantent les seuils du visible et de l'invisible, comme Ruth glissant parmi les herbes ou Mrs Moore émanant d'un pilier

9 Paul Ricœur, « D'un soupçon à l'autre », in A. Spire (éd.), *L'argent*, Paris : Ed. Autrement, 1992, p. 70.

Chantage érotique et faux-monnayage

vibrant de lune sous le regard d'Aziz. Ici Agnes, qui ne croit pas à l'implicite, ajoute à la nouvelle quelques équations de son écriture pointue, homme = civilisation, femme = nature, ce qui, comme tout commentaire critique, s'avère fort réducteur. Mais si elle a besoin de traduire le symbole en monnaie courante, claire et simple, la jeune femme n'est pas insensible à sa valeur étrange, qu'elle pressent, et qu'elle va dérober, pour acheter l'amour de Rickie. La nouvelle devient le scénario programmatique auquel Agnes s'abandonne, comme frappée à l'effigie du fantasme, du moins l'espace d'un instant. Le sortilège de la métamorphose fait vibrer la scène du petit bois de Madingley : la robe transparente d'Agnes, plaquée sur son corps comme une eau vive, prélude à la disparition parmi les arbres. Rickie hésite, au seuil poudreux de la transgression, « the dust-bespattered margin » (79). Mais la séduction fluide de la vibration spéculaire transforme la femme en irrésistible génie du lieu : « It was too beautiful. All he had read, all he had hoped, all he had loved, seemed to quiver in its enchanted air. It was perilous » (78). L'appel se fait désincarné (« a bird called out of the dell », 79), dans le bruissement d'une voix qui serait celle de la nature même, tandis que l'absence d'articles tisse une spirale hypnotique, « June – fields of June, sky of June, songs of June » (79). L'incantation poétique suspend le récit au pressentiment d'un accomplissement ; et Rickie cède à l'intensité métamorphique.

Le paragraphe suivant, coupé de la scène de séduction immatérielle par l'étoile, révèle le faux-monnayage : « Darling, I am very much a woman. I do not vanish into groves and trees » (79). La sirène renonce au sortilège au moment même où elle l'admet : « Did you take me for the Dryad? » (79).

Le trouble, l'indirection, sont un trésor corrompu car contrefait. La mise en scène de l'évanescence provoque le dangereux transfert affectif, d'où l'ambigu « I prayed you might not be a woman » (79). Agnes trahit l'écriture en s'arrogeant l'image à son profit. Et l'on pourrait contraster le triple appel de l'amour contrefait, avec la véritable monnaie du désir, lorsque Stephen appelle son frère par trois fois, le reniement de Cadover étant suivi de la reconnaissance de dette à Sawston, au moment où Rickie identifie enfin la voix du frère et l'héritage de la mère. Ce qui me semble d'ailleurs demander une bonne

Catherine Lanone

dose de « willing suspension of disbelief », car comment croire que la voix désincarnée surgie de la brume et implorant « come », soit à la fois celle d'un jeune homme dans la force de l'âge et pour le moins viril, et celle d'une femme fragile happée par le passé ? Même en prêtant à la voix des inflexions troublantes, il est difficile de croire le narrateur qui nous affirme imperturbablement que la voix transmet une essence intangible défiant la tombe, plus encore que les traits du visage, lorsque Rickie plonge vers les nuées invisibles, sans doute à nouveau comme un oiseau effarouché.

Mais la voix comme signe, comme indice d'une présence invisible, doit ici être lue argent comptant. Car elle nous donne la clef du véritable étalon-or du système signifiant.

III La mère : l'étalon-or

Le chapitre 28, très court, creuse dans le roman un curieux interstice miroir ; une méditation purement théorique, symbolique, présente au lecteur la métaphore de la monnaie de l'âme, et ce passage obscur est d'ordinaire ignoré par la critique. Or il définit clairement un étalon-or psychique lié à une figure aimée :

The soul has her own currency. She mints her spiritual coinage and stamps it with the image of some beloved face. (230)

Forster pose ici tout le problème de l'investissement affectif, qu'il lie à un attachement antérieur sublimé, et devenu le garant de toute valeur, à l'aune duquel tout est toujours mesuré :

With it she pays her debts, with it she reckons, saying, 'This man has worth, this man is worthless.' And in time she forgets its origin; it seems to her a thing unalterable, divine. (230)

Mais parce que la monnaie affective est frappée à l'effigie humaine, elle est vouée à l'échec, faillible, toute projection affective procède toujours de la fausse monnaie :

Chantage érotique et faux-monnayage

But the soul can also have her bankruptcies[...] Fair as the coin may have been, it was not accurate; and though she knew it not, there were treasures that it could not buy. The face, however beloved, was mortal, and as liable as the soul herself to err. (230)

Par une curieuse dérive mystique, le texte dérape ensuite vers le seul étalon qui serait le garant d'une valeur-or, le Verbe divin inaltérable et incorruptible ; investir dans le sacré, c'est une valeur sûre, mais qui prive de la vie, du plaisir sensuel du corps, une baignade, un amour. Mieux vaut donc toujours préférer à la perfection mystique et sublime la monnaie déchuë, et toujours fausse, de la sublimation humaine :

Fair as the coin may have been, it was not accurate [...] We do but shift responsibility by making a standard of the dead. (230)

Si la métaphore est toujours une monnaie d'échange, le chapitre 28 serait le creuset de l'émission de ces pièces textuelles qui investissent le récit et ne cessent de nous parler d'argent, de faillites « réelles » ou « morales ». Ces tropes finalement ne cessent de transcrire à l'infini le déplacement, la quête frénétique d'un objet *a* qui supplanterait l'Ordre Symbolique social, lié au Nom-du-Père, à la fois Dieu inaltérable et Vulcain ironique forgeant ses interdits, puisque en fin de compte Rickie n'hérite guère que de la tare paternelle, la claudication. La métaphore rétablirait la monnaie imaginaire d'un signifiant frappé à l'effigie d'une autre figure disparue, « the beloved », « fair coin », « a standard of the dead ». Dans l'économie obsessionnelle du récit, le passage catastrophique vers le Nom-du-Père peut s'inverser par retour vers l'imaginaire, autour de la matrice énigmatique et forclosée du nom imprononçable et inconnu, celui de la Mère, érigé en signifié Autre.

En effet, la fin du roman laisse miroiter le non-dit, « the name of their mother », le prénom de la Mère de Rickie et de Stephen, légué à la fille de ce dernier, mais occulté dans le repli du texte. La perforation secrète fait vibrer l'écriture. Pour Nicholas Abraham dans *L'écorce et le noyau* « ce ne sont pas les trépassés qui reviennent nous hanter, mais

Catherine Lanone

les lacunes laissées en nous par les secrets des autres »¹⁰. Le corps du phantasmophore est alors possédé par l'énigme enterrée vive, sans qu'il la connaisse le moins du monde, dans l'« horreur de briser le sceau d'un secret parental ou familial si rigoureusement maintenu, dont la teneur est cependant inscrite dans l'inconscient »¹¹. Le corps haï de Rickie, frappé à l'effigie du Père, devient la crypte où gît le trésor féminin. Le texte refuse l'héritage du père, celui que décrivait Goux, pour rechercher désespérément le sceau maternel :

*Le père (ici le géniteur) est celui par qui la conception apporte une forme; comme le sceau sur la cire, comme l'effigie frappée sur la médaille ou la pièce de monnaie. La paternité naturelle est la marque d'une monnaie, son impression, son estampillage.*¹²

La carte trouée, avec ses cercles concentriques, sa voie ferrée et ses passages d'un niveau à l'autre, exprime à la fois le vouloir-dire d'une origine déplacée vers le fantasme de l'estampillage maternel, et l'opacité de ce dire. Et le parcours de Rickie révèle la lecture sans cesse erronée de la carte au trésor filiale, où le jeune homme aussi s'adonne sans cesse au faux-monnayage, non par avarice et conformisme social, comme les Pembroke, mais parce qu'il veut toujours racheter l'effigie de la Mère, sans comprendre qu'elle devrait rester de l'ordre du signifié, et non de la prolifération signifiante par métonymie, qu'elle ne peut donc – ni ne doit – être monnayée.

Le premier stade du leurre, c'est évidemment la fixation mimétique sur Agnes, la « vierge mère » surprise dans les bras de Gerald comme au cours d'une scène primitive. L'hyperbole embarrassante de style « pompier » (voir les pics enneigés embrasés par l'or du couchant, et l'extase baroque : « his wings were infinite, his youth eternal; the sun was a jewel on his finger as he passed it in benediction over the world », 46) dénonce par outrage le faux-

10 Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 1987, p. 427.

11 Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, p. 430.

12 Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, p. 59.

Chantage érotique et faux-monnayage

monnayage affectif, tandis que la conclusion, froide comme un coup de scalpel, dissocie brusquement la scène du point de vue de Rickie : « It was the merest accident that Rickie had not been disgusted. But this he could not know » (*LJ*, 46). Phrase assez curieuse, si on songe que Gerald donne un simple baiser à Agnes ; phrase logique, si on lit dans l'image du trésor (ce joyau solaire dont Rickie pare soudain sa main) la captation du voyeurisme et la projection de l'image primitive de la mère sur Agnes. C'est d'une veuve dont le jeune homme tombe amoureux.

Le deuxième stade, c'est l'amour effréné qui s'empare de Rickie lorsqu'il découvre que son demi-frère est le fils non du père, mais de la mère. « Thou art thy mother's glass, and she in thee/ Calls back the lovely April of her prime » : comme dans le sonnet de Shakespeare¹³, le visage de Stephen devient la métaphore d'un autre visage, dans le vertige d'une lecture en palimpseste. Lorsque Rickie veut lui offrir rituellement le véritable capital, l'unique photographie de la mère, Stephen conteste avec véhémence le troc signifiant qui le travestit en simulacre :

'And where do I come in?' He kicked the hassock. 'I haven't risen from the dead. I haven't altered since last Sunday week.' (*LJ*, 253)

'I see your game. You don't care about me drinking, or shaking my hand. It's someone else you want to cure – as it were, that old photograph. You talk to me, but all the time you look at the photograph.' (254)

La cliché n'est pas décrit, mais intervient clairement ici comme symbole rituel : pour reprendre les termes de Barthes dans *La Chambre claire*, la photo « porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la 'vérité folle' »¹⁴. Pour Rickie, Stephen devient la folle aubaine d'une résurrection virtuelle, où la photographie s'animerait grâce au fils retrouvé. Barthes décrit

13 W. Shakespeare, Sonnet n°3, in *W. Shakespeare: The Sonnets*, London: Barrie & Jenkins, 1988, p. 10.

14 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris : Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 176.

l'ambivalence du portrait, indice d'une présence et pourtant discours d'une absence, impuissant à ressusciter le spectre pris dans une stase étrange, une « carence stérile, cruelle ». Il décèle dans l'image figée de sa mère « les rayons différés d'une étoile »¹⁵, une lumière en suspens, qui évoque le leitmotiv de la constellation d'Orion, associé à la fois à Stephen et à la mère dans le roman. Mais Barthes aussi censure la représentation de la mère à la fois interdite et révérée ; il n'inscrit pas sa photographie dans le texte, contrairement aux autres clichés qu'il mentionne, parce que son regard s'y perd comme happé par un abîme, tandis que le lecteur n'y verrait que *studium* et non *punctum*, qu'il ne saurait être blessé par la poignance prégnante de la piqûre. Stephen aussi ne voit et ne lit que le « *studium* » d'un visage qui ne le concerne que par coïncidence. Et il déchire l'effigie, sceau du faux-monnayage, de l'encryptement ; il demande prosaïquement combien coûte le carreau qu'il a cassé, et refuse de se considérer comme symbole, comme l'incarnation vivante d'une reconnaissance de dette envers une mère qui ne l'a pas reconnu.

La faillite de l'estampillage des substituts maternels entraîne la prolifération des métaphores de banqueroute. Rickie espérait tirer des bénéfices de son enseignement qui feraient fructifier les valeurs de Cambridge¹⁶, mais il se rend compte trop tard qu'il est acculé à une « faillite » spirituelle, une « ruine » intellectuelle et artistique (et à la fin du chapitre 23 le mot « ruin » résonne comme un glas). Le monde s'estompe, se métamorphose, rongé par une brume fantomatique, « a shadow of unreality » (156), et Rickie s'effondre, victime d'une dépression résumée en une phrase lapidaire. La tension entre le masque social imposé par le mariage et la personnalité reniée crée un « fading » lacanien, une altération phénoménologique, ontologique, ou « a feeling that the cow was not really there » (180), pour reprendre les termes de Forster. La deuxième faillite se produit dans le Wiltshire,

15 *Ibid*, p. 126.

16 « Now he was at Sawston, preparing to work for a beneficent machine. No man works for nothing, and Rickie trusted that to him also benefits might accrue; that his wound might heal as he laboured, and his eyes recapture the Holy Grail. » (*LJ*, 157)

Chantage érotique et faux-monnayage

lorsque Stephen et Rickie se sont réconciliés, mais que Stephen se laisse aller à un débordement dionysiaque. Horrifié, Rickie, « gone bankrupt [...] for the second time » (280), voit se profiler dans l'ombre la figure de sa femme, l'usurière, qui table sur l'usure du rapport entre les deux frères, et attend patiemment le retour logique de son mari pour lui demander des comptes et lui rendre la monnaie de sa pièce : « Little by little she would claim him and corrupt him » (281). La désillusion retrouve les accents shakespeariens du désenchantement :

*Farewell – thou art too dear for my possessing,
And like enough thou know'st thy estimate:
The charter of thy worth gives thee releasing [...]
So thy great gift, upon misprision growing,
Comes home again on better judgment making.
Thus have I had thee as a dream doth flatter,
In sleep a king, but waking no such matter.¹⁷*

Rickie s'éveille de son rêve comme le locuteur du poème, et nie dans un murmure à sa mort que sa vie ait eu la moindre valeur. Et pourtant, en se laissant écraser par le train, Rickie s'offre alors en sacrifice, ultime don sans contre-don, qui rachète le frère ivre et irresponsable.

IV Aphrodite, Janus et la pièce truquée¹⁸

L'errance de Rickie se solde en apparence par la banqueroute de l'enterrement solitaire au son de la cloche fêlée. Mais un autre échange signifiant s'instaure, convertissant ce lourd passif. Avant la mort de son demi-frère, Stephen dissipe et dilapide l'héritage sacré :

*[...] and the woman he loved would die out, in drunkenness, in debauchery,
and her strength would be dissipated by a man, her beauty defiled in a
man: she would not continue" (LJ, 281).*

17 W. Shakespeare, Sonnet n° 87, in *The Sonnets*, op. cit., p. 110.

18 Voir Rae H. Stoll; « 'Aphrodite with a Janus face': Language, Desire and History in *The Longest Journey* », in J. Tambling (ed.), *E.M. Forster*, London: Macmillan, 1995, pp. 30-50.

Catherine Lanone

De manière inattendue, la mort de Rickie met fin à la déshérence ; la coupure du sacrifice renoue paradoxalement la filiation mystérieuse, rétablissant une autorité trouble qui ne peut être que maternelle :

He was alive and he had created life. By whose authority? Though he could not phrase it, he believed that he guided the future of our race, and that, century after century, his thoughts and his passions would triumph in England. The dead who had evoked him, the unborn whom he would evoke – he governed the path between them. By whose authority? (288)

Maillon de la transmission, de la chaîne signifiante, Stephen devient l'héritier du Wiltshire entier, et non un corps sépulcre replié sur son trésor fantasmatique, comme celui de Rickie qui s'épuisait à se monnayer en simulacres.

Le texte vient de rétablir le cours de la monnaie maternelle. Et Stephen, en participant à l'édition des œuvres posthumes de Rickie, en marchandant avec Pembroke, assure moins son profit que la libre métamorphose de l'écriture, où les quelques nouvelles fonctionnent comme des « tessera » au sens de Harold Bloom, deviennent ces pièces usées et ces clichés antiques resémantisés par la mise en circulation. Et il faut distinguer les clichés pompeux, les citations tronquées automatiquement insérées dans le discours – lorsque Rickie voit en Agnes une « virgin widow » à la Blake, une « kindly Medea » oxymorique ou une Clara Middleton – de la citation apparemment dénoncée comme cliché (la photographie d'un buste de la Déméter de Cnide) et pourtant resémantisée, remise en jeu, identifiée ludiquement à la mère pour devenir monnaie d'échange, puisqu'elle passe de Rickie à Stephen et va s'incarner aussi dans cette fillette dont le texte nous tait le nom.

La citation fonctionne de façon double, à la manière d'une pièce truquée.

Ainsi conçues, les nouvelles s'offrent à la fois comme un héritage et une descendance. S'il n'est pas possible, comme le suggérait au début du roman l'allusion au sonnet 116, de célébrer le mariage des âmes sœurs, des amis ou des frères, Rickie se rachète *in extremis*, lui qui trop longtemps avare en affection a ignoré son frère :

Chantage érotique et faux-monnayage

*For having traffic with thyself alone
Thou of thyself thy sweet self dost deceive;
Then how when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?*¹⁹

L'investissement en Stephen, exécuteur testamentaire des nouvelles, n'aura donc pas été vain ; la double descendance, de l'écriture et de la petite fille, a été mise en circulation.

La nouvelle monnaie signifiante serait alors une médaille à triple face, liant dans un schéma érotique les deux frères au corps perdu de la mère ; et tel est sans doute le sens de l'étrange métaphore forgée par Forster, « Aphrodite with a Janus face ».

V Conclusion : l'acte gratuit

Mais croire à cette pièce à double face, c'est s'inscrire dans une économie largement fléchée par le texte. Or, selon Meschonnic, « Il y a du sens à l'argent, comme dans tout ce qui est social. Il y a du signe. On ne voit pas que là, comme pour le langage, le signe masque ce qu'il montre. Ce qui circule est de la fausse monnaie »²⁰.

L'argent, chez Forster, reste toujours aussi un creux-porteur, un masque, un indice qui résiste et se dérobe tout en étant placé au centre d'une économie signifiante surcodée. *The Story of a Panic*, la première nouvelle de Forster, est à lire entre les lignes, sous l'écran du récit d'un narrateur conventionnel, borné et peu fiable ; le lecteur y devine la rencontre d'un adolescent maussade, Eustace, avec le grand Pan lui-même. Mais ce qui importe ici, c'est la manière dont le narrateur corrompt l'ami de Eustace, Gennaro, le jeune serveur Italien, pour l'obliger à capturer l'adolescent rétif. Le narrateur se pose en moralisateur, mais ne cesse de revenir sur le billet qu'il froisse dans sa

19 W. Shakespeare, Sonnet n°4, *op. cit.*, p. 11.

20 Henri Meschonnic, « Pour en finir avec cette monnaie du sens », in A. Spire (éd.), *L'argent*, p. 143.

Catherine Lanone

poche, avec fascination, obsession. Lorsque les deux adolescents s'échappent par la fenêtre, Gennaro s'effondre, serrant sur sa poitrine les « deniers de Judas », ce billet donné par le narrateur, comme si c'était la tache externe actualisant la blessure invisible dont il meurt. Dans *Howards End*, Helen offre à Leonard de l'argent après leur brève liaison, et voilà que Leonard, rongé de l'intérieur, refuse la somme imposante mais s'effondre sans coup férir lors du duel avec le représentant de l'ordre matérialiste. Dans *A Room With a View*, deux Italiens s'étreignent et s'entretuent pour cinq livres – pourquoi ? Outre la scène de chantage qui oppose (ou lie ?) Alec et Maurice au British Museum, le chèque qu'Agnes offre à Stephen est suivi d'un étrange frémissement où le texte frissonne de désir tandis qu'Agnes projette sur le visage de Stephen les traits de Gerald, son amant disparu, et l'implore du regard. Don intéressé ou désintéressé, selon le cas, le billet de banque, la pièce ou le chèque, signent la fêlure, ne proviennent jamais d'un acte gratuit. Il faut sans doute comprendre ici « intéressé » comme « inter esse », exister entre, transgresser, franchir l'interdit. D'où la relation très trouble qui se tisse dans *The Longest Journey* entre Rickie et Gerald, ce personnage si négatif et aveugle, mais dont l'aura physique contredit le rôle symbolique dysphorique qui lui est attribué de façon très dogmatique par la diégèse ; Rickie entretient avidement la flamme du souvenir de ce « bully », faisant brûler en Agnes la passion morte comme sur un autel. La scène primitive où Rickie surprend l'étreinte de Gerald et d'Agnes se donne à lire sur le mode mimétique défini par René Girard, mais dans cette triangulation Agnes n'est désirée qu'en tant qu'objet du désir de Gerald. Et l'argent offert de façon tellement désintéressée à Gerald, cette obole pour permettre le mariage, devient immédiatement performatif, comme viatique de l'au-delà. Au royaume du faux-monnayage, il n'y a jamais d'acte gratuit, mais une circulation signifiante, un va-et-vient entre Eros et Thanatos.

Catherine Lanone
Université de Toulouse II