UNIVERSITÉ DU SUD TOULON VAR

ÉCOLE DOCTORALE

UFR des Lettres et Sciences humaines – Département de Lettres Modernes
Ecole Doctorale n°509 : « Civilisations et Sociétés euro-méditerranéennes et comparées »
Laboratoire : BABEL

THÈSE présentée par :

Mme Justine LEGRAND

soutenue le : **09 mars 2011**

pour obtenir le grade de Docteur en Littérature française

Spécialité : Littérature du XXème siècle

POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA PERVERSION DANS L'ŒUVRE D'ANDRE GIDE

THÈSE dirigée par :
Mme SAGAERT Martine professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var

JURY :

M. MASSON Pierre, professeur émérite, Université de Nantes
M. MENNETEAU Patrick, professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var
M. POLLARD Patrick, professeur émérite de littérature française, Birkbeck, University of London (rapporteur)
Mme SAGAERT Martine, professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var (Directrice de thèse)
M. WITTMANN Jean-Michel, professeur des Universités, Université Paul Verlaine-Metz (rapporteur)

UNIVERSITÉ DU SUD TOULON VAR

ÉCOLE DOCTORALE

UFR des Lettres et Sciences humaines – Département de Lettres Modernes
Ecole Doctorale n°509 : « Civilisations et Sociétés euro-méditerranéennes et comparées »
Laboratoire : BABEL

THÈSE présentée par :

Mme Justine LEGRAND

soutenue le : **09 mars 2011**

pour obtenir le grade de Docteur en Littérature française

Spécialité : Littérature du XXème siècle

POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA PERVERSION DANS L'ŒUVRE D'ANDRE GIDE

THÈSE dirigée par :

Mme SAGAERT Martine professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var

JURY :

M. MASSON Pierre, professeur émérite, Université de Nantes
M. MENNETEAU Patrick, professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var
M. POLLARD Patrick, professeur émérite de littérature française, Birkbeck, University of London (rapporteur)
Mme SAGAERT Martine, professeur des Universités, Université du Sud Toulon-Var (Directrice de thèse)
M. WITTMANN Jean-Michel, professeur des Universités, Université Paul Verlaine-Metz (rapporteur)

Remerciements

Je remercie en premier lieu le Professeur Martine Sagaert qui a accepté de diriger mon travail durant les deux dernières années de ma recherche. Sa rigueur, son érudition et sa bienveillance m'ont permis de mener à terme un travail commencé quelques années auparavant. Qu'elle trouve ici l'expression de ma reconnaissance la plus profonde.

Je tiens à exprimer ma gratitude aux Professeurs Pierre Masson, Patrick Menneteau, Patrick Pollard, Jean-Michel Wittmann pour l'honneur qu'ils me font d'être membres de mon jury.

Je remercie également l'Association des Amis d'André Gide de m'avoir permis et de toujours me permettre de partager ma passion gidienne tout en continuant de faire vivre l'œuvre et la mémoire d'André Gide.

Mes remerciements vont également à Antoine Compagnon, professeur à Paris IV-La Sorbonne qui a dirigé mon mémoire de maîtrise sur André Gide, et à Eric Marty, professeur à Paris VII-Denis Diderot qui a dirigé mon mémoire de DEA sur la perversion dans l'œuvre d'André Gide.

Je remercie très sincèrement mes relecteurs Bernadette Montaye-Legrand et Daniel Montaye pour leur aide, ainsi que le Professeur Alain Goulet qui n'a eu de cesse de m'encourager et de me conseiller pour que je puisse mener à bien ce travail.

Je n'aurais pas pu mener de double front ma vie professionnelle et mes recherches sans l'affection, l'aide et la confiance des membres de ma famille, tout particulièrement de mes parents, et de mes amis.

Enfin, ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien indéfectible, la patience et la confiance de mon époux, Isaac Juan Tomas ; travail qu'il me tient à cœur d'offrir à mon mari et à notre fille, Julia Juan-Legrand en gage de mon amour.

Sommaire

Partie 1 : L'IMPÉRATIF DE DISSIMULATION 31
Chapitre 1 : Le malentendu et le jeu pervers 33
1. Le modèle phrastique gidien est-il un « jeu pervers » ? 35
2. Le difficile rapport au corps et aux autres 43
3. Entre perversion et effort de normalisation 54
Chapitre 2 : Des apparences à la dissimulation 66
1. Paraître, c'est se donner à voir 68
2. Paraître, c'est se révéler 72
3. Quand paraître est sembler : un chemin menant à la dissimulation ? 75
4. Le caché 85
Chapitre 3 : L'échec de la famille : qu'est-ce que la normale ? 95
1. La structure familiale gidienne : une structure défaillante ? 97
2. Mensonges et bâtardise : la négation de la famille 118
3. Les substituts 122
4. Les sociétés secrètes : des caves au cénacle des faux monnayeurs, un nouveau modèle ? 131
Partie 2 : UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMÉDIE ET DU TRAVESTISSEMENT 138
Chapitre 1 : Les contradictions de l'esthétique gidienne 139
1. La mauvaise foi, la synonymie des antonymes : le difficile rapport à la normale 140
2. Les non-dits et les sous-entendus au service de l'équilibre esthétique 150
3. Le langage crypté et les incompréhensions 158
4. L'ironie, l'acte gratuit et l'absurde 166
Chapitre 2 : Le miroir de Gide ou l'exhibitionnisme du romancier 180
1. Le miroir et le regard 181
2. Le voyeur et l'exhibitionniste 195
3. La seconde réalité 206
Chapitre 3 : Ombre et lumière sur la scène théâtrale du monde 217
1. Œuvre de l'ombre et de la lumière 218
2. L'impératif scénique 228
3. Peut-on parler d'esthétique de la théâtralité ? 237
Partie 3 : DES PERVERSIONS A LA NORMALE 244
Chapitre 1 : Le travestissement et le transvestisme 246
1. Protée et Protos : les artistes gidiens 246
2. Le travestissement et les apparences 252
3. Au-delà du vêtement 256
4. Le travestissement : une perversion nécessaire ? 259
Chapitre 2 : Modèles et complices 265
1. Modèles et influences 266
2. La complice : Madeleine 277
3. Complicité et collaboration 285
Chapitre 3 : Être normal 293
1. La sexualité : entre histoires et Histoire 294
2. L'homosexualité : une perversion moderne et occidentale ? 303
3. De la théorie aux débuts de l'anti-psychanalyse 310
4. Les *Gender Studies* : un au-delà de la perversion ? 321

Introduction

Lorsque Gide prend la décision risquée de faire paraître *Corydon*[1], imagine-t-il que la France, berceau des droits de l'Homme et du citoyen aura besoin d'encore une soixantaine d'années avant de légaliser l'homosexualité ? La France adoptant en 1968 la classification de l'OMS classant l'homosexualité dans les maladies mentales. Il faudra attendre 1981 pour l'en voir retirée ; l'homosexualité étant dépénalisée avec la loi du 4 août 1982. Si à l'époque d'André Gide, l'homosexualité est considérée comme une perversion car cette pratique sexuelle est hors la loi, l'auteur veut y voir autre chose, et c'est ce qui le conduit à prendre clairement position en faveur de la pédérastie. Ce choix s'explique en particulier par le fait que si Gide a été tenté par l'homosexualité, cette pratique souffre d'une image dégradante et que le pédéraste est le plus souvent réduit à n'exister qu'à travers sa seule sexualité[2]. Un sentiment éprouvé par l'auteur qui dénonce cette attitude : « Ceux qui voient mes écrits encombrés par l'obsession sexuelle, me paraissent aussi absurdes que ceux qui, naguère, prétendaient ces écrits glacés.[3] »

Ainsi, au lieu de voir dans *Corydon* un objet de scandale, Gide qualifie « ce livre comme le plus important et le plus *serviceable*[4] », c'est-à-dire comme un témoignage essentiel pour celui qui « s'accepte comme homosexuel et y trouve sa joie.[5] » Evoquer la perversion à propos de l'œuvre de Gide pourrait donc être, diront certains, prendre le risque soit de réduire l'écrivain à un porte parole de la cause homosexuelle et pédérastique, soit de voir l'œuvre condamnée à un ensemble destiné à la psychanalyse,

[1] « Mes amis me répètent que ce petit livre est de nature à me faire le plus grand tort. », André Gide, CDN, Préface de l'édition définitive (1924), *Romans et récits vol. II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, p. 59.
[2] Voir, *Corydon citoyen* : *Essai sur André Gide et l'homosexualité* de Monique Nemer, Paris, Gallimard, « nrf », 2006, où l'auteur insiste sur les maux dont sont victimes les homosexuels : la déconsidération et le rejet de la société et des proches, p. 20 et pp. 28-30.
[3] André Gide, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, 14 mars 1933, p. 403.
[4] Alain Goulet, notice de *Corydon* ; André Gide, *Romans et récits vol. I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, p.1162.
[5] *Ibid*., p. 1166.

et de la faire sortir du champ littéraire. Pourtant la perversion existe, même si pour Gide l'analyse visant à réduire la perversion à un ensemble de questions morales ne le satisfait pas. A travers son œuvre, il en appelle à dépasser cette lecture des déviances comme il le confie dans une lettre à Marc Allégret : « Ai-je tort de parler ainsi, et d'invoquer l'esthétique où d'autres parleraient morale ?[6] » A travers cette interrogation, l'auteur sous-entend qu'il vise à s'éloigner de la religion et des règles qui en découlent pour la réalisation de ses œuvres. Penser la perversion, c'est aller au-delà du rapport que l'homme entretient avec Dieu et le diable, rapport qui établit la morale.

En nous plaçant d'un point de vue plus strictement littéraire, nous constatons que ce sont bien sur les jeux d'écriture que joue l'auteur lorsqu'il choisit de ne pas toujours donner à voir les personnages en entier, reléguant les perversions à des comportements quasi usuels. Jean-Marie Jadin souligne très justement que « la notion de perversion […] reste à ce jour extrêmement opaque et ambiguë chez les psychanalystes[7] », et c'est bien cette ambiguïté qui donne à l'œuvre gidienne un élan particulier. L'opacité et l'ombre sont des éléments essentiels pour celui qui attend de son lecteur qu'il se place d'un point de vue esthétique pour bien juger son œuvre, mais qui dans le même temps sent combien ces dissimulations, ces secrets peuvent induire le lecteur en erreur. Gide confie d'ailleurs à la Petite Dame savoir parfaitement « joue[r] un jeu dangereux.[8] » Un jeu, donc ! Voici comment l'œuvre est pensée par l'auteur lui-même. Il ne nous reste plus dès lors qu'à nous inviter dans le labyrinthe littéraire gidien pour comprendre ce

[6] André Gide, *Correspondance avec Marc Allégret, 1917-1949*, Paris, Gallimard, « Cahiers André Gide » n°19, 2005, p. 134.
[7] Jean-Marie Jadin, *André Gide et sa perversion*, Paris, Editions Arcanes, 1995, p. 8.
[8] « J'ai cinquante et un ans, j'entends me démasquer. […] Je sais que je joue un jeu dangereux, mais je suis décidé à le jouer jusqu'au bout. », Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, Tome I, 1918-1929*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2004, p. 82.

que couvrent les élans pervers de ses personnages, afin de déterminer comment l'esthétique gidienne parvient à inscrire la perversion dans la normale.

Les progrès observés dans le domaine de la recherche en sciences humaines nous invitent à réfléchir plus avant sur les notions de norme et de normal(e). La norme « se dit quelquefois pour règle, loi, d'après laquelle on doit se diriger[9] », et l'adjectif normal(e) signifie « qui est conforme à la règle, […] qui sert de règle.[10] » Le référent de *normal* à partir duquel Freud[11] place la base de la perversion, ce qui implique donc l'homosexualité, mérite aujourd'hui d'être repensé. Certes cela ne change en rien les choix littéraires opérés par Gide, mais cette manière nouvelle d'appréhender le rapport au corps et à la sexualité permet de prolonger la réflexion d'André Gide dont le point de départ est, rappelons-le, son effort de normalisation. Le rejet dont Gide a pu se sentir victime n'a pas représenté pour lui un frein. Il a su le transcender pour le métamorphoser en éléments d'écriture, et supports de son œuvre. Si aujourd'hui dans nos civilisations occidentales, il y a une véritable propension à la provocation, cela n'était-il pas déjà le cas pour certains personnages gidiens ? Pensons par exemple à Protos qui passe sa vie à se jouer de la société, à provoquer les croyants, ou encore à Bernard des *Faux-monnayeurs* qui possède un petit quelque chose « de neuf, de rude, d'indompté.[12] » L'attitude de révolte vis-à-vis de la société, si elle revient comme un leitmotiv pour certains personnages, s'explique avant tout par un échec du modèle familial. En perdant son père à l'âge de onze ans, André Gide a vu la fatalité s'inscrire au cœur de son existence.

---

[9] Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, Le Grand Littré T. 4*, Paris, Editions Universalis Encyclopaedia, 1998, p. 4173.
[10] *Ibid*., pp. 4172-4173.
[11] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis soulignent dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, coll. « Quadrige », 2002, que, selon Freud, la perversion se définit comme une déviance par rapport à l'acte sexuel normal (cf. p. 306).
[12] FM, p. 186.

Pour pallier cette perte, Gide va chercher conseil auprès de certains adultes masculins. Mais la notion de substitut est bien plus vitale après le décès de sa mère, il est alors âgé de 25 ans. En effet, à de nombreux égards, sa cousine Madeleine Rondeaux prend pour lui les traits d'une véritable mère de substitution. L'ouvrage qui doit achever de convaincre Madeleine, et permettre à Gide de réussir son entreprise de séduction ne déroge pas à ce principe gidien qui veut que l'art soit la solution à ses problèmes, et le gage d'une parole honnête et sincère. Et l'auteur d'ajouter une précision sur les différents types de problèmes rencontrés dans la préface aux *Cahiers d'André Walter* :

> « Souvent ce que je prenais pour la plus sincère expression de moi-même n'était dû qu'à ma formation puritaine qui, comme elle m'enseignait à lutter contre mes penchants, satisfaisait un goût de lutte et de spécieuse austérité. Et ce besoin de lutte et cet effort étaient sincères, mais il m'apparut bientôt que les problèmes où je les appliquais n'étaient peut-être pas d'une capitale importance.[13] »

Remarquons que cet opus est l'occasion pour l'auteur de faire ses premières armes sur le terrain de la dissimulation, et de jouer déjà avec le paraître. Si André reste André, Gide se transforme en Walter, et Madeleine devient Emmanuèle. Ce changement de nom, l'auteur le justifie en mettant en avant la pudeur de sa femme[14]. Cependant comment ne pas voir qu'en rebaptisant son épouse, l'auteur garde un parfait contrôle sur la situation, désormais rien ne peut plus lui échapper. À partir du moment où Madeleine va accepter d'épouser Gide, elle devient un objet d'écriture. Gide sait qu'il a gagné une bataille non seulement sur sa mère mais également sur Madeleine. Si certaines femmes représentent pour lui un moyen, pour ne pas dire un outil essentiel dans sa volonté de témoigner de sa normale, ne nous imaginons toutefois pas que les femmes sont uniquement des victimes pour Gide. Il ne lui suffit pas d'avoir à disposition des personnages féminins pour lui permettre de légitimer les agissements de certains personnages ou de condamner certaines postures. La femme doit se retrouver au cœur

[13] André Gide, *André Walter, Cahiers et poésies, Romans et récits vol. I, op. cit.*, p. 4.
[14] Voir le chapitre 2 de la troisième partie : « Modèles et complices ».

de la perversion, parce que c'est par elle que passe l'exclusion de l'homme par rapport à la norme et à la normale. La femme, et plus largement la famille, sont l'occasion de dépasser l'image que l'on a de la normale. C'est pourquoi nous ne pouvons en aucun cas nous contenter d'observer ce qui découle des ruptures familiales ou ce qu'il advient des pervers. L'auteur nous pousse à dépasser les *a priori* et le regard que l'on porte sur le paraître, seul moyen pour lui de montrer combien tout jugement hâtif peut s'avérer dangereux non seulement pour celui qui en est la victime, mais également pour son entourage.

Cette volonté gidienne de dépasser le monde des apparences et de ne pas juger autrui, ou préjuger de ce qu'il est, rend intéressante à ses yeux la réflexion sur l'homosexualité. Gide ne choisit pas au hasard de traiter de l'homosexualité et de la pédérastie, puisqu'il se reconnaît lui-même un penchant pour ce type de sexualité et qu'il estime « qu'un artiste doit se délivrer seul de ses "complexes" et précisément par son œuvre qui est en quelque sorte sa catharsis. Certes, un névrosé peut se guérir par l'art, encore faut-il qu'il soit un artiste.[15] » Au lieu de faire de ce désir un sujet tabou, l'auteur choisit de l'exploiter au maximum, c'est-à-dire de mettre non seulement son talent de littérateur mais également son statut d'homme de lettres au service d'une problématique sociale. Gide comprend très tôt qu'il va lui être néanmoins assez difficile d'orienter exclusivement ses tentatives de résolution du problème en conservant une focalisation exclusive sur ce dernier. C'est ce qui explique le fait que nous ne pouvons pas parler uniquement d'homosexualité dans son rapport à la normalisation, et que nous choisissons une problématique plus large, celle de la perversion.

[15] Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide. 1. André Gide avant André Walter (1869-1890),* Paris, Gallimard, « nrf », 1992, p. 219.

Il n'est pas question pour l'auteur de mettre en avant des personnages homosexuels qui vont s'opposer à des personnages hétérosexuels, c'est-à-dire des hommes et des femmes dont la sexualité est dite et pensée comme une sexualité normale. Cette opposition est déjà largement réalisée dans le domaine de la psychanalyse, domaine qui émerge véritablement à cette époque. Et Gide s'intéresse presque naturellement aux écrits de Freud, puisque les psychanalystes se posent comme des êtres capables d'expliquer les déviances à caractère sexuel en les qualifiant de perversions. En ouvrant un pan de la réflexion littéraire sur ce que sont la sexualité et la normale sexuelle, Gide met en exergue le fait que les psychanalystes théorisent de façon trop systématique tous les comportements déviants. Rappelons d'ailleurs « ici que dans sa vieillesse Gide était devenu fort sceptique sur les réussites de la psychanalyse. D'autre part, [comme le précise Jean Delay, il l'a] entendu se féliciter qu'au temps de son enfance ce traitement n'ait pas été encore découvert, ce qui lui évita toute possibilité de le subir. Une telle intervention, pensait-il, l'aurait peut-être rendu autre qu'il n'était.[16] »

Selon Gide, la psychanalyse n'a pas véritablement libéré l'homme de ses pulsions ou de ses désirs, mais continue de l'enfermer dans un stéréotype dans lequel lui-même ne parvient pas à se reconnaître. La littérature devient le moyen presque idéal permettant de dire tout en respectant l'individualité de chaque être. En effet, pour Gide il n'est pas question de faire d'un homme le représentant de tous les hommes ; et chacun de ses personnages est un être à part entière qui ne peut pas systématiquement devenir un cas d'étude abandonné au psychanalyste. Dans la fiction, les personnages ne sont pas enfermés dans un schéma préétabli. Et ce sont toutes ces différences d'un homme à

[16] *Ibid*., p. 219.

l'autre qui intéressent véritablement l'écrivain. En mettant en avant le caractère particulier et unique de chaque être humain, Gide montre que la perversion doit être pensée en fonction des personnes qui la pratiquent. De la sorte, il apparaît que certaines personnes sont perverses et que d'autres finalement ne sont pas mues par un désir provocateur ou déviant par rapport à la norme. Dans une société comme la nôtre où le terme de pervers est galvaudé, il est important de rappeler dans un premier temps ce qu'est la perversion et ce qu'est un pervers. Il ne faut pas oublier que la sexualité débridée montrée aujourd'hui tant dans les médias télévisuels, que dans les journaux ou sur Internet est le fruit d'une évolution récente de notre société. Cependant, il n'y a rien d'étonnant à ce que se retrouve posée la question de l'homosexualité chez Gide, tant ce rapport au corps a été source de conflits pour l'auteur : conflits intérieurs et conflits avec des proches. Pierre Masson parle même « d'un monde que Gide veut voué à l'exercice de l'homosexualité.[17] » Toutefois, ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas la sexualité pour la sexualité, même si on note pour Gide que « sa sexualité relève d'une forme d'addiction, […] lui-même en convient.[18] »

A l'époque où Gide écrit *L'Immoraliste, Les Caves du Vatican* ou encore *les Faux-monnayeurs*, les termes de perversion et d'homosexualité ont un caractère beaucoup plus connoté négativement qu'à notre époque. L'une des caractéristiques de son œuvre est qu'elle lui permet d'offrir au lecteur une nouvelle lecture de ces termes empruntés à la psychanalyse. Là où certains auteurs ont échoué dans la libéralisation de la sexualité, Gide apparaît en ce début de XXIe siècle comme un écrivain incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à l'homosexualité mais aussi à la question des genres. Cette étude menée sur la sexualité et la sociologie apparaît comme

[17] Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, Lyon, PUL, 1983, p. 22.
[18] Monique Nemer, *op. cit.*, p. 93.

un progrès dont les universités anglo-saxonnes ont saisi l'importance depuis déjà un demi-siècle. Grâce à l'émergence des *Gender Studies*, la question de l'homosexualité a pu dépasser non seulement le champ psychanalytique mais également la fiction en littérature pour s'inscrire comme une réflexion sur l'humain et l'humanité, une réflexion essentielle pour ceux dont la sexualité est pensée comme perverse ou déviante. La manière selon laquelle Gide a réussi à dépasser l'association : homosexuel-pervers, a permis de rétablir une certaine forme de normale dans ce choix sexuel. Si comme le remarque Patrick Pollard, l'écriture gidienne peut être analysée par rapport à la morale, nous allons tenter de dépasser cette question. En effet, la sexualité est un moyen pour ouvrir une réflexion sur l'éducation, les rapports humains, la liberté d'être, le paraître, et la morale mais pas uniquement elle[19].

Rappelons que le moraliste est « un écrivain qui traite des mœurs.[20] » Ce n'est donc pas tant en terme de moralisme que nous allons étudier le lien existant entre sexualité et perversion, mais en terme de normale reprenant ainsi les mots de Gide lui-même[21]. En effet, la notion de perversion est définie comme une « déviation par rapport à l'acte sexuel "normal".[22] » Ainsi, MM. Laplanche et Pontalis notent qu' « il est difficile de concevoir la notion de perversion autrement que par référence à une norme.

[19] Voir dans *André Gide: Homosexual moralist* lorsque Patrick Pollard revient sur la thèse de J.C. Davies et montre que le rôle de la pédérastie dans *L'Immoraliste* a une double fonction : « The role of pederasty in the book can be seen as either anecdotal or symbolic », Patrick Pollard, *André Gide: Homosexual moralist*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 363. « Le rôle joué par la pédérastie dans le livre peut être compris comme anecdotique ou symbolique », traduction Justine Legrand.
[20] Paul-Emile Littré, *op. cit., T. 4*, p. 3988.
[21] « Mais qu'ai-je besoin d'évoquer ces lugubres jours ? Leur souvenir explique-t-il mon délire de cette nuit ? La tentative auprès de Mériem, cet effort de "normalisation" était resté sans lendemain, car il n'allait point dans mon sens ; à présent je trouvais enfin ma normale. » SLGNM, pp. 309-310. Gide définit par la suite sa normale comme son « plaisir […] sans arrière-pensée et […] suivi d'aucun remords […] à serrer dans [ses] bras nus » des corps « parfaits » d'enfants. Or, comme le souligne Léon Pierre-Quint : « C'est ce contraste moral, cette fluidité trompeuse, cette blancheur inquiétante qui font unique l'écriture de Gide. », Léon Pierre-Quint, *André Gide, sa vie, son œuvre*, Paris, Stock, 1932, p. 188.
[22] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 306.

[…] En psychanalyse, on ne parle de perversion qu'en relation à la sexualité[23] », et c'est ce à quoi Gide s'oppose, à cette propension visant à juger le comportement d'autrui au risque de faire de l'homme un être hors-norme, et de systématiser ce qui est en dehors de la normale au mépris de l'individu. Or, nul ne peut mépriser le pédéraste au motif qu'il existe, puisque comme le souligne Gide : « Je n'ai point cherché à prouver que [la pédérastie] doive être ; comprenez qu'il faut partir de ce point, de ce fait : elle est.[24] »

Au-delà de ce fait établi par l'auteur lui-même, il nous faut nous départir des clichés qui ont façonné une société inexistante à l'époque de Gide pour traiter bien du sujet qui nous intéresse. En ce sens, il y a une véritable étrangeté pour le lecteur moderne qui se retrouve transporté un siècle en arrière. Cette notion d'étrangeté mérite d'être soulignée pour que tout un chacun évite l'écueil visant à traduire les pensées et les actes d'un auteur du siècle passé selon les mœurs du XXIe siècle. Ce que Gide attend de son lecteur, c'est qu'il devienne son collaborateur, cela sous la forme d'une « collaboration […] innovante » comme le souligne Jean-Michel Wittmann pour qui « en invitant à une lecture aussi active, Gide lance une idée particulièrement féconde, proche d'un principe fondateur de la sotie, dont l'écriture doit encourager, voire forcer le lecteur à tenir ce rôle de co-auteur, ce dernier semble aussi appelé à apporter la légitimité que le jeune auteur avait d'abord cru trouver en écrivant pour la seule Madeleine.[25] » La modernité gidienne est donc double ici : elle se situe à la fois dans la place attribuée au lecteur ainsi que dans le message véhiculé par l'œuvre. Certes, il est inutile de feindre d'ignorer les attirances et les préférences sexuelles de Gide qui sont un des leitmotivs de ses choix d'écriture. Et ce, même si notre étude porte avant tout sur l'esthétique, c'est-à-dire sur

[23] *Ibid*., p. 307.
[24] André Gide, « Feuillets 1910 », *Journal 1887-1925*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996, p. 668.
[25] Jean-Michel Wittmann, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 112.

les choix stylistiques permettant à l'auteur de jouer avec ses personnages et son lecteur. Le regard complice de Gide est bien évidemment enrichi par ses goûts. Toutefois il ne faudrait pas limiter la lecture des perversions aux perversions elles-mêmes, sans quoi nous aboutirions possiblement à une des conclusions à laquelle a déjà abouti Jean-Marie Jadin pour qui les perversions et l'idiosyncrasie gidienne née de « mœurs, normales en d'autres temps et en d'autres lieux, ont apporté bien des souffrances psychiques qu'il est impossible de mesurer.[26] »

Une lecture transversale de l'œuvre s'impose pour qui désire comprendre comment fonctionne la défense gidienne d'un pan de la sexualité, et plus largement l'apport de la question homosexuelle dans l'œuvre. Car pour l'auteur, les liens que les hommes tissent entre eux ne peuvent et ne doivent pas être lus comme des sujets propres à un domaine unique d'investigation. En ce sens, nous prenons clairement le parti de confronter notre étude non seulement au monde littéraire, mais également aux théories psychanalytiques sur l'homosexualité et les perversions pour ouvrir la réflexion sur cette question des genres, c'est-à-dire sur les liens que nous pouvons établir entre le passage qu'il y a dans le rapport de son propre corps au corps d'autrui. Dans toutes les études conduites sur André Gide et son œuvre, il a souvent été question d'une lecture pluridisciplinaire permettant d'éclairer le champ de la sexualité pour comprendre comment l'art peut être mis au service de l'art pour l'art, ainsi que de l'art pour l'évolution sociale. Si à propos des *Faux-monnayeurs*, Pierre Masson souligne que l'on assiste à « une perversion généralisée, une falsification complète des valeurs affichées[27] », le but de Gide est un « but secret […qui consiste] au terme d'une quête décevante pour ses héros, enrichissante pour lui, d'empêcher de prendre forme ce qu'il

[26] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 229.
[27] Pierre Masson, *Lire* Les Faux-monnayeurs, Lyon, PUL, 1990, p. 68.

désire conserver à l'état naissant, de soustraire à toute formulation, à toute actualisation, à toute localisation, sa liberté, son être qui peut ainsi prétendre être cela – et autre chose, se trouver ici – et ailleurs ?[28] » Il y aurait donc illusion dans ce que Gide donne à voir, illusion dont le but est avant tout de rechercher la participation active du lecteur.

Ainsi, lorsqu'il est dit que « Proust, plus que discret, est moins nocif[29] », c'est bien sur la question morale que se reporte à nouveau l'analyse de l'œuvre gidienne. En 1926, « Proust est mort depuis quatre ans, ayant maintenu un "camouflage moral" tel que la négation de son "uranisme" n'a "pas de plus chaud défenseur que Rivière[30], au nom précisément de la vérité", s'exaspère Gide.[31] » Ce qui a déjà été écrit sur la normale, la perversion et l'écriture de Gide n'a pas encore permis d'établir de lien clair entre ces trois sujets qui ont pourtant partie liée dans l'œuvre. En effet, nul ne peut nier que la question de la normale est un élément qui a pesé lourd dans les choix artistiques gidiens. Ainsi, à propos de Roger Martin du Gard, Gide souligne que ce dernier « a tort de se croire le type de l'homme normal. Ce qu'il dit là est vrai pour lui, […] mais combien d'hommes y sont parfaitement insensibles. On a toujours tort de se croire représentatif du normal.[32] » Et c'est précisément parce que nul ne peut revendiquer être d'une essence parfaitement normale que le combat des détracteurs de Gide est voué à l'échec. L'auteur ne nie pas que le bien et le mal existent, et ses héros sont d'ailleurs tiraillés entre leurs désirs et ce qu'implique la réalisation de ces désirs. Toutefois, grâce à son discours, Gide déplace le débat sur le rapport au corps et à autrui pour qu'il ne soit plus

[28] Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, *op. cit.*, p. 253.
[29] Monique Nemer, *op. cit.*, p. 187.
[30] Directeur de la NRF avant Jean Paulhan.
[31] Monique Nemer, *op. cit.*, p. 116.
[32] Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, T. II, 1929-1937,* Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001, p. 182.

pensé uniquement en termes de morale. En effet, où est l'amoralité pour celui qui agit selon sa normale ?

Ce que Gide semble laisser se dessiner c'est qu'il convient de donner sa chance à chacun. Pour avoir souffert de ne pouvoir faire entendre à certains de ses proches ce qu'il qualifie de normale selon lui, l'auteur sait combien il est essentiel de permettre à ses personnages de s'exprimer. A la lecture de certaines œuvres, on sent que Gide s'est demandé : comment convaincre que ce qui est d'apparence normale n'en a parfois que l'apparence et qu'*a contrario* la normale peut exister là où l'on ne l'attend pas ? L'auteur, ne sachant que trop combien il peut être délicat d'avouer ses tendances, choisit de faire prendre le relais de ses idées par ses personnages. Ces derniers deviennent dès lors les porte-paroles de la cause gidienne où si la normale selon Gide ne peut prendre plusieurs formes, il lui faut alors remettre en cause la normale des bien-pensants. L'œuvre devient le lieu idéal pour que l'intime gidien puisse s'exprimer ; ce qui nous permet de dire, comme Jean Delay, que « *Les Faux-monnayeurs* sont en quelque sorte l'assemblée générale de ses doubles, un répertoire figuré des dialogues intimes de l'âme de l'auteur.[33] » Puisque ses penchants sont contraires à ce que la morale ordonne, Gide doit s'attaquer à ceux dont il n'est pas. Ses provocations sont pour lui la porte par laquelle son discours va pouvoir prendre corps. Soyons honnêtes : si la famille dite normale en vient à échouer elle-même, quelle leçon peut-elle oser donner à ses enfants ? A partir de ce moment, « l'art, pour Gide, est non seulement le rêve, mais aussi la tension entre ce rêve et la vie, et plutôt que de choisir l'un aux dépens de l'autre, il va s'efforcer que l'art devienne la vie.[34] »

[33] Jean Delay, *op. cit., T. I,* p. 217.
[34] Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, *op. cit.*, p. 47.

En poussant dans ses retranchements la famille bourgeoise, Gide fait éclore la question de la sexualité pour l'exposer aux yeux du plus grand nombre. En effet, l'auteur n'a pas envie de faire de la provocation gratuite ou du prosélytisme. Son avis se rattache toujours à une histoire. L'adultère de Mme Profitendieu a une finalité multiple : la liberté, la bâtardise, le mensonge, le secret, l'anormalité au sein d'un paraître exemplaire etc. A ce titre, il nous a semblé qu'en cherchant à commenter toute l'œuvre, notre analyse aurait perdu de sa substance. C'est pourquoi nous avons préféré pour notre corpus nous appuyer sur un nombre de textes restreint. Le choix de limiter notre étude aux trois œuvres que sont *L'Immoraliste, Les Caves du Vatican* et *Les Faux-monnayeurs* était nécessaire dans la mesure où notre champ d'investigation nous invite déjà à analyser un grand nombre de concepts ayant trait non seulement à la littérature mais aussi à la psychanalyse, à l'histoire de la famille et aux *Gender Studies*, puisque c'est à travers ces concepts que se manifeste le complexe : pervers – normal. Ajoutons que notre décision de ne nous orienter que sur la fiction a été motivée par le désir de ne pas adjoindre à cette étude de l'esthétique gidienne une forme de semi étude psychanalytique du cas André Gide à laquelle nous ne pourrions guère prétendre. En effet, la question strictement psychanalytique de la perversion gidienne a déjà été traitée par Jean-Marie Jadin qui dans son ouvrage énonce des théories qui n'ont pas toujours trait au seul champ littéraire. Précisons également que si *Corydon* ne fait pas partie de notre corpus, pour des raisons toujours liées au choix d'une étude de la fiction gidienne, nous nous laissons le droit de revenir sur ce traité essentiel concernant la question de l'homosexualité.

C'est donc en faisant avant tout le choix de la fiction (fiction qui permet à l'auteur de se protéger derrière des êtres fictifs) que nous avons choisi d'orienter notre analyse. Un cas

particulier de la vie intime de Gide mérite néanmoins d'être posé dès à présent : doit-on parler de pédophilie ou de pédérastie ? Comme le souligne Monique Nemer, nous ne pouvons pas éviter cette question :

> « André Gide était-il pédéraste – ou pédophile ? Combien de fois n'a-t-on entendu, à l'évocation de ce travail : "N'empêche, Gide, de nos jours…" Sur un sujet aussi sensible et, aujourd'hui, engendrant tant de confusion, le recours au droit, et à son évolution, n'est pas superflu. Première remarque : les termes "pédophilie" ou "pédophile" n'apparaissent nulle part dans le code pénal, et leur utilisation fait appel à des références étrangères à la législation.[35] »

En revenant sur cette question de la pédophilie et de la pédérastie dans notre étude, nous allons voir que pour bien comprendre l'œuvre de Gide, il ne faut pas seulement s'attacher à comprendre son vécu, mais il faut le lire au regard de la loi et des mœurs de la fin du XIXe siècle. Nous prendrons un soin particulier à replacer et l'auteur et l'œuvre dans leur époque, et à traiter du rapport au corps également selon le genre sexuel de celui qui désire et de celui qui est désiré. L'intime peut être défini comme quelque chose « qui est le plus au-dedans et le plus essentiel » ou encore « ce qu'il y a de plus profond dans une chose […] qui existe au fond de l'âme.[36] » Dans les œuvres gidiennes, cet intime est double puisqu'il reflète à la fois la profondeur des sentiments et des émois des personnages, ainsi que parfois ceux de l'auteur lui-même. En effet, nous pouvons gager que l'intime gidien transparaît suffisamment dans notre corpus pour laisser au lecteur tout le loisir de saisir pleinement la difficulté rencontrée par l'auteur dans son désir de rétablir une certaine vérité, c'est-à-dire de mettre en avant le caractère possiblement normal de l'homosexualité.

Cette question de l'intime montre combien il nous a fallu mesurer à la fois les possibilités d'un tel sujet, ainsi que ses limites. En effet, comme aidés par le concours

[35] Monique Nemer, *op. cit*, p. 93.
[36] Paul-Emile Littré, *op. cit., T. 3*, p. 3283.

d'un auteur ayant « une foi illimitée dans les possibilités[37] », nous ne pouvions ignorer ce qui avait déjà été dit notamment sur les notions de perversion et d'homosexualité. Parmi les *possibilités* évoquées, il y a celles attribuées au lecteur. Car l'une des spécificités de l'œuvre, c'est le caractère quasi autonome que Gide donne à son lecteur. Ce dernier ne se retrouve pas seulement le garant d'une idiosyncrasie gidienne visant à une acceptation de l'homosexualité comme un type de sexualité normale ; le lecteur est celui qui doit véritablement faire l'effort de lire entre lignes. Cet effort représente toutefois un risque réel tant pour l'auteur que pour le lecteur qui peuvent tous deux manquer leur rencontre. L'auteur est conscient de ce danger auquel il se prépare en « laiss[ant] la clef sur la porte et [en] se moqu[ant] de nos investigations. Sans doute se fie-t-il à l'inintelligence ou à la malignité des hommes, pour n'être pas compris, pour mourir inconnu.[38] »

En parcourant l'essentiel des textes produits sur Gide et son œuvre, il nous est apparu que ce que nous pouvions apporter à la critique gidienne est un cheminement expliquant comment ce qui a été vécu dans l'enfance comme une mise à l'écart devient une force non seulement pour l'auteur mais également pour toute une société qui a su, dans son ensemble, tirer profit du témoignage gidien pour aller au-delà du champ psychanalytique et ouvrir la porte des *Gender Studies*, c'est-à-dire l'étude des genres sexuels. Partant du principe que l'on ne peut totalement dissocier la vie de l'auteur de ses aspirations littéraires, nous avons débuté notre étude par une lecture attentive de ses œuvres autobiographiques, et notamment du *Journal* de Gide qui représente une vraie mine d'or pour comprendre les désirs et les complexes de l'auteur. Puisque l'intime est

[37] Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, Tome I, op. cit.*, p. 129.
[38] François Mauriac, « L'Evangile, selon André Gide », Hommage à André Gide, 1928 *in Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912-1950*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide » n°2, 1985, p. 135.

un élément récurrent dans l'œuvre de Gide, il nous a semblé que pour bien comprendre la fiction il fallait avant tout prendre en compte les fêlures de l'auteur.

Toute la complexité du personnage Gide a été merveilleusement soulevée par Jean Delay qui présente dans *La Jeunesse d'André Gide* un portrait complet de l'auteur. A travers cet ouvrage et les témoignages de Gide lui-même et de certains de ses proches, il apparaît comme une évidence que le choix d'étudier le thème de la pédérastie ne doit rien au hasard. Tout comme Gide théorisant l'homosexualité dans *Corydon*, nous avons décidé de nous arrêter sur ses tendances sexuelles et les déviances. Cependant, sans chercher à rédiger ce qui pourrait s'apparenter à un prolongement de traité sur l'homosexualité, nous prenons le parti de faire reposer le cœur de notre étude sur ce sujet afin de montrer que la « *Défense de la Pédérastie*[39] » réalisée par Gide s'inscrit parfaitement dans une réflexion sur la place de l'art dans la société.

Il nous semblait, en effet, que même si la pédérastie avait déjà été abordée à propos de Gide ainsi que de ses œuvres, il manquait à la critique un élément permettant d'introduire cette réflexion sur la sexualité dans le cadre de notre siècle. C'est pourquoi nous avons choisi de dépasser la question de la morale. Ainsi, même si nous pouvons déceler des similitudes entre l'auteur et certains de ses personnages, similitudes parfois ouvertement voulues comme c'est le cas avec l'immoraliste, nous avons préféré maintenir la distinction entre ces deux mondes afin de montrer en quoi l'art avait permis à Gide de faire enfin entrer une sexualité dite perverse et déviante dans le monde de l'hétérosexuel.

Mais la réalisation de cette œuvre n'a guère été évidente pour l'auteur, et nous pouvons nous demander si l'un des premiers problèmes rencontrés par Gide ne vient pas

[39] CDN, p. 66.

d'un malentendu possible entre lui et son lecteur, comme il l'exprime lui-même dans sa préface à *Corydon* :

> « Je ne tiens qu'à l'estime de quelques rares esprits, qui, je l'espère, comprendront que je ne l'ai jamais mieux méritée qu'en écrivant ce livre et qu'en osant aujourd'hui le publier. Cette estime, je souhaite de ne pas la perdre ; mais certainement, je préfère la perdre plutôt que de la devoir à un mensonge, ou à quelque malentendu.[40] »

Lorsqu'il y a un dysfonctionnement dans la communication entre Gide et le lecteur, c'est toute l'ambiguïté résidant dans la question de la perversion qui surgit. Par exemple, si la notion de perversion est souvent liée à des déviances sexuelles, nous sommes en droit de nous demander si l'écriture perverse passe toujours par l'obscène ? Devons-nous parler de la perversion chez Gide comme nous parlons de l'écriture perverse sadienne ? L'œuvre du Marquis de Sade représente pour nous un véritable point de repère dans notre analyse. Emblématique de la perversion, l'œuvre de Sade permet de nous demander si le modèle phrastique énoncé par Barthes pour la décrire peut être appliqué à l'œuvre de Gide ? Quels sont les différents moyens littéraires permettant de mettre en scène la perversion ? André Gide s'écarte du modèle sadien, et ne soumet pas ses personnages aux déviances cruelles qui animent les personnages sadiens et font de son œuvre le récit de cruautés en sacrifiant les êtres sur l'autel des perversions dont la plus manifeste demeure le sadisme. En nous plaçant du côté du style nous pouvons analyser le jeu parfois qualifié de pervers afin de comprendre pourquoi l'auteur se présente avant tout comme la victime d'une accusation injustifiée.

Comme le rappelle Bertrand Fillaudeau, l'œuvre de Gide est imprégnée tout entière d'un esprit ludique, faisant parfois des personnages les marionnettes de l'auteur. Et ce jeu, Gide a conscience de le réaliser comme nous l'avons vu dans son témoignage à la Petite Dame. Apparaît dès lors pour le lecteur toute la complexité du rapport entre l'auteur et son lecteur qui ne parviennent pas toujours à établir une communication

[40] CDN, p. 59.

claire. Nous verrons que Gide parle de suffocation lorsque le message de son œuvre lui semble mal compris. En utilisant le verbe *suffoquer*, il a conscience de l'impact produit par ce choix, et n'ignore sans doute pas les ramifications possibles entre cette manifestation physique et les crises de s*chaudern* dont il a été victime lors de son enfance. Le déni gidien résultant des souffrances liées à l'enfance l'incite à créer un univers où la jeunesse ne disparaît pas. Et c'est à la source de cette jeunesse que plusieurs de ses personnages vont puiser l'énergie manquante, allant parfois jusqu'à se placer comme de vrais éducateurs pour ces enfants dont le point commun est souvent la perte de repères. Toutefois, peut-on parler de récits d'apprentissage où l'écriture s'impose comme l'occasion de traduire la perversion dans le champ de la normale ? Le jeu est-il un moyen d'atteindre l'enfant ou une nécessité dans le monde où « la vie […] n'est qu'une comédie[41] » ?

Si Gide clame son incompréhension face à un jugement moral de son œuvre, il faut cependant reconnaître que les différentes pistes ouvertes par ses soins demeurent bien complexes pour le lecteur. Le jeu des apparences participe à cette opacité que l'auteur inscrit dans son *Journal* lorsqu'il y évoque sa « préoccupation de paraître. » Paraître, c'est avant tout se donner à voir, et Gide paraît à travers ses textes, dans lesquels il reprend des éléments de son vécu pour enrichir son œuvre. Le narrateur de *L'Immoraliste*, Michel, en est le meilleur exemple, puisqu'il est invité par l'auteur à se dévoiler entièrement, c'est-à-dire à lever le voile cachant son intime. Paraître, c'est donc aussi se révéler. Mais qu'en est-il des personnages lorsque le paraître joue avec les apparences et s'apparente à un jeu avec la dissimulation ? L'apprentissage promis aux enfants n'est-il pas toujours lié au mensonge ? Il y a de véritables dangers du paraître, et

[41] FM, p. 448.

à travers les jeux de cache-cache, Gide souligne le problème de la sincérité. Les personnages sont en proie au dilemme du mensonge et de l'hypocrisie, notamment lorsque le repère familial ne parvient pas à s'imposer comme un modèle à suivre.

En effet, les familles semblent créées pour que les individus vivent la perversion dans leur quotidien, comme c'est le cas avec le voyeurisme de Bernard, point de départ des *Faux-monnayeurs*. La structure familiale gidienne est une structure défaillante, rendant son rapport à la norme impossible. Pères et mères souffrent de multiples incapacités, comme par exemple celle d'être sincères. En montrant que les familles ne sont pas toujours la norme, Gide vient apporter un élément essentiel dans la question de la perversion : le désir de trouver autour d'eux des repères stables empêche parfois enfants et adultes de créer des liens affectifs sincères avec autrui. Leur équilibre s'en trouve menacé, et certains personnages s'écartent alors de la normale. Ils sont pris dans le champ de la transgression, transgression dont le bâtard est le fruit et donc un des meilleurs exemples. Ajoutons que dans l'univers gidien les sociétés secrètes sont légion et puisque le bâtard ne peut pas évoluer sans autrui, son intérêt est tout entier happé par sa solitude ou détourné au profit de personnages obscurs. Le mensonge, dont il est victime, l'invite à se tourner vers les figures de substitution. Et ce sont ces échecs de la structure familiale qui le conduisent à en sortir et à mettre en avant sa spécificité, au risque parfois de basculer dans un individualisme lourd de conséquences comme le montre Michel. L'écrivain perçoit l'importance de dessiner des caractères forts, des personnages capables d'apporter une vraie richesse aux aventures ; ceci passant par un véritable travail rhétorique et stylistique.

Il n'est donc pas possible d'analyser la perversion dans l'œuvre de Gide sans s'arrêter sur ce qui en fait l'unicité : l'esthétique gidienne. En analysant la rhétorique,

nous observons comment le rapport au jeu s'instaure dans l'écriture gidienne. Dans sa définition de la mauvaise foi, Sartre souligne qu' « il faut une intention première et un projet »[42], deux présupposés présents chez Gide, soucieux de réaliser son œuvre et d'y associer son lecteur. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est la manière dont l'auteur utilise cette mauvaise foi. L'esthétique choisie par Gide engendre un clivage du Moi gidien, et parce que notre auteur est partagé entre la réalité – à laquelle nul ne peut physiquement s'abstraire dans son rapport tangible à autrui – et la « seconde réalité », il parvient à innerver en son sein la vérité pour faire éclore, avec l'aide de la mauvaise foi, une vérité qu'il présente comme seule valable[43]. Une vérité que l'on retrouve énoncée dans son propos à Roger Martin du Gard : « mon rôle a toujours été moralisateur ». Faut-il voir dans cette revendication une confusion de l'auteur dans son rapport à autrui, car comme le souligne Sartre « celui à qui l'on ment et celui qui ment sont une seule et même personne » ? Ou Gide s'amuse-t-il avec ce que nous pouvons appeler la synonymie des antonymes ? Ces jeux d'écriture, Gide les développe tout au long de son œuvre où, afin de se plier aux exigences de la langue française, il multiplie les non-dits et les sous-entendus. Ainsi, l'échange épistolaire entre Olivier et Bernard qui, sous prétexte de jalousie, précipite Olivier dans les filets de Passavant, incarne les richesses de l'écriture secrète. En effet, tout comme l'action secrète d'Amédée ayant la naïveté de croire pouvoir participer à la libération du Pape, ce sont les jeux avec les dissimulations dans les rapports humains qui incitent les personnages à agir masqués, voire à mentir. Or, ces jeux ne sont pas sans danger. Le

[42] Jean-Paul Sartre, « mauvaise foi et mensonge » *in L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 83.

[43] « Il faut une intention première et un projet de mauvaise foi : ce projet implique une compréhension de la mauvaise foi comme telle et une saisie réflexive (de) la conscience comme s'effectuant de mauvaise foi. Il s'ensuit d'abord que celui à qui l'on ment et celui qui ment sont une seule et même personne, ce qui signifie que je dois savoir en tant que trompeur la vérité qui m'est masquée en tant que je suis trompé. Mieux encore, je dois savoir très précisément cette vérité pour me la cacher plus soigneusement », *Ibid*., p. 83.

langage crypté de Boris rend son acte impénétrable pour son grand-père. Quant à Michel, l'auteur joue de ses difficultés à se libérer pour instaurer un climat d'incompréhension entre le mari et sa femme, Marceline. S'il semble que les époux nourrissent des sentiments de tendresse l'un pour l'autre, c'est bien l'incapacité à comprendre l'autre dans sa différence, dans ce qu'il a de plus pur – pur, au sens de vrai – qui tue Marceline. Certes, certains personnages atténuent leurs sentiments aidés par le concours d'un Gide maîtrisant la litote à la perfection, mais ces atténuations peuvent avoir un double emploi. Ainsi, lorsque Vincent ne s'oppose pas à ce que son frère, Olivier, fréquente le comte Robert de Passavant, il a pourtant vraisemblablement conscience des travers du comte, mais reste inactif, « penaud[44] ». Les retouches et réécritures auxquelles Gide a procédées montrent combien les secrets apportent à chaque histoire. L'acte gratuit de Lafcadio, par exemple, est l'occasion de mettre à mal la liberté dont le bâtard croit jouir et de montrer « un lien entre l'acte gratuit et le Diable : la gratuité étant la part du Diable.[45] » L'écriture entière est pensée pour parvenir à un équilibre entre normale et perversion.

Grâce à l'esthétique, l'œuvre apparaît comme un miroir permettant de mettre en lumière les ombres et de décaler la perversion dans la *seconde réalité*. Le miroir incarne pour Gide un objet particulier qui lui permet de penser le rapport à la réalité sous différents angles. Les occurrences du terme « miroir » sont nombreuses dans le *Journal* d'André Gide, qui « joue en acteur [s]es propres sentiments », ajoutant même : « Que de fois je me suis regardé dans la glace, le regard fouillant le regard.[46] » Et nous comprenons combien le miroir importe pour l'auteur soucieux de travailler l'image qu'il

[44] FM, p. 213.
[45] Eric Marty, *André Gide. Avec les entretiens André Gide – Jean Amrouche* ; Lyon, Editions La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », 1987, p. 91.
[46] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 13 Juillet 1889, p. 76.

donne à voir aux autres : « Seule mon image fatiguée, que je vois dans la glace sur la paroi au-dessus de ma table, nuit au développement parfait de mon bonheur.[47] » Le miroir suit Gide, terrifié « de songer que le présent, qu'aujourd'hui nous vivons, sera le miroir où nous nous reconnaîtrons plus tard ; et que, dans ce que nous avons été, nous connaîtrons qui nous sommes. Et je suis anxieux, à chaque chose résolue, de savoir si c'est bien celle qu'il faut faire.[48] » Comme le souligne Alain Goulet dans *Les Sept étapes de l'invention de la modernité* selon Gide, « le *Journal* reste ce miroir qu'avec lui Gide a promené tout au long de son existence, la chambre obscure où n'a cessé de s'opérer la mutation de la vie et de la pensée en mots, et où son écriture s'est, de toutes les manières, essayée et expérimentée.[49] » Le miroir permet à l'auteur d'introduire un autre élément essentiel pour celui qui se soucie du paraître : le regard. Car c'est bien à travers le regard que se joue le rapport de l'homme avec lui-même et avec autrui. Ce regard incite les personnages à s'observer, et à frôler parfois l'acte pervers en prenant la posture du voyeur. En effet, puisque le miroir « possède un pouvoir ambigu chez Gide[50] », c'est tout le rapport entre voir et être vu qui conduit Georges et Edouard, par exemple, à jouer tantôt du voyeurisme (Edouard épie Georges volant un livre), tantôt de l'exhibitionnisme (Georges ne se soucie pas d'être découvert). Enfin, l'effet miroir est renforcé par le procédé de mise en abyme utilisé dans *Les Faux-monnayeurs*. Ce jeu d'écriture pose la question du rapport à la réalité, du lien qui existe entre le vécu et la fiction. L'œuvre est-elle ce lieu que Gide nomme la *seconde réalité* ?

---

[47] *Ibid*., dimanche 13 mai 1906, p. 530.
[48] *Ibid*., 8 octobre 1891, p. 144.
[49] « C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété. », FM, p. 291.
[50] Cyril Moulard, Thèse sur *L'Image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division* soutenue à Nantes en 2002 sous la direction de M. Pierre Masson, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

Avec ces jeux d'écriture, Gide invite certains personnages à se poser comme des acteurs. L'œuvre devient un lieu de représentation où il est possible de s'amuser des secrets et des apparences. A ce titre, nous pouvons citer l'acte gratuit de Lafcadio qui apparaît comme un acte sombre à double titre : d'une part il y a meurtre et d'autre part le coupable échappe à la justice. Cet acte gratuit met en lumière deux autres jeux où l'esthétique gidienne confond l'écriture dans le secret : le jeu avec le jour et la nuit, et la théâtralité. Tout comme *Phèdre*, l'œuvre de Gide peut être lue comme une œuvre de l'ombre et de la lumière. Si Michel choisit d'attendre que le jour soit tombé pour partager son récit avec ses amis, c'est à « l'heure douteuse où s'achève la nuit […que] le diable fait ses comptes.[51] » Et si l'obscurité est le lieu choisi pour dire, la lumière en devient-elle *ipso facto* le lieu du mensonge ? En effet, il apparaît que ces choix liés au jeu avec le jour et la nuit répondent à un impératif scénique que l'auteur maîtrise à la perfection, et auquel il attache une importance réelle : « je veux attirer tout à tour chacun de mes personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur.[52] » Il n'y a ici rien d'étonnant de la part de celui qui comprend très jeune l'importance du paraître. La théâtralité est un élément qui permet à Gide de rendre plus attrayant encore le secret. Car en étant ainsi soumises aux yeux du lecteur-spectateur, les dissimulations engendrent une volonté plus forte chez ce dernier de percer les différents mystères de l'œuvre. Si la théâtralité permet d'accentuer ce qui est donné à voir, elle provoque également une exagération de ce qui est caché. Tel Gygès dans *Le Roi Candaule*, l'auteur – armé d'une plume aux pouvoirs similaires à ceux de l'anneau – joue à dissimuler et à se dissimuler. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* nous surprend dans ses confessions, dans la révélation des lieux qu'il connaît et dont il ne livre qu'une

[51] FM, p. 212.
[52] JFM, p. 551.

partie au lecteur. Un lecteur auquel il s'associe pourtant pleinement, en lui imposant par exemple de suivre ou de laisser seul Vincent : « Suivons-le ![53] », et « laissons-le ! ». Ajoutons enfin que la sotie *Les Caves du Vatican* existe aussi sous la forme d'une pièce de théâtre que Gide a mise en scène. Et combien cet ouvrage se prête-t-il, il est vrai, à la scène ! Les personnages soucieux de paraître, comme la comtesse Guy de Saint-Prix ou les Baraglioul semblent taillés pour être joués ; tout comme Protos, l'homme aux multiples déguisements.

Toutefois, cette théâtralité peut parfois basculer dans le champ de la perversion, puisque avec l'habit et les déguisements le personnage prend le risque de devenir un adepte du travestissement. L'artiste est pour Gide un Protée, c'est-à-dire un être capable de métamorphoses et de jeux avec l'apparence. Dans *André Gide, Vendredi 16 octobre 1908,* Patrick et Roman Wald Lasowski soulignent combien le vêtement prend une place importante dans la vie de Gide. Et c'est probablement à travers Protos que cette fascination pour l'habit et le déguisement transparaît le plus clairement. Cependant, ce personnage n'est pas le seul sachant jouer avec ses tenues et en tirer profit. Si pour Michel, le vêtement est l'occasion de lier contact avec des jeunes garçons, pour Vincent ce symbole de l'appartenance sociale peut être le reflet d'une traîtrise. A travers ces analyses du vêtement et des déguisements, nous posons la question du travestissement et du transvestisme gidiens et de leur rapport à la perversion. En effet, s'agit-il ici d'une posture perverse chez Gide ou au contraire de ce que Serge André qualifie d'« imposture perverse » ?

Si l'écriture laisse transparaître certains éléments pervers, l'auteur parvient grâce à la complicité du lecteur à intégrer la perversion dans le champ du dicible. Gide réalise

[53] FM, p. 199.

donc une écriture secrète parfaite, mais qui pour prendre toute la force de ses possibles a besoin de la complicité de son lecteur. Il ne suffit pas à l'œuvre gidienne d'être lue pour être comprise, et pour qu'elle offre à son lecteur en une fois l'abondance et la complexité de son message. Ecrire est un acte de communication, et Gide est sensible à ce pouvoir qu'il a : celui de dire. En créant une œuvre complexe par les secrets qu'elle porte en elle, l'auteur avertit son lecteur du travail que ce dernier doit faire, car Gide « n'écri[t] que pour être *re*lu.[54] »

Ainsi, Gide peut affirmer sa normale, et donner à voir et à penser la perversion comme « quelque chose *que tous les hommes ont en partage.*[55] » Un des messages de l'œuvre pour qui « sans la culture, […il] ne serai[t] peut-être qu'un vieux cochon[56] », c'est d'affirmer sa normale. Certes même avec cette œuvre, le risque est réel de passer à côté de Gide et de son œuvre pour tous ceux qui n'y voient que de la sexualité. Il est évident que les perversions sont présentes dans l'œuvre de Gide ; les personnages jouant ou étant victimes tour à tour du voyeurisme (Armand), de l'exhibitionnisme (Georges), du masochisme (Lafcadio), du travestissement (Protos), du fétichisme (Boris). Mais ces perversions ont, comme *Corydon*, une vocation éducatrice pour le lecteur et la société. Car c'est bien de cela qu'il s'agit chez Gide : de se montrer sans vulgarité, et selon sa normale. Sous couvert d'une écriture de la dissimulation, *L'Immoraliste, Les Caves du Vatican* et *Les Faux-monnayeurs* nous offrent les passions d'êtres humains dont la plupart sont unis par une volonté commune : témoigner afin de se libérer. Il faut souligner que cette liberté est novatrice, puisqu'elle passe chez Gide par une nécessaire transgression des règles établies, et donc de Dieu. Mais ce concept propre à l'auteur ne garantit pas aux personnages une réelle liberté. La libération, qui est un échec pour

[54] JFM, p. 536.
[55] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2002, p. 88
[56] Maria Van Rysselberghe, *op. cit. T. I*, p. 68.

certains personnages, Gide va la réécrire sous la forme d'un essai : *Corydon*. Cet essai sur la pédérastie, s'il peut paraître aller de soi pour des lecteurs du XXIe siècle, doit être remis dans son contexte à l'époque de Gide. L'homosexualité est un thème cher à l'auteur qui en traitait déjà dans *L'Immoraliste*. Il nous faut comprendre que ses choix esthétiques sont faits notamment à partir de la pédérastie qu'il convient pour Gide de ne pas opposer à la normale.

En ayant recours à ce que nous qualifions d'écriture secrète, l'auteur permet de faire exister des passions, loin du caractère provocateur sadien. Cette esthétique donne également lieu à des récits témoignant de la nécessité de penser honnêtement la normale et les genres. En effet, Gide n'est-il pas l'un des précurseurs de la recherche sur les *Gender Studies*. L'évolution des pensées donnerait donc raison à notre auteur qui, dès 1924, écrivait dans son *Journal* : « Ce dont on me blâme aujourd'hui, c'est ce dont on me louera plus tard.[57] » Enfin, trois jours après la mort d'André Gide, François Mauriac recevait par la poste ce message : « L'Enfer n'existe pas, tu peux te dissiper ». Soulignons que Gide ne se contente pas de soulager l'homme en lui déclarant « l'Enfer n'existe pas ». En effet, dans *Les Faux-monnayeurs*, « le diable et le Bon Dieu ne font qu'un ». Or, si le diable n'existe pas puisqu'il est sans royaume pour appliquer sa loi, peut-être que le Bon Dieu n'existe pas non plus. Ce qui resterait pour aliéner l'Homme serait contenu dans la peur qu'il a d'avouer qui il est. Or tout le travail de Gide ne vise-t-il pas à permettre à l'Homme de se défaire de cette peur, peur relayée par le rigorisme de la psychanalyse afin de permettre à l'homme de se libérer et de pouvoir vivre selon sa normale ?

[57] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, p. 1266.

Partie 1

L'IMPÉRATIF DE DISSIMULATION

Comme nous l'avons souligné, il peut paraître étonnant de penser la volonté de normale à travers le prisme de la perversion. C'est pourtant ainsi que Gide nous invite à lire trois de ses œuvres : *L'Immoraliste, Les Caves du Vatican* et *Les Faux-monnayeurs*. En effet, l'auteur se doit de mettre en avant la perversion afin dans un premier temps de répondre aux attaques dont il est victime. Car certains des désirs exprimés par les personnages de notre corpus sont interprétés par le lecteur, ainsi que par les sciences telles que la psychanalyse et la médecine, comme des déviances par rapport à la normale. Ajoutons que Gide a pris conscience du décalage existant entre sa normale et la normale telle qu'elle est pensée par les sciences, dans un rapport à des tendances qualifiées de perverses. Les « mauvaises habitudes » de *Si le grain ne meurt*, Gide a su les transformer en élément littéraire en les mettant en scène à travers Boris dans *Les Faux-monnayeurs*. Gide fait le pari d'utiliser son vécu pour enrichir ses œuvres, car il a conscience de la difficulté de faire entendre sa normale et celle de ses personnages. Il va donc tenter à travers différents jeux d'écriture d'inscrire la perversion dans la normale. Cependant, les dissimulations ne peuvent pas jouer le rôle de bouclier mettant l'œuvre à l'abri de la critique. *A contrario*, lorsqu'elles sont mal interprétées, elles constituent un déni de réalité voire une sorte de jeu pervers pour le lecteur.

S'attacher à décrypter le jeu avec les apparences et les dissimulations est le premier pas permettant de voir dans la posture phrastique gidienne une réhabilitation de la perversion, et donc de penser la perversion dans l'œuvre gidienne comme un élément de la normale. Bien évidemment, le rapport au jeu existe, mais il n'écarte pas pour autant une relecture de la notion de perversion dans l'œuvre, et ce à travers des

personnages qui sont en crise et ont besoin de se comprendre et de se trouver. Toutefois ces quêtes de l'intime et de la liberté les conduisent parfois à s'écarter du chemin de Dieu. De ces dérives émerge une forme de transgression provoquée par Gide lui-même. Mais cette même transgression peut devenir un élément à charge contre l'auteur, car aller contre la règle, voire contre Dieu n'est-ce pas se retrouver en-dehors de la normale ? Un nouveau malentendu s'installe alors entre Gide et le lecteur, mais ne peut-on pas émettre l'idée que l'œuvre a ici besoin de ce malentendu ?

Chapitre 1 : Le malentendu et le jeu pervers

C'est dans les Carnets de Jean Schlumberger que l'on trouve cette confession d'André Gide, « *Je suis suffoqué par le malentendu qui fait de ce que j'écris un jeu pervers*[58] », confession qui nous invite à porter notre attention sur la question de la perversion et du ludique dans l'œuvre. Nous sommes alors en 1922, et Gide doit décider de faire publier ou non *Corydon*. Toute la question est bien de mesurer l'impact possible d'un pareil traité pour celui qui a déjà mis en avant des personnages en proie aux démons de la tentation comme Michel, l'immoraliste, et Protos, le maître dans l'art du déguisement. En effet, si l'auteur s'oppose fermement à ce que l'on réduise son œuvre à « une recherche gratuite de la complication[59] », c'est parce que le « jeu pervers » n'existe pas comme finalité de l'œuvre. C'est-à-dire que le lecteur ne doit pas voir dans la perversion un élément hors norme, en dehors de ce qui constitue l'être humain. La norme étant définie comme une règle à laquelle on doit se conformer. La norme s'entend également par rapport à la morale, morale qui a tourmenté Gide durant toute son enfance et son adolescence.

Lorsque l'on aborde la question de la perversion à propos de Gide, la tentation est grande de faire une liste des perversions[60] présentes dans ses ouvrages et d'en conclure que oui, la perversion existe dans l'œuvre gidienne. Et il n'y a qu'un pas infime à faire avant d'en arriver à la conclusion que puisque la perversion nourrit l'œuvre, l'auteur est à son tour un pervers. Mais ce serait une erreur que de catégoriser André Gide, comme cela a été malheureusement fait avec le Marquis de Sade, et de clouer Gide au pilori des auteurs reconnus avant tout pour leur goût du pervers. C'est

[58] Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, 1902-1968*, Paris, Gallimard, 1999, p. 132.
[59] *Ibid*, p. 132.
[60] Voir dans l'ouvrage de Jean-Marie Jadin, *André Gide et sa perversion*, la liste des « perversions accessoires » au rang desquelles nous retrouvons : le voyeurisme, l'exhibitionnisme, le fétichisme, le sadisme, le masochisme, le travestisme.

probablement la réserve qu'exprime Gide et ce qu'il revendique dans sa confession à Schlumberger, à savoir le droit de peindre la société, et plus particulièrement les égarements amoureux et la complexité des rapports humains afin d'expliquer que la normale et la perversion ne sont pas des antonymes.

La perversion peut s'inscrire dans la norme, puisque « qu'il y a […] quelque chose d'inné à la base des perversions, […] quelque chose *que tous les hommes ont en partage.*[61] » Mais cet *inné*, Gide ne semble pas le reconnaître dans son travail d'écriture. Il récuse en effet l'idée selon laquelle son œuvre est un « jeu pervers ». Le « malentendu » qu'il dénonce dans l'interprétation que fait un lecteur (ou plusieurs lecteurs ?), dont il ne nous livre pas l'identité, nous intéresse ici, parce qu'elle introduit dans l'œuvre les notions de déni et de clivage du moi. Deux notions qui, comme nous allons le voir, contribuent à l'élaboration d'un schéma pervers gidien. L'écriture gidienne semble ainsi mise au service de la posture phrastique adoptée par l'auteur. La posture phrastique pouvant être définie comme un choix esthétique et littéraire dont le but, pour l'auteur, est d'adopter un point de vue qu'il pourra défendre sur son terrain : le terrain littéraire stylistique et langagier. Toutefois, cette écriture est-elle une écriture perverse ou une écriture de la perversion ? Enfin, nous noterons que l'œuvre littéraire apparaît surtout pour Gide comme l'une des portes menant à la perversion existant dans les trois ouvrages de notre corpus. Et en ouvrant ces portes, le lecteur est invité par Gide dans un univers qui ressemble à une constante comédie, à un monde du paraître.

C'est tout d'abord à travers la question du modèle phrastique que se pose donc la question du jeu pervers. Peut-on et doit-on lire Gide comme on lit Sade ? Peut-on parler de posture perverse à propos de Gide, et analyser le style gidien comme celui

[61] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.,* p. 88.

d'une écriture de la perversion ? Car si le ludique marque véritablement l'œuvre gidienne, d'où vient cette suffocation d'un auteur victime de sa propre œuvre ? En évoquant le malentendu, Gide ne souffre-t-il pas d'un déni de réalité qui est d'autant plus évident dans son rapport à la jeunesse ? Mais en même temps avec ce décalage par rapport à la réalité, l'art devient pour notre auteur le lieu le plus approprié pour installer la perversion comme acte de normalisation.

1. Le modèle phrastique gidien est-il un « jeu pervers » ?

Dans son *Journal*, Gide affirme que « le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de [s]on œuvre sainement.[62] » C'est à l'étude du style et de ce que Barthes définit comme le « modèle phrastique » que nous devons nous attacher en tout premier lieu lorsque nous évoquons le terme de perversion dans l'œuvre. Si la perversion est présente dans l'œuvre gidienne, nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette esthétique gidienne fait de la perversion un élément essentiel de son œuvre. De là également découle notre interrogation portant sur l'écriture gidienne. En effet, devons-nous parler d'une écriture perverse qui utilise les jeux de langage, tels que l'obscène, pour dire la perversion ? Ou d'une écriture de la perversion, c'est-à-dire un lieu où se réalisent les perversions mais où le langage ne porte pas les marques de cette perversion ? Car le point de vue esthétique auquel Gide fait référence est lié au registre de langue utilisé. Or, comme nous allons le voir, le choix du registre semble bien loin du registre sadien, où l'écriture se fait perversion. André Gide semble avoir fait le choix de l'ombre, d'une écriture qui joue des dissimulations et des apparences. Cependant en optant pour une posture requérant de son lecteur une attention au moindre détail, à

[62] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 23 avril 1918, p. 1064.

chaque silence, chaque ombre et chaque secret, Gide ne vide pas son œuvre des perversions ; mais il tente de les inscrire dans une certaine norme, dans ce qu'il appelle sa « normale ».

a. Gide et Sade

Voir les noms de Gide et de Sade ainsi juxtaposés peut surprendre, choquer ou même être considéré comme dangereux pour ceux qui se laisseraient séduire par un raccourci mettant les deux auteurs sur un pied d'égalité en matière de perversion. Et pourtant il y a bien raison d'établir pareil lien. Selon Serge André, « *la perversion est une question de style*[63] », mais jusqu'à quel point le style gidien répond à ce qui sonne comme une maxime puisque « c'est dans sa parole même que le pervers commence à penser à l'acte[64] » ?

Dans la « Complaisance de la phrase », Barthes affirme que « Sade sait […] que la perfection d'une posture perverse est indissociable du modèle phrastique qui sert à l'énoncer.[65] » Le modèle phrastique renvoie à la qualité de rédaction de l'œuvre, à l'emploi d'un registre de langue particulier, et à tous les artifices du langage permettant de faire la peinture de personnages et de leurs mœurs dans un but précis. Ce modèle est ce à quoi s'attache Gide lorsqu'il parle de son « esthétique ». Tout dans l'écriture est soumis à la volonté de dire. Mais si le modèle gidien diffère du modèle sadien, faut-il en conclure que la « posture perverse » n'existe pas dans l'œuvre de Gide ? Ou alors que cette posture se réalise d'une autre manière ? En d'autres termes, on peut se demander dans quelle mesure ce que Barthes écrit à propos du Marquis de Sade peut être envisagé pour André Gide ?

[63] Serge André, *L'Imposture perverse*, Paris, Seuil, 1995, p. 54.
[64] *Ibid.*, p. 54.
[65] Roland Barthes, « Sade, Fourier, Loyola » *in Œuvres complètes T. III*, Paris, Seuil, 2002, p. 840.

Si les registres langagiers de nos auteurs diffèrent l'un de l'autre, le message véhiculé à travers la mise en scène de perversions porte également les stigmates de l'époque contemporaine de l'auteur. Sade dénonce les travers du siècle des Lumières par des pratiques perverses, pratiques déviantes de la normale sexuelle et cette dénonciation est telle que « Sade ne peut jamais rendre compte du contenu positif de la perversion.[66] » Gide s'attache quant à lui à mettre en lumière des caractères humains qui, même s'ils ne sont pas dénués de cruauté, ne travaillent pas tous à œuvrer en marge de la société. Certes, le cénacle des faux-monnayeurs établit un commerce illégal. Mais, les acteurs de perversions sexuelles (Michel pédéraste, Edouard voyeur) semblent ne pas participer à une corruption du monde. Gide inscrit certains de ses personnages dans une normale, alors que Sade les fait agir en revendiquant leurs instincts pervers et bestiaux tout en niant toute structure logique. L'œuvre sadienne - en reposant sur des bases corrompues - vise à traduire en justice la société ; tandis que l'œuvre gidienne semble faire le procès de Gide avant tout : « *Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel.*[67] » Ajoutons à ceci que l'apprentissage gidien ne ressemble point à l'apprentissage sadien : l'éducation d'Eugénie de Mistival dans *La Philosophie dans le Boudoir* n'est en rien similaire – dans l'écriture et les gestes – à celle de Moktir ou de Bernard.

D'une part, nous relevons que si Eugénie de Mistival confie à Mme de Saint-Ange être l'« écolière la plus soumise[68] » qui soit, Bernard est pensé comme un « très bon élève » par le narrateur des *Faux-monnayeurs*. Nous reconnaissons chez Sade une posture passive car l'élève est soumis, et une posture active et volontaire car Mme de Saint-Ange parle des élèves sadiens comme des décideurs qui choisissent leurs

[66] Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 2002, p. 21.
[67] JFM, p. 536.
[68] Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 38.

comportements, postures que les personnages gidiens ne possèdent pas toujours. Cet apprentissage auquel nos deux auteurs soumettent la jeunesse passe par des pratiques énoncées différemment. Gide emploie les sous-entendus, voire les silences pour évoquer les rapports sexuels. Sade offre, lui, le détail de l'éducation sexuelle d'Eugénie de Mistival que nous retrouvons « branlant » Dolmancé avant de poser ses « fesses […] sur [la] main droite » de ce dernier qui utilise sa main « gauche » pour lui « chatouiller le clitoris ».

Le langage est à la base de ce qui différencie nos deux auteurs. Gide n'a pas recours dans les trois ouvrages de notre corpus au langage sadien, c'est-à-dire érotique ou pornographique. L'étreinte amoureuse, par exemple, entre l'homme et la femme est décrite de deux manières bien différentes. Tout le discours lié à la sexualité prend chez Sade les traits de la provocation et du libertinage ; car comme le souligne Delbène : « Ô mes compagnes ! Foutez, vous êtes nées pour foutre, c'est pour être foutues que vous a créées la nature.[69] » A l'inverse, la sexualité est chez Gide le lieu de l'intime qu'il faut laisser sous le voile. La nuit d'amour entre Bernard et Sarah dont Armand décrit la fin est une nuit de douceur et d'amour : « Qu'ils sont beaux ! Armand longuement les contemple. Il voudrait être leur sommeil, leur baiser.[70] » Et la seule preuve de la perte de virginité de Sarah est tout de suite supprimée par Armand qui, lorsqu' « il aperçoit sous l'oreiller un mouchoir taché de sang ; […] s'en empare, l'emporte ».

Les personnages eux-mêmes partagent ce langage prude, Michel se contentant d'un pudique : « Ce fut cette nuit-là que je possédai Marceline.[71] » Et pourtant, il y a bien un élément dans le modèle phrastique choisi par chacun de nos auteurs qui crée un lien entre ces œuvres. Car si le langage diffère, la finalité essentielle de la démonstration

[69] Marquis de Sade, *Histoire de Juliette*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, p. 255.
[70] FM, p. 401.
[71] Im, p. 628.

reste la même : la perversion doit être pensée comme un élément de la nature humaine, et non comme un trait monstrueux. Ne pouvons-nous donc pas parler de posture perverse gidienne ?

b. La posture perverse

A voir Armand se plaisant à jouer les voyeurs, il semble y avoir une posture perverse adoptée par certains personnages gidiens. Mais comment pouvons-nous comprendre cette posture ? Quelles en sont ses modalités et ses fonctions dans l'œuvre ? La posture perverse gidienne pourrait se définir comme la capacité de l'auteur à user de la plume pour conduire ses personnages, acteurs – victimes – complices, à l'élaboration d'un plan répondant à ses exigences de dénonciation et de normalisation. L'auteur tend à introduire tous les possibles relatifs au désir, au plaisir et aux forces et faiblesses du caractère humain, et ce afin que l'œuvre s'enrichisse de toutes ces combinaisons. Ainsi, Gide exprime un désir du tout dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

> « Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. […] Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve.[72] »

En révélant vouloir « tout verser sans réserve », Gide laisse entendre au lecteur qu'il ne renoncera devant rien, pas même devant le témoignage de l'abject, des vices, en somme de tout ce qui fait l'homme, en bien et en mal. Ainsi, tel son diable des *Faux-monnayeurs*, André Gide tire toutes les ficelles lui permettant d'accéder à sa volonté de mettre en scène un univers foisonnant ; un univers qui comme nous l'avons souligné se prête à l'éclosion de perversions multiples.

[72] JFM, pp. 530-531.

Le sujet de l'œuvre est vu comme un moyen d'entrer en contact avec autrui, de faire naître les relations. Comme le dit Edouard à Sophroniska lors du séjour à Saas-Fée :

> « – Et… le sujet de ce roman ?
> – Il n'en a pas, repartit Edouard brusquement ; et c'est là ce qu'il a de plus étonnant peut-être. Mon roman n'a pas de sujet. Oui, je sais bien ; ça a l'air stupide ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas un sujet… "Une tranche de vie", disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? Ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance. Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer : ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne…[73] »

Ici, André Gide confère à Edouard le soin d'exprimer ses propres volontés. L'oncle des *Faux-monnayeurs* est, comme Gide, pris par le désir de ne rien taire dans son œuvre. Le modèle phrastique doit répondre à cette volonté du tout. C'est là qu'émerge la posture perverse gidienne, c'est-à-dire qu'en ne renonçant pas à dissimuler certains traits de caractère, l'auteur soumet ses personnages entiers à la critique du lecteur. La dissimulation ne se fera donc pas à travers la description de la nature humaine, mais dans la manière dont l'auteur met en avant cette nature. Dans cette posture phrastique, le pervers apparaît lorsque le voile est levé, et que l'intime est mis à nu. Les personnages sont présentés avec leurs qualités et leurs défauts, l'auteur les laissant jouer avec autrui, jouer avec les apparences comme Protée, adopter des postures de voyeurs (Michel, Armand), de fétichiste (Boris) sous les yeux d'un lecteur placé *de facto* comme voyeur à son tour. Le modèle phrastique de Gide, défait de tout langage familier et vulgaire, contrairement à celui de Sade dans certaines de ses œuvres, offre une posture où la perversion dissimulée tient un rôle majeur dans les rapports humains. Ce modèle

[73] FM, pp. 312-313.

se réalise grâce au choix d'un style permettant de tout dire – parfois protégé par certaines zones d'ombre – ou du moins de feindre, feindre car tout dire ne signifie pas toujours dire la vérité.

c. Le style gidien : une écriture de la perversion ?

Puisque « la perversion est une question de style », c'est vers le style gidien que nous portons notre analyse afin de voir si nous trouvons les éléments permettant d'asseoir la posture perverse des personnages de notre corpus. L'esthétique de Gide répond à un système de dissimulations qui doit s'accorder avec un impératif, la volonté du tout. Et c'est avec ce tout qu'il faut compter pour comprendre l'œuvre de Gide. Dans son « essentiel à lire », sorte de préface à *Aline et Valcour*, le Marquis de Sade écrit que « ce n'est ni sur la physionomie de tel ou tel personnage, ni sur tel ou tel système isolé, qu'on peut asseoir son opinion sur un livre de ce genre ; l'homme impartial et juste ne prononcera jamais que sur l'ensemble.[74] » Cette recommandation sadienne rejoint ici deux éléments clés gidiens : « je n'écris que pour être relu », et le souhait de « tout verser sans réserve ».

Réduire l'œuvre de Gide à une œuvre de la perversion serait aussi limitatif que de ne reconnaître en Sade que l'auteur d'œuvres perverses et érotiques. Ce serait négliger la force de l'œuvre sadienne : la dénonciation. Car c'est bien là que se retrouvent à nouveau ces deux auteurs : la dénonciation des mœurs, et plus particulièrement la dénonciation de l'hypocrisie concernant les rapports humains. Certains peuvent se demander si l'écriture gidienne n'est pas à certains égards une écriture de la débauche, la faisant ainsi moins lointaine dans ses différences de celle de

[74] Marquis de Sade, *Aline et Valcour*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1992, p. 389.

Sade ? Car il ne faut pas oublier que notre auteur revendique bel et bien la perversion dans son œuvre :

> « La société des faux-monnayeurs (le “cénacle”) n’admet que des gens compromis. […]
> Je retiens la définition que Méral me donnait de l’amitié : “Un ami, disait-il, c’est quelqu’un avec qui on serait heureux de faire un mauvais coup.”
> X (un des fils du pasteur) est entraîné à jouer, par le débaucheur.[75] »

Gide exprime clairement le besoin de transgresser les règles, d’aller contre la morale et de jouer avec le paraître, ajoutant :

> « C’est par haine contre cette religion, cette morale qui opprima toute sa jeunesse, par haine contre ce rigorisme dont lui-même n’a jamais pu s’affranchir, que Z travaille à débaucher et pervertir les enfants du pasteur. Il y a là de la rancune. Sentiments forcés, contrefaits.[76] »

Gide attend de ses personnages qu’ils offrent au lecteur un univers où le système peut être corrompu, et dans lequel ils sont soumis à la tentation de la débauche. Mais cette écriture de la débauche ne vise-t-elle pas avant tout à la révélation des travers humains et des déviances ? La perversion naissant alors de ce travail « *à débaucher et pervertir* » est une perversion multiforme qui joue à initier. Le personnage apparaît donc soit comme pervers et pervertisseur, soit comme un complice ou une victime de la perversion.

Gide joue avec ses personnages, des êtres qu’il couve avant de les porter à terme. Il évoquait son *Immoraliste* dès le milieu des années 1890, mais n’en a achevé la rédaction qu’en 1902. Notons également que *Les Faux-monnayeurs* ont commencé de voir le jour en 1919 pour paraître six ans plus tard, en 1925. L’auteur prend soin de laisser mûrir ses personnages avant de les laisser être. Puis par son écriture, Gide conduit chacun de ses personnages à jouer ensuite lui-même un ou plusieurs et

[75] JFM, p 525.
[76] JFM, p 525.

différents rôles. Malgré la richesse et la diversité des personnages, les trois ouvrages de notre corpus ont en commun le style qui établit la posture perverse. La perversion peut exister sans pour autant se dire avec la vulgarité des propos d'un Dolmancé ou d'une Juliette.

2. Le difficile rapport au corps et aux autres

Si André Gide revendique l'existence de la perversion, et de personnages pervers dans son œuvre, il déclare pourtant à Jean Schlumberger être « suffoqué par le malentendu qui fait de ce qu'[il] écri[t] un jeu pervers ». Une ambiguïté qui mérite d'être éclaircie, même pour l'auteur qui admet : « Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit.[77] » Cette mise en garde relative à la publication de *Corydon*, Gide la reçoit comme une critique, et une critique qui semblerait valoir pour l'ensemble de son œuvre, et non uniquement pour ce traité sur la pédérastie.

Nous dégageons quatre éléments dans cette confession à son ami : la suffocation, le malentendu, le jeu, et le jeu pervers. Car pour bien comprendre le choc causé par ce qui s'apparente à une accusation, il nous faut dans un premier temps saisir ce que l'auteur entend par « jeu » et par « jeu pervers ». N'y a-t-il pas d'élément ludique dans les œuvres de Gide ? Ou ce ludique est-il exclu lorsque nous touchons à la question de la perversion ? Ajoutons que le terme de « suffoqué » employé par notre auteur véhicule une idée bien précise. La suffocation, en renvoyant aux s*chaudern* gidiens, soulève les questions de déni et de clivage du moi. Enfin, nous nous intéresserons au « malentendu », analysant dans quelle mesure ce dernier peut être le simple fait d'une mauvaise réception par le lecteur de l'œuvre d'André Gide. L'auteur tente-t-il de dire

[77] SLGNM, p. 267.

pour légitimer, à l'instar de son héros Michel qui en racontant son histoire « avait rendu son action plus légitime[78] » ? Ou devons-nous voir dans ces ouvrages la volonté d'écrire pour ne vivre que par autrui ? L'écriture gidienne serait alors une écriture de la perversion parce qu'en introduisant des jeux d'écriture, elle instaure un lien capital entre le jeu et la perversion.

a. Le ludisme et la perversion

Que signifie le « jeu pervers » dans la bouche d'André Gide et tel qu'il est évoqué dans le propos rapporté par Jean Schlumberger ? Le jeu est-il un élément de l'esthétique gidienne ? Au-delà de la manière dont ce jeu se manifeste dans l'œuvre, il est important d'analyser l'implication de chacun des personnages évoluant dans un monde ludique, puis de déterminer s'il y a une dynamique du jeu dans la réalisation d'actes pervers. Comme le souligne Bertrand Fillaudeau : « Gide nous invite à un jeu pour initié, il nous laisse des pistes qui nous permettent d'avancer des hypothèses, de participer au déchiffrement du texte.[79] » Gide aurait pu souscrire à cette analyse de son écriture comme le laisse penser cet extrait du *Journal des Faux-monnayeurs* :

> « La difficulté vient de ceci que, pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf. *Ne jamais profiter de l'élan acquis* – telle est la règle de mon jeu.[80] »

Les personnages partagent cet intérêt pour le jeu. Michel trouve la guérison auprès de jeunes garçons, dont les jeux apaisent le héros qui se nourrit de leur vitalité :

> « Je restais auprès des enfants. Bientôt j'en connus un grand nombre […] j'apprenais leurs jeux, leur en indiquais d'autres, perdais au bouchon tous mes sous. […] parfois ils me suivaient, toujours jouant, jusqu'à ma porte.[81] »

[78] Im, p. 689.
[79] Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide*, Paris, José Corti, 1985, p. 143.
[80] JFM, p. 549.
[81] Im, p. 617.

Cet attrait pour le jeu comme élément essentiel dans la lutte contre la maladie s'étend à toute l'œuvre de Gide. Une contamination qui trouve peut-être ses racines dans le quotidien de l'écrivain. C'est suite à ces propos : « Tu te démasques vraiment trop » – propos tenus par Jean Schlumberger auquel Gide venait de faire lire sa préface d'*Armance* – que Gide confia à Maria Van Rysselberghe :

> « J'ai cinquante et un ans, j'entends me démasquer […] Je sais que je joue un jeu dangereux, mais je suis décidé à le jouer jusqu'au bout.[82] »

Ce jeu dangereux, Gide l'a dépeint à travers les rapports entre Bernard, Olivier et Edouard qui jouent avec la sincérité. Comme l'auteur, Olivier sent le besoin de se dévoiler et s'« il aimait Bernard, il aimait Edouard beaucoup trop pour supporter leur mésestime.[83] »

De ce trio, émergent différentes combinaisons de duos, dont le duo Bernard-Olivier. Les deux adolescents, ne parvenant à être sincères l'un envers l'autre, jouent à un jeu. Ce jeu va créer de multiples rebondissements parmi lesquels nous pouvons citer la volonté d'Olivier de mettre fin à ses jours lors de la soirée des Argonautes ; un geste énigmatique pour Edouard :

> « Pourquoi ? Pourquoi ? On peut agir inconsidérément le soir, dans l'ivresse ; mais les résolutions du petit matin portent leur plein chargement de vertu. Il renonçait à rien comprendre, en attendant le moment où Olivier pourrait enfin lui parler.[84] »

Ce n'est donc pas la notion de « jeu » qui semble provoquer chez Gide cette émotion si riche, preuve pour l'auteur de l'incompréhension de son œuvre par le lecteur. Puisque Gide reconnaît lui-même dans son *Journal* : « Je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse

[82] Maria Van Rysselberghe, *op. cit.*, *T. I*, p. 82.
[83] FM, p. 396.
[84] FM, p. 403.

– doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie.[85] » La question serait alors bien plus celle du jeu mais uniquement lorsqu'il est mal compris par le lecteur.

Le jeu est-il pervers ?

Le terme *pervers* associé au jeu et à l'écriture crée un réel malaise chez Gide et le fait *suffoquer*. L'auteur semble concevoir à maints égards son œuvre comme la possibilité de se purger. Il s'atèle à la rédaction d'ouvrages – utilisant ses savoirs – afin de ne pas plonger dans un mode de vie qui le condamnerait nécessairement aux yeux de la société, de la morale judéo-chrétienne. Au début des années 20, Gide fait la connaissance d'un jeune Belge, René Michelet, auquel il essaye de transmettre son goût pour la culture. Vains efforts, semble-t-il comme nous pouvons le voir lorsque Maria Van Rysselberghe note ainsi ces propos de Gide dans une lettre réponse à ce jeune Michelet, alors agacé par ses conseils : « sans la culture, je ne serais peut-être qu'un vieux cochon.[86] » Gide tente de faire comprendre à son jeune ami qu'il y a un véritable côté salvateur propre à l'apprentissage. Apprendre permet par exemple de mieux comprendre les attaques d'autrui et donc de s'en défendre. La crainte de l'écrivain est celle d'une mécompréhension de son lecteur qui ne verrait pas que la complexité du modèle phrastique a pour but, non l'éloge de la perversion, mais l'acceptation des désirs et de certaines déviances dans une normale. Nous pouvons alors nous demander si l'expression de la suffocation annihile l'existence de ce jeu pervers ? Ou au contraire ne vient-elle pas renforcer l'écriture d'un Gide qui se pose en victime de sa création et qui sait revendiquer la nécessité de la perversion dans les rapports humains, puisqu'un

[85] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 2 juillet 1907, p. 576.
[86] Maria Van Rysselberghe, *op. cit., T. I,* p. 68.

certain Z s'attache à détourner de la morale *les enfants du pasteur*[87]. Ce « Z » dont Gide ne donne pas le nom offre au lecteur la possibilité de penser tous les êtres humains approchant *les enfants du pasteur* (les élèves de l'école notamment) comme des pervers. En ne dévoilant pas l'identité du personnage, Gide joue également avec la dissimulation. Il sent combien chaque élément révélé au lecteur a son importance, et en protégeant le pervers, il montre que la perversion n'est pas le fait d'une esthétique vulgaire et qu'elle peut se réaliser dans le silence. Au regard de cette possible compréhension du « jeu pervers », nous allons tâcher de montrer en quoi cette posture passive propre à la suffocation peut engendrer un besoin de dénoncer ce malentendu.

Le jeu gidien n'est pas aussi simple qu'il y paraît et la complexité de l'œuvre trouve sa raison dans la difficulté du message que l'auteur désire véhiculer. Comme nous l'avons dit, Gide travaille à réfuter l'idée selon laquelle on peut voir dans son œuvre une *recherche gratuite de la complication*[88]. Il a conscience de la difficulté propre à ses ouvrages, et il en fait un élément essentiel dans son modèle.

b. La suffocation et les s*chaudern*

Si la notion de jeu semble évidente dans l'œuvre, et que le terme de « pervers » est utilisé par l'auteur en personne, il convient de s'interroger sur la réaction de ce dernier. Pourquoi se dit-il « suffoqué » ? Qu'implique pour lui cette suffocation ? Dans le *Littré* nous trouvons trois entrées pour définir le participe passé : *suffoqué :*

> « 1- Qui perd la respiration
> 2- Qui meurt par suffocation
> 3- Intercepté, coupé, arrêté.[89] »

[87] JFM, p. 525.
[88] Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, op.cit.*, p. 132.
[89] Paul-Emile Littré, *op. cit., T. 6*, p. 6092.

Précisons tout d'abord que Gide emploie ce terme dans un sens métaphorique, il n'y a pas de mort physique. Ce que veut expliquer l'auteur, c'est que cette suffocation le laisse incapable de répondre aux attaques dont il se dit l'innocente victime. Ce terme permet à l'auteur de laisser le lecteur se figurer que la peine causée par le « malentendu » se manifeste par des symptômes physiques ; ainsi ce que Gide perçoit dans la critique d'un type de lecteurs lui coupe le souffle. Et ne pourrions-nous pas ajouter que cette analyse consistant à dire de son œuvre qu'elle est un « jeu pervers » l'arrête dans son chemin d'écriture ? N'y a-t-il pas là une menace gidienne insinuant qu'il est une critique qui, loin de nourrir la réflexion, tue l'œuvre ? La menace serait alors un cri appelant à l'existence envers et contre tout et tous. Gide dans la transcription de sa respiration défaillante témoigne de son aspiration à vivre. Et cette angoisse de n'être pas compris rappelle à certains égards les s*chaudern*, ces crises d'angoisse gidiennes.

La suffocation de Gide peut être mise en parallèle avec la correspondance Bernard – Olivier dans *Les Faux-monnayeurs*. A Saas-Fée, la lettre que Bernard « *beaucoup trop spontané, trop naturel, trop pur* » écrit à Olivier laisse ce dernier envahi d'un « flot de sentiments hideux […] une sorte de raz-de-marée où se mêlait du dépit, du désespoir et de la rage » au point que « l'abominable serpent de la jalousie se déroulait et se tordait en son cœur.[90] » Lettre à laquelle Olivier répondra à Bernard par une « affreuse lettre », « toute dictée par le dépit » ; et en laquelle il n'est que les lignes raturées qui soient « les seules sincères de cette lettre de parade.[91] » Nous pouvons dégager de cet échange épistolaire que l'écriture est le moyen par lequel se réalise le *jeu pervers*, et qui conduit à la suffocation.

[90] FM, p. 1070.
[91] FM, pp. 1105-1106.

Gide peut retranscrire parfaitement cette suffocation qu'il a lui-même connue et qu'il dépeint dans *Si le grain ne meurt*, où il livre ses trois crises d'angoisse dont nous citons les deux premières qui nous intéressent plus particulièrement :

> « Je n'avais vu que deux ou trois fois le petit Emile Widmer et n'avais point ressenti pour lui de sympathie bien particulière ; […] ce n'était pas précisément la mort de mon petit cousin qui me faisait pleurer, mais je ne sais quoi, mais une angoisse indéfinissable […] encore aujourd'hui, je ne la puis expliquer mieux. […] C'est le souvenir de mon premier *schaudern* à l'annonce de cette mort que, malgré moi, et tout irrésistiblement, j'évoquai. Le second tressaillement est plus bizarre encore : c'était quelques années plus tard, peu après la mort de mon père ; […] je devais avoir onze ans. […] On eût dit que brusquement s'ouvrait l'écluse particulière de je ne sais quelle commune mer intérieure inconnue dont le flot s'engouffrait démesurément dans mon cœur ; j'étais moins triste qu'épouvanté […] ces confuses paroles que je répétais avec désespoir :
> "Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres !"[92] »

Nous remarquons que, par leurs symptômes, ces s*chaudern* sont proches de la suffocation, et qu'ils sont liés à la mort. Freud explique d'ailleurs l'origine et la cause de ces crises d'angoisse en soulignant que

> « l'angoisse des enfants n'est rien d'autre à l'origine que l'expression du fait que la personne aimée leur manque ; de ce fait, ils abordent chaque étranger avec angoisse […] et seuls les enfants dont la pulsion sexuelle est excessive ou prématurément développée, ou encore rendue exigeante par les cajoleries, ont un penchant à l'anxiété. L'enfant se comporte à cet égard comme l'adulte en transformant sa libido en angoisse dès lors qu'il est incapable de la mener à la satisfaction.[93] »

Même si Gide n'emploie pas le terme de *schaudern* dans son « Je suis suffoqué… », nous pouvons établir un parallèle entre ces deux moments de crise qui laissent André Gide – enfant et auteur – dans une posture à la fois passive et active. Une double posture que l'on retrouve chez Lafcadio. En étant victime de la curiosité de Julius de Baraglioul, Lafcadio est passif, il ne peut plus rien contre l'acte voyeur de son demi-

[92] SLGNM, pp. 165-166.
[93] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.*, pp. 167-168.

frère. Mais l'imposture de Julius transforme la posture passive en posture active lorsque Lafcadio saisit dans cet événement l'occasion de s'automutiler.

La nécessaire « pulsion sexuelle […] excessive ou prématurément développée » mentionnée par Freud existe bel et bien chez Gide puisque, comme nous l'avons souligné précédemment, il a pris conscience de sa normale dans un rapport à des tendances qualifiées de perverses. Ses « mauvaises habitudes » racontées dans *Si le grain ne meurt* sont le point de départ de la révélation à l'auteur de son intime et de ses désirs. La suffocation de Gide écrivain, tout en trouvant son essence dans les premières années de sa vie, n'en reste pas moins ici subordonnée à une expérience se passant entre lui et le lecteur. L'angoisse face au lecteur confère à ce dernier le statut d'étranger. Et c'est dans ce rapport entre l'écrivain et l'inconnu que réside l'origine du malentendu. En effet, Maria Van Rysselberghe permet de comprendre que l'angoisse gidienne est à entendre comme la peur de n'être pas bien lu, ou d'être mal compris voire peut-être mal aimé en relatant ces propos de Gide en août 1924 :

> « "Dites-moi, Chère amie, n'ai-je pas dit trop de bêtises ?" Je lui dis : "Pourquoi ne mettez-vous pas les choses au point ? Pourquoi ne pas dire : je ne parle que par mes livres, je déteste me figer dans des déclarations de principes ? Je vous assure qu'on ne sent pas toujours assez que vous ne vous souciez pas de préserver votre personne, mais seulement la marche de votre pensée." Il acquiesce en souriant : "Oui, c'est bien ça ; entre nous le malentendu est impossible."[94] »

La Petite Dame est dès lors placée par Gide comme une complice qui légitime la posture gidienne. En innocentant Gide, elle le rassure dans ce qu'il redoute le plus. Elle annihile sa crainte de perdre la complicité du lecteur ; à travers elle, l'auteur trouve une alliée sans faille. Car André Gide demeure un homme de lettres dont la « question

[94] Maria Van Rysselberghe, *op. cit.*, *T. I*, pp. 205-206.

perpétuelle (et c'est une obsession maladive) » est : « suis-je aimable ?[95] » Mais entre le lecteur, qui ne connaît pas personnellement André Gide, et l'œuvre, le malentendu demeure possible, plaçant l'auteur en position de défense perpétuelle.

c. Le déni gidien

Toutefois, ce malentendu évoqué par Gide ne vient-il pas avant tout d'un déni de la part de l'auteur, qui refuse d'accepter que son œuvre soit lue comme un « jeu pervers » ? MM. Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de psychanalyse* notent que le déni marque un « souci constant de décrire un mécanisme originaire de défense à l'égard de la réalité extérieure.[96] » Or, comme nous venons de l'établir, Gide sent que la critique peut prendre la forme d'une condamnation. L'auteur souhaite donner dans son œuvre une place prépondérante à une « normale » qu'il trouve dans son échec de « normalisation ». Le déni gidien apparaît donc comme le déni de la réalité, c'est-à-dire une incapacité pour l'auteur à vivre son intime dans la réalité.

Dans l'œuvre gidienne, il apparaît que c'est la castration qui est déniée ou qu'elle « est niée par le mécanisme de la métonymie qui fait qu'il y a virement de toute la charge libidinale d'un signifiant à l'autre sans perte aucune.[97] » Or, « si le déni de castration est le prototype, et peut-être même l'origine, des autres dénis de la réalité, il convient de s'interroger sur ce que Freud entend par "réalité" de la castration ou perception de celle-ci. […] Si c'est la castration elle-même qui est rejetée, le déni porterait non sur une perception mais sur une théorie explicative des faits…[98] » En détournant en élément comique cette peur de la castration, Gide « va dans le sens d'un

[95] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 3 juin 1893, p. 166.
[96] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p 116.
[97] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 219.
[98] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 116.

trait pervers, car de l'angoisse de castration, il se moque.[99] » Notons que pour Lacan, si la question du déni renvoie au phallus imaginaire et symbolique, pour Freud, il s'agit bien d'un organe réel. Selon Freud, le déni joue un rôle dans les perversions, et c'est pour cette raison qu'il peut l'étudier en le mettant en parallèle avec une autre perversion : le fétichisme :

> « A partir de 1927, c'est essentiellement sur l'exemple privilégié du fétichisme que Freud élabore la notion de déni. Dans l'étude qu'il consacre à cette perversion il montre comment le fétichiste perpétue une attitude infantile en faisant coexister deux positions inconciliables : le déni et la reconnaissance de la castration féminine.[100] »

Et Nicole Bousseyroux ajoute à propos de l'au-delà du phallus gidien que « ce rapport de jouissance auto-érotique à l'au-delà du phallus comme objet interne, Gide va l'articuler à la question de ce qui le divise entre fétiche et idole au point d'embranchement entre amour et désir. C'est dans cette coupure […] que le sujet Gide joue sa partie par rapport au phallus, car l'identification au phallus est dans la perversion, précise Lacan, tout à fait spéciale : elle unit en un seul terme l'être et l'avoir, le phallus.[101] »

Le petit Boris des *Faux-monnayeurs* adopte l'attitude du fétichiste, et nous voyons que ce déni de réalité le mène à sa perte. Abandonné par ses parents, Boris ne parvient pas à retrouver auprès de son grand-père la structure familiale qui lui servirait de repère. Selon Freud, « le fétiche est le substitut du phallus de la femme (mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer. […] L'enfant s'était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception.[102] » Et c'est

[99] Nicole Bousseyroux, *Pratiques de la lettre et usage de l'inconscient*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 84.
[100] Laplanche et Pontalis, *op. cit*., p. 115.
[101] Nicole Bousseyroux, *op. cit.*, p. 84.
[102] Sigmund Freud, *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 2002, p. 134.

ce que Boris nous apprend à travers ses actes : il devient le jouet d'adolescents plus ou moins corrompus, et n'a plus pied dans la réalité. Il s'établit une sorte de scission dans l'être, à la fois dans la réalité et en-dehors d'elle, une scission qui s'apparente au clivage du moi.

d. Le clivage du moi gidien

En effet, le clivage et le déni sont unis par un système d'influence, comme le souligne Freud pour qui « cette notion de clivage du moi vient plus nettement éclairer celle de déni. Les deux attitudes du fétichiste […] persistent tout au long de la vie l'une à côté de l'autre sans s'influencer réciproquement. C'est ce qu'on peut nommer un clivage du moi.[103] » Catherine Millot en analysant le clivage du moi chez Gide précise que « dans la structure perverse, à laquelle Gide apporte une illustration qui a la valeur d'un paradigme, le centre se voit aboli par son dédoublement en deux foyers.[104] »

Le clivage du moi transparaît également dans les *schaudern* qui « sont autant de versions de la construction du fantasme chez Gide, [et où] comme le dit Lacan dans « *Le désir et son interprétation* », […] il jouit de supprimer son être dans la coupure[105] ». Ajoutons à cela que ces s*chaudern* ne sont pas que des crises d'angoisse. Lacan « insiste sur le fait que la signifiance allophone de ce mot vient confirmer la signification d'allogénéité de cet affect, c'est-à-dire *d'étrangeté absolue*, qui répond à un bouleversement de la relation du sujet à l'Autre, corrélative du sentiment *d'être exclu de la relation au semblable.*[106] » Ce sentiment d'exclusion est très largement traduit dans cette exclamation répétée deux fois par Gide lors de son second s*chaudern* :

[103] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 69.
[104] Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, « nrf », 1996, p. 52.
[105] *Ibid.*, p. 52.
[106] Nicole Bousseyroux, *op. cit.*, p. 83.

« Je ne suis pas pareil aux autres ! Je ne suis pas pareil aux autres ![107] » L'auteur comprend qu'il est étranger aux autres. Il « saisit son corps à l'intérieur d'une certaine étrangeté, on dira même d'une certaine altérité : c'est en posant le corps comme a priori incontrôlable et étranger.[108] »

Dans son rapport à lui-même comme corps étranger – étranger pour « la scène du monde » mais également pour lui-même – Gide se dissocie partiellement de son être, et réussit ainsi à faire de son désir un élément fondateur de sa réalisation. Le désir devient tantôt un fantasme du rien, et tantôt le fantasme d'un tout à saisir dans la réalité pour ne le faire émerger et exister que dans une seconde réalité, une réalité étrangère et comme telle capable de transcender le monde réel. Nous pouvons dire que Gide « confirme la théorie freudienne du clivage du moi comme la source de la perversion et la position de déni par rapport à la castration.[109] » L'auteur transmet à ses personnages cette capacité de déni et de clivage, mettant en scène deux réalités. Et n'est-ce pas là le lieu du malentendu ? Pour le lecteur non averti, l'émergence de deux réalités, où vient se réaliser la volonté du tout gidien, devient un schéma complexe dont on ne comprend pas bien la finalité du *jeu pervers*.

3. Entre perversion et effort de normalisation

S'il y a deux réalités, comment comprendre la place du ludique et les élans pervers des personnages dans l'œuvre ? Les jeux de dissimulation auxquels l'auteur a recours n'ont-ils pas pour finalité la perversion en elle-même ? Il devient dès lors essentiel d'aller au-delà des apparences pour éviter le malentendu qui consisterait à accuser l'auteur et son œuvre de création perverse. Car ce serait bien en ce lieu que naît

[107] SLGNM, p 166.
[108] Eric Marty, *L'Ecriture du jour*, Paris, Seuil, 2000, p. 171.
[109] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, pp. 218-219.

le malentendu dont Gide fait mention et qui semble s'être installé entre lui et son lecteur ? Peut-on parler d'échec de l'œuvre, comme le rapporte Goulet[110] à propos de la confession de Michel à ses proches ? Si le lieu du malentendu se trouve dans le « jeu pervers », n'est-ce pas parce que le lecteur ne parvient pas à voir ce qu'il y a au-delà de ce jeu ? Comprendre le malentendu, ce serait réussir à percer la complexité de l'œuvre gidienne, afin de lire le « jeu pervers » non plus comme un élément ludique dont le but premier est de choquer, mais de lever le voile du pervers pour mieux mesurer la portée du message de l'auteur.

a. Le malentendu

Quand Edouard écrit dans son Journal : « l'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver…[111] », l'homme semble se jouer de lui-même. A travers cette confession, Edouard insiste sur la posture active et passive de l'être humain, dont nous avons vu précédemment qu'elle avait partie liée avec le déni et qu'elle pouvait engendrer un problème dans son rapport à lui-même. En effet, partant d'une posture active puisqu'il crée un autre univers, l'homme perd vite pied avec l'imagination, et se voit dirigé par elle. Selon Freud, cette double posture s'explique dans le cas de la perversion voyeuriste, où « la tendance est de regarder et d'être regardé […]. Dans ce cas, le but sexuel se présente en effet sous une double forme, active et passive.[112] »

Or, nous constatons que, dans l'œuvre, Edouard adopte volontiers cette posture de voyeur, notamment avec le petit Georges qu'il épie lorsque ce dernier vole un livre,

[110] Alain Goulet parle de « libération manquée », *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Editions Minard, 1986, p. 514.
[111] FM, p. 225.
[112] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.*, p. 68.

le voleur l'accablant d'un « dites donc… ça vous arrive souvent de reluquer les lycéens ?[113] » Ce jeu avec cette perversion se fait à un double niveau, puisque c'est grâce à Bernard qui a volé le Journal d'Edouard que le lecteur prend connaissance de la rencontre entre Edouard et Georges : « Le cœur de Bernard bondit également en lisant ces lignes.[114] »

Ajoutons que malgré la revendication du caractère ludique de son œuvre (jeu d'écriture, jeu avec les personnages, jeu avec le lecteur dont il requiert la complicité), l'écrivain peut apparaître sous les traits du masochiste moral, c'est-à-dire du sujet qui « en raison d'un sentiment de culpabilité inconscient, recherche la position de victime sans qu'un plaisir sexuel soit là directement impliqué[115] ». En effet, il travaille son œuvre avec la conscience des risques encourus et des reproches dont il pourrait avoir à souffrir. La jouissance de Gide viendrait donc du plaisir qu'il tire de son acte d'écriture, un acte dont il est le maître mais qui le rend esclave des possibles critiques du lecteur. Et cette phrase « *je suis suffoqué par ce malentendu qui fait de ce que j'écris un jeu pervers* » fait écho à ce que l'auteur souligne dès le début de son ouvrage *Si le grain ne meurt* : « Je pressens le parti qu'on en pourra tirer contre moi.[116] »

Mais faudrait-il uniquement lire ce malentendu comme le signe d'une maldonne dans la réception de l'œuvre ? Ce qu'écrit Gide ne serait donc pas à lire comme un *jeu pervers* ? Ou tout simplement, Gide tente-t-il de prendre le pas sur une critique qui ferait de son œuvre une œuvre subversive et la condamnerait alors même que l'auteur n'aspire qu'à « *DURER* » ? Le *jeu pervers* existe dans l'œuvre gidienne, non comme une visée, la visée unique du travail d'écriture ; mais comme un axe de lecture. Et

[113] FM, p. 238.
[114] FM, p. 238.
[115] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 231.
[116] SLGNM, p. 82.

comme tel, Gide dénie en réalité sa position de victime. Il se protège contre les critiques futures, il devient le maître de son destin et refuse de comprendre cette suffocation comme l'occasion de se taire. C'est pourquoi, même si le malentendu semble venir de ce que le lecteur ne reçoit l'œuvre que par le prisme de sa conception du monde, de la norme, Gide se doit de poursuivre son œuvre pour expliquer au mieux sa conception du monde et de la norme. Et puisque la perversion peut appartenir à la norme, ne faut-il pas voir dans cette dénonciation du malentendu la volonté gidienne d'ancrer son lecteur dans ce schéma pervers ? Le lecteur devient le complice du *jeu pervers,* et dans le déni d'acceptation de sa position, le lecteur crée le malentendu le rendant au fond le seul responsable de la suffocation de l'auteur.

Le refus de complicité de la part du lecteur peut avoir plusieurs causes, notamment l'incapacité à s'inscrire dans le mensonge qui est récurrent dans l'œuvre. En effet, la tricherie impose aux personnages de recourir au jeu, puisqu'ils doivent cacher voire mentir. Devons-nous pour autant en conclure que la dissimulation est un jeu pervers ? Lorsque Jean Schlumberger rapporte ce propos tenu par André Gide, il soulève ici l'épineuse question du rapport qui lie l'œuvre au champ de la perversion. Le recours à l'écriture secrète fait-il de l'œuvre un « jeu pervers » ? Le malentendu n'est-il pas aussi dans la réception que l'on a du terme « pervers » ? Ne faut-il pas penser la perversion selon l'interlocuteur, et non plus comme exclusivement liée à la sexualité active ? Nous retrouvons cette position lors d'un échange durant lequel Jean Schlumberger accuse André Gide d'exhibitionnisme : « Tu parles d'exhibitionnisme », ce dernier ajoute : « mais s'il s'agissait d'un autre que moi et qui jouerait la même partie, lui refuserais-tu ton estime ?[117] » La partie qui se joue entre Gide et le lecteur est

[117] Jean Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, op. cit.*, pp. 132-133.

une partie à laquelle sont soumis ses personnages, d'où probablement le goût du ludique dans l'esthétique et le genre.

> « *Les Caves* sont d'ailleurs la sotie qui se rapproche le plus de la farce, par […] le côté farcesque de nombreuses situations dans lesquelles on retrouve le comique bas et grossier propre à ce genre.[118] »

Cette sotie n'est cependant pas la seule œuvre mettant en avant le comique, et ce sont la plupart des personnages gidiens qui prennent part à ces jeux établis par l'auteur. Si la lecture de l'œuvre gidienne comme *jeu pervers* repose sur un malentendu entre l'auteur et l'étranger incarné par le lecteur, notons que comme le rapporte Roger Martin du Gard, Gide semble plutôt se rêver en « moralisateur[119] ». Un propos qui témoigne de l'opacité certaine qui existe dans les rapports de Gide non seulement avec l'adulte mais bien également avec la jeunesse. En effet, dans quelle mesure chacun peut-il comprendre « l'initiation à la volupté » telle que Gide l'entend, c'est-à-dire comme œuvre moralisatrice ? Une « initiation » se présentant comme l'inverse d'un acte pervers ?

b. Gide et la jeunesse

Nous remarquons à travers cette exclamation : « Pervertir la jeunesse ! » que ce sentiment d'être victime d'une accusation illégitime ayant trait à la perversion ne concerne pas que les œuvres de Gide comme travail d'écriture, mais aussi le rapport de l'auteur à l'homme et plus spécifiquement à l'enfance. C'est cette posture gidienne qui nous invite à nous intéresser au rapport à la jeunesse peint dans les œuvres.

Dès *Les Nourritures terrestres*, Gide évoque sa quête de la jeunesse éternelle : « Ah ! Jeunesse – l'homme ne la possède qu'un temps et le reste du temps la

[118] Bertrand Fillaudeau, *op. cit.*, p. 56.
[119] Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide, 1913-1951*, Paris, Gallimard, 1951, p. 96.

rappelle.[120] » Cet amour de la jeunesse ne sera pas abandonné par l'auteur qui l'utilisera comme un leitmotiv. Dans *L'Immoraliste*, Michel trouve auprès des enfants, enfants amenés à lui par son épouse Marceline, la force de vaincre la maladie :

> « Un matin Marceline entre en riant :
> "Je t'amène un ami, dit-elle ; et je vois entrer derrière elle un petit Arabe au teint brun. Il s'appelle Bachir. […]" Je suis plutôt un peu gêné, et cette gêne déjà me fatigue ; je ne dis rien, parais fâché. […] Je remarque qu'il est tout nu sous sa mince gandourah blanche et sous son burnous rapiécé. […]
> Le lendemain, pour la première fois, je m'ennuie ; j'attends ; j'attends quoi ? Je me sens désœuvré, inquiet.
> Enfin je n'y tiens plus :
> "Bachir ne vient donc pas, ce matin ?
> - Si tu veux, je vais le chercher."
> Elle […] rentre seule. Qu'a fait de moi la maladie ? Je suis triste à pleurer de la voir revenir sans Bachir. […]
> C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle.[121] »

La jeunesse incarne le salut pour Michel. Il guérit et se découvre en découvrant les garçons, et voit dans cette guérison le lieu d'un échange entre lui et la jeunesse : ces enfants le sauvent et lui ouvrent les portes de la vie, pendant qu'il leur offre de la distraction et du confort. Cependant cette cure de jouvence fait-elle de Michel et de Gide des pervertisseurs de la jeunesse ? En 1902, année de parution de *L'Immoraliste*, paraît *Claudine en ménage* de Colette et Willy ; ouvrage dans lequel la question de la jeunesse est également mise en avant et traitée à certains égards comme l'une des manières de la rappeler à soi. Renaud, l'époux de Claudine, cherche dans ses rapports aux enfants l'assurance de rester jeune. Alors que Michel ne s'entoure que de jeunes garçons (ses « gourmandises »), Renaud préfère, quant à lui, la compagnie des jeunes filles qu'il associe à des « bonbons ». Bachir et Pomme ne sont-ils ici que deux enfants dans lesquels Michel et Renaud trouvent la voie de la jeunesse éternelle ? La manière

[120] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, p. 437.
[121] Im, pp. 606-607.

dont ces deux héros réalisent leur cure de jouvence matérialise parfois ces adolescents. En effet, le rapport de ces deux hommes adultes l'un avec un jeune garçon de 13 ans, l'autre avec une jeune fille de 15 ans peut-il être un rapport vide de toute perversion ? On pense à la perversion quand on observe les liens qui se tissent entre l'adulte et l'adolescent, puisque l'adulte joue de son statut et du pouvoir que lui confère ce statut pour dominer le jeune.

C'est à la fois parce que ces deux jeunes êtres purs et figures d'innocence sont des instruments aux mains d'adultes assoiffés de jeunesse, et parce que cette cure de jouvence passe par des réalisations sexuelles, que ni Michel ni Renaud ne peuvent nier l'œuvre perverse qu'ils accomplissent : ils ont un rapport pervers à la jeunesse, pervers car mu par l'égoïsme et déviant par rapport à la normale. Attention toutefois à ne pas confondre perversion et bien-être, car la jeunesse n'est pas un gage de réussite et de bonheur pour l'adulte ; Michel le prouve en sortant meurtri de son attirance pour les jeunes garçons.

c. De la cure de jouvence à l'influence

Gide se positionne tel un « moralisateur » dans sa relation aux enfants, comme il le signifie à Roger Martin du Gard :

> « Pervertir la jeunesse ! Comme si l'initiation à la volupté était en soi, un acte de perversion ! C'est en général, tout le contraire ! […] Croyez-moi, cher ! Je puis me rendre cette justice : sur les jeunes qui sont venus à moi, mon influence a toujours été utile et salubre. Oui, ce n'est pas un paradoxe, mon rôle a toujours été moralisateur.[122] »

Moralisateur peut-être, mais Gide est un moralisateur qui vit son expérience auprès de la jeunesse comme la possibilité de transmettre ses savoirs, à l'instar de

[122] Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, *op. cit.*, pp. 95-96.

Michel qui échange ses jeux avec les enfants. De moralisateur, Gide devient parfois moraliste, notamment lorsqu'il fait rentrer Bernard chez son père ou qu'il punit Protos. Le moraliste ne va donc pas dans le sens du renoncement au plaisir, et comme le souligne Jadin « le moraliste » est « un jouisseur de la voix ». C'est-à-dire qu'il éprouve une certaine félicité en mettant son organe vocal au service de l'apprentissage. Gide a conscience de sa capacité d'influence sur la jeunesse. De plus, nous remarquons que Gide dit que l'initiation à la volupté n'est pas un acte de perversion, tout en laissant entendre qu'il existe une possible perversion mais qu'elle se situe dans la manière dont se réalise cette initiation. Ainsi, l'enfant qui va à l'adulte n'est pas une victime, mais un être capable de réfléchir son être agissant. L'enfant s'offre pour son éducation. Bachir et Moktir ne viendraient donc à Michel que pour leur apprentissage ? Pour s'initier à la vie telle que ce dernier la leur présente, c'est-à-dire comme « une vie plus riche et plus pleine, vers un plus savoureux bonheur.[123] » Cette théorie permet de souligner qu'il existe bien une différence entre le désir qu'éprouve Michel pour un enfant et son attirance pour Ménalque, comme le remarque Patrick Pollard[124].

Ce schéma, nous le retrouvons dans *Les Faux-monnayeurs* puisque c'est Bernard qui, en subtilisant le papier de consigne et en lisant son Journal, va à Edouard. Mais ne serait-il pas réducteur et simpliste de lire en Bernard le seul acteur de cette amorce de relation entre les deux êtres ? En effet, Edouard n'agit-il pas en vue d'être découvert par Bernard ?

> « Edouard lui paraissait charmant […] Mais l'aborder sous quel prétexte ? C'est à ce moment qu'il vit le petit bout de papier froissé s'échapper de la

[123] Im, p. 627.
[124] « He does not see that an attraction towards Ménalque is not at all the same thing as a desire to be with a boy », Patrick Pollard, *op. cit.*, p. 363. « Il ne comprend pas que l'attirance ressentie pour Ménalque est différente du fait de désirer être avec un garçon », traduction Justine Legrand.

> main distraite d'Edouard. Quand il l'eut ramassé, qu'il eut vu que c'était un bulletin de consigne… parbleu, le voilà bien le prétexte cherché ![125] »

Gide laisse certaines zones d'ombre dans le parcours menant les personnages à évoluer ensemble. C'est une coïncidence qui est le lien entre Edouard et Bernard, même si nous pouvons nous demander si la curiosité naturelle d'Edouard n'est pas la véritable origine de sa rencontre avec un Bernard profitant de « la main distraite d'Edouard » ? En jouant avec le hasard, Gide met en avant un système complexe de relations qui naissent dans l'ombre.

En effet, nous observons que la rencontre Bernard-Edouard se fait d'abord dans un sens unique : il s'agit d'une fausse rencontre. Bernard découvre Edouard, sans que celui-ci partage la découverte. Si c'est ici l'adolescent qui va à l'adulte, ce schéma peut être inversé, voire bouleversé par une tierce personne. La présence d'un médiateur, d'un complice peut être nécessaire, comme nous le montre Marceline, qui amène les enfants à Michel. Un autre schéma que nous pouvons également constater est celui de l'Edouard voyeur qui, par son voyeurisme, entre en contact avec Georges :

> « Les livres ne m'intéressaient point tant qu'un jeune lycéen, de treize ans environ […] Je feignais de contempler l'étalage, mais du coin de l'œil, moi aussi je surveillais le petit. […] Il releva la tête, remarqua mon regard et comprit que je l'avais vu.[126] »

Mais il y a une forme d'échec dans le voyeurisme d'Edouard, car Georges lui-même a conscience d'être observé. L'interrogation de Bernard laisse Edouard et le narrateur des *Faux-monnayeurs* muets. Georges met l'adulte face à son propre désir, et nous soulignons ici l'importance pour Gide de ne pas dissimuler ce qui semble être une accusation, une accusation mise en scène. Edouard transcrit avec soin et précision cette

[125] FM, p. 232.
[126] FM, p. 235.

aventure dans son Journal, ne supprimant même pas la remarque cinglante de Georges Molinier, ce qui fait de ce dernier un exhibitionniste, puisqu'il agit en se sachant regardé. L'écriture gidienne paraît alors être le lieu de la perversion car elle laisse éclore sous les yeux du lecteur des rapports pervertis dès leur origine. La rencontre se faisant par voie perverse (vol, voyeurisme, exhibitionnisme), tous les personnages sont contraints à être membres de cénacles où l'homme avance masqué, et où les sentiments eux-mêmes sont motivés par les apparences.

d. L'art comme occasion de perversion et/ou de normalisation

En incitant ses personnages au paraître, Gide repousse les limites de son esthétique afin de laisser être la perversion. C'est alors tout l'art gidien qui se révèle occasion de perversion, sans pour autant impliquer une quelconque anormalité sexuelle, puisque « les perversions (peuvent être rattachées) à la vie sexuelle normale.[127] » La perversion gidienne ne deviendrait-elle pas alors l'expression d'une norme, de la normale gidienne ? Une normale qu'il convient de préciser en citant un passage essentiel de *Si le grain ne meurt* :

> « Mais qu'ai-je besoin d'évoquer ces lugubres jours ? Leur souvenir explique-t-il mon délire de cette nuit ? La tentative auprès de Mériem, cet effort de "normalisation" était resté sans lendemain, car il n'allait point dans mon sens ; à présent je trouvais enfin ma normale.[128] »

Gide définit par la suite sa normale comme son « plaisir […] sans arrière-pensée et […] suivi d'aucun remords […] à serrer dans [ses] bras nus[129] » des corps « parfaits »

[127] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op.cit.,* p. 57.
[128] SLGNM, pp. 309-310.
[129] SLGNM, p. 310.

d'enfants. Et comme le souligne Léon Pierre-Quint : « C'est ce contraste moral, cette fluidité trompeuse, cette blancheur inquiétante qui font unique l'écriture de Gide.[130] » L'important n'est pas ici pour nous de juger l'auteur, mais de comprendre comment sa vie a influé sur ses décisions artistiques, et donc sur son choix de modèle phrastique. La négation du paradoxe exprimé par Gide dans son rapport à la jeunesse est contraste pour le lecteur, mais ne peut l'être pour la morale, ou pourrions-nous dire la normale gidienne. Ainsi, comme le note Eric Marty, « s'il fallait […] employer le terme de *perversion* à propos de Gide, il faudrait […] y voir tout simplement […] un désir peut-être immoral pour la scène du monde, mais parfaitement éthique parce que remis enfin à lui-même.[131] »

Nous assistons à une sorte de décalage entre la normale selon Gide et la normale posée comme telle par la société. André Gide ne fait pas qu'écrire un « jeu pervers », si tant est qu'il l'écrive, il va plus loin en réécrivant les règles de l'être en société selon son propre caractère. Léon Pierre-Quint remarque également que

> « si Gide nous apparaît souvent, dans ses romans, comme une sorte de "voyeur", qui suit avec une curiosité passionnée les résultats des expériences qu'il a tentées sur ses personnages, c'est qu'en opérant sur leur destinée, il se débarrasse de ses propres tentations, de ses propres remords. L'art a joué avant tout pour lui ce rôle moral. Ce que l'éthique conventionnelle refoule dans l'inconscient, les instincts secrets, les désirs occultes, les idées subversives, c'est cela, comme tout artiste véritable, qu'il a laissé éclore dans ses œuvres.[132] »

Ce « voyeur », Gide le fait incarner par Edouard, dont nous avons vu qu'il adoptait une double posture : active et passive. Tout comme Michel qui fait de son récit une œuvre, c'est-à-dire qu'en le racontant selon ses choix de mise en scène, il tend à récupérer un « rôle moral ». Immoraliste serait donc le nom qu'on lui donnerait avant le

[130] Léon Pierre-Quint, *op. cit.*, p. 188.
[131] Eric Marty, *André Gide, op. cit.*, p. 62.
[132] Léon Pierre-Quint, *op. cit.*, p. 188.

récit, avant sa tentative de rédemption. Dans cette tentative de salut, l'esthétique littéraire serait pour Gide l'occasion d'une mise en lumière des possibles incluant des déviances, mais qu'il ne faut point juger individuellement.

La perversion sans être le but ultime et unique de l'œuvre gidienne existe, et elle existe comme une occasion de dénonciation et de légitimation. Et en ce sens, Gide ne nie pas la morale mais souligne que la perversion dont il parle appartient à un type de morale auquel il ne peut souscrire, car il n'y trouve pas sa normale ; position que ses personnages viennent conforter puisque dans ce « monde où chacun triche », « c'est le diable qui fait figure de bon Dieu ».

Chapitre 2 : Des apparences à la dissimulation

« Nous nous efforçons […] de paraître[133] », relève Pascal dans ses *Pensées*. Deux siècles plus tard, c'est Gide qui souligne dans son *Journal* qu'il existe « toujours la préoccupation de paraître ». Il semble dès lors que l'homme ne peut vivre sans utiliser le paraître et que l'œuvre réalisée subit le même sort. Mais qu'est-ce que le paraître ? Comment nous faut-il comprendre ce terme ? S'agit-il ici d'un déni de la réalité ? Avons-nous affaire à un monde où la vérité est tronquée ? Le paraître doit-il s'entendre comme la négation de l'être ? N'est-il pas possible de paraître tout en étant vrai ? C'est-à-dire de se montrer sans mentir. Car en regardant sa définition dans le *Littré*, *paraître* signifie à la fois *montrer* et *sembler*.

S'il y a bien une volonté de jouer avec les apparences dans *Les Faux-monnayeurs*, car « chacun [y] est amené à jouer, paraître, tricher, mentir[134] », il convient de préciser que ce jeu avec le paraître n'est pas le fait de ce seul roman. En effet, dès 1888, André Gide souligne dans son *Journal* l'importance de ce qu'il appelle la « préoccupation de paraître[135] ». Ce terme de « paraître » comporte deux sens qu'il nous faut distinguer. Dans *Le Dictionnaire de la langue française*, Paul-Emile Littré offre deux acceptions du verbe « paraître ». Tout d'abord *paraître* peut signifier « montrer, se montrer[136] », et c'est ce caractère théâtral que nous retrouvons chez des personnages tels que Protos et Bernard. L'autre sens est celui lié au faire semblant, au jeu avec les apparences, jeu pratiqué par un grand nombre de personnages gidiens, comme Lafcadio (et son acte gratuit), Edouard, Bernard et Olivier. Ce double sens, Gide en saisit la

[133] Blaise Pascal, « Mélanges, 662 » *in Pensées*, Gallimard, « La Pléiade », 1999, p. 815.
[134] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, Paris, Editions Dunod, 1994, p. 151.
[135] « Toujours et partout l'orgueil s'insinue ; toujours la préoccupation de paraître », André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 31 août 1888, p. 30.
[136] Paul-Emile Littré, *op. cit.*, *T. 4*, p. 4450.

richesse, faisant du paraître une occasion de dissimulation. Dans ce chapitre, nous allons donc nous intéresser aux significations et aux moyens mis en place par l'auteur pour parvenir à mettre en évidence ce que nous pourrions qualifier de principe de dissimulation[137]. Car si cette préoccupation de paraître va inspirer Gide dans ses œuvres, elle va surtout l'inviter à utiliser la dissimulation dans ses jeux d'écriture, dissimulation apparaissant dès lors comme nécessaire. Enfin nous observons que si cette nécessité peut trouver les origines de son existence dans l'enfance gidienne marquée par une mère autoritaire, il est surtout intéressant de voir comment Gide met en place la dissimulation. De comprendre comment l'auteur, qui, tout au long de sa vie, marqua une obsession pour le paraître, va conduire ses personnages à jouer avec l'être et le paraître, avec la sincérité et le travestissement, et avec le regard et les perversions qui lui sont liées.

Avant de nous interroger sur ce que le paraître apporte à l'œuvre, nous allons analyser la manière dont il se manifeste. A travers les diverses acceptions du terme paraître, nous verrons que si pour certains personnages gidiens paraître peut être l'occasion de se montrer, pour d'autres paraître c'est dissimuler. En effet, en invitant ses personnages à jouer avec l'apparence, André Gide donne le sentiment qu'il faut dissimuler pour avancer dans le monde, sous-entendant même que le paraître est un apprentissage nécessaire. Cependant, cet apprentissage n'est pas sans danger pour l'homme. Tout en oscillant entre éloge et condamnation du paraître, l'écrivain requiert, avant tout, une attention toute particulière de son lecteur ; car ici l'écriture joue avec les

[137] Le principe étant défini comme un « élément qui entre dans la constitution ou l'élaboration de quelque chose en raison de ses propriétés », TLF, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm. Nous associons le terme de *principe* à celui de *dissimulation*, car la dissimulation agit comme un élément récurrent et constitutif de l'œuvre, élément auquel les personnages ont recours de manière répétée.

secrets, avec l'être qui se plaît à interpréter différents rôles, et avec les relations familiales qui reposent parfois sur des mensonges.

1. Paraître, c'est se donner à voir

Quand nous parlons du paraître, la tentation est grande de l'opposer à être. Comme si l'homme ne pouvait à la fois jouer de l'apparence et rester lui-même. Une tentation toutefois vite balayée par Gide qui, s'il revendique son côté « comédien[138] », précise quelques années plus tard : « Comédien ? Peut-être, mais c'est moi-même que je joue.[139] » Le paraître n'implique pas nécessairement un renoncement à être. Il peut être pensé comme le fait de mettre en vue et de se montrer. C'est en ce sens que nous allons tout d'abord analyser le terme *paraître*. A travers deux exemples empruntés aux *Caves du Vatican* et à *L'Immoraliste*, nous verrons comment l'auteur présente ses personnages et les soumet au regard du lecteur.

a. Montrer et se donner à voir

La définition donnée par le *Littré* nous permet de distinguer deux sens distincts du verbe *paraître*. Dans un premier temps, nous allons porter notre analyse sur la première acception, selon laquelle *paraître* signifie : « Etre vu, être en vue, en parlant des choses. Se faire voir, se laisser voir, se montrer, en parlant des personnes. Briller, se faire remarquer, faire figure.[140] » Dans le paraître tel que Gide l'évoque dans son *Journal*, il y a le besoin de se montrer, d'être vu par le monde. Être comédien implique une volonté de se donner à voir, mais être vu de cette façon, c'est se montrer tout en

[138] « Personne ne me connaît ! […] Je ne suis le même avec personne. Je suis déjà complexe et avec cela comédien », André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 11 juillet 1888, p. 22.
[139] André Gide, *Journal, 1887-1925, op. cit.*, 13 Juillet 1889, p. 76.
[140] Paul-Emile Littré, *op. cit., T. 4*, p. 4450.

dissimulant son être et en jouant avec autrui. Dans son *Journal*, nous observons que l'auteur utilise les vêtements et les accessoires afin de travailler l'image qu'il donne à voir au monde extérieur :

> « Aujourd'hui encore j'ai su être romantique. C'est à cause de mes cheveux ; le vent les agitait et leur donnait des postures lyriques ; alors mon esprit a suivi.[141] »

Puis quelques temps plus tard, il revient sur ces années où il jouait à outrance avec son apparence :

> « Vers vingt ans, mon jeune âge, mes cheveux longs, mon air sentimental et une redingote qu'avait réussie mon tailleur, me faisaient assez bien voir dans les salons de Mme Beulé et de la Comtesse de Jauzé.[142] »

Face au miroir, Gide joue avec l'image de son visage et travaille ses postures, comme il le confesse : « Je joue en acteur mes propres sentiments […] Que de fois je me suis regardé dans la glace, le regard fouillant le regard.[143] » Ces exercices vont enrichir la perception qu'il a du paraître, lui permettant de recourir à l'art théâtral dans ses œuvres. Car André Gide ne revendique pas uniquement son statut d'écrivain mais aussi son côté acteur : « Je suis déjà complexe et avec cela comédien.[144] » Et ses personnages vont bénéficier de cette sensibilité gidienne aux arts. Le paraître va s'imprimer comme un élément indispensable dans les relations qu'entretiennent les héros gidiens entre eux. Par exemple, chacune des deux apparitions de Ménalque dans *L'Immoraliste* apporte un élément nouveau à l'œuvre. Ménalque vient accélérer la réflexion de Michel sur son être et sur ses désirs. Grâce à sa présence, Ménalque permet

[141] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 13 Juin 1891, p. 132.
[142] *Ibid.*, lundi 8 mai 1905, p. 443.
[143] *Ibid.*, 13 Juillet 1889, p. 76.
[144] *Ibid.*, 11 Juillet 1888, p. 22.

à l'auteur de jouer avec le paraître : Michel se voit contraint de paraître et se refuse à assumer ses idées. Ménalque est donc le révélateur des désirs et des travers humains.

b. Le narrateur révélateur

Dans *Les Faux-monnayeurs*, c'est cette fois le narrateur qui s'inscrit dans le rôle de révélateur lorsqu'il invite le lecteur à connaître ses jugements et le met en garde contre les apparences, puisque même « derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile.[145] » A la fin de la deuxième partie du roman, le narrateur « passe en revue ses personnages, les juge, explique leur comportement.[146] » Il montre ses personnages et met en avant leurs sentiments avec le souci de créer un lien intime avec le lecteur. Le narrateur se range du côté du lecteur en confessant que « s'il [lui] arrive jamais d'inventer encore une histoire, [il] ne [se] laissera plus habiter que par des caractères trempés ». Puis il conclut son intervention par un total abandon de soi aux personnages : « Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux.[147] »

Mais cette perte de contrôle n'est que temporaire. En effet, si le narrateur donne l'impression d'être débordé par les aventures et les personnages, il reprend très vite le contrôle de l'ouvrage en commandant les actions des personnages. Bernard redevient le sujet-objet du narrateur qui « se place ici en position d'auteur, décidant de la fonction et de la compétence de ses personnages.[148] » Nous savons que derrière le narrateur se cache la figure de l'auteur, André Gide. Et ici, nous voyons clairement que « le romancier est un illusionniste, et la fonction de narrateur repose sur une série de conventions contradictoires, oscillant entre savoir et non-savoir, vision générale et

[145] FM, p. 338.
[146] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 135.
[147] FM, p. 339.
[148] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 135.

vision limitée, liberté et soumission devant son monde.[149] » Dans son rôle de révélateur, le narrateur « affirme aussi sa position de metteur en scène[150] » relève Goulet. Le narrateur pose les jalons des aventures à venir, et dispose Strouvilhou et Ghéridanisol là où ces derniers vont pouvoir être mis en scène ; l'un ayant pour fonction de divertir l'autre, et par-là même le lecteur. Cette volonté de diriger les personnages et de leur attribuer des rôles se retrouve ainsi tout au long du roman, mais elle se fait aussi parfois avec la mise en avant de l'échec des personnages à interpréter leurs rôles. Laura, par exemple, montre que ce sont « les circonstances (qui) l'avaient forcée d'assumer un rôle pour lequel elle n'était point née.[151] » Elle est contrainte de jouer, et n'arrive plus à être elle-même malgré son incapacité de paraître. André Gide, dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, revendique ce même désir de faire jouer ses personnages :

> « Je veux attirer tour à tour chacun de mes personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur.[152] »

Mettre en scène les personnages, et donner un caractère théâtral à son roman est l'occasion pour l'auteur, aidé de son narrateur, de fournir des informations sur les personnages. Car si l'auteur en appelle à la complicité de son lecteur pour déceler les parties secrètes et cachées qui se jouent dans l'œuvre, il n'en reste pas moins qu'il faut aider le lecteur dans sa quête, c'est-à-dire dans son désir de comprendre l'ouvrage. La dissimulation n'a pas pour simple fonction de taire certains faits. Bien au contraire, elle est présente comme un fil conducteur que le lecteur est invité à ne pas lâcher s'il veut entendre le message gidien. Lorsque le narrateur nous dévoile l'incapacité d'Edouard « de pénétrer les sentiments secrets de Laura, […] prena[nt] pour de la froideur son

[149] *Ibid*., p. 118.
[150] *Ibid*., p. 135.
[151] FM, p. 308.
[152] JFM, p. 551.

retrait et ses réticences[153] », nous sommes directement invités à nous poser la question de ces sentiments. Laura est-elle toujours amoureuse d'Edouard ? Et comment penser ce trio amoureux ? Bernard éprouve des sentiments pour Laura qui, elle, aime Edouard. Quant à Edouard, il se sent mal-aimé, jugeant à Saas-Fée que Laura et Bernard sont « ligu[és] contre lui[154] ». N'y a-t-il pas, en effet, un échec de la relation triangulaire ? Laura ne veut pas de Bernard, Bernard et Edouard ne parviennent à être complices, et enfin Edouard « eût été bien gêné d'y voir clair [dans les sentiments de Laura à son égard] et c'est ce que Laura comprenait ; de sorte que son amour dédaigné n'employait plus sa force qu'à se cacher et à se taire.[155] » Ici encore, nous soulignons la nécessité de « cacher » et de « taire ». La dissimulation intervient là où les relations ne peuvent être vécues autrement que dans le paraître. Les personnages sont condamnés à penser leur rapport à autrui sous le prisme du secret, du faire semblant. Laura tente de réaliser son rôle, et donc de ne pas laisser éclater au grand jour la nature de ses sentiments pour Edouard, mais comme le confie le narrateur « son honnêteté l'y gênait.[156] »

Pour prendre la mesure de ce triangle amoureux et des dissimulations qui s'y rattachent, c'est le narrateur qui vient guider le lecteur. Il révèle quelques secrets ou, du moins, lève le voile sur certaines difficultés relationnelles et amoureuses que rencontrent les personnages. Il s'impose dès lors comme celui qui se joue du paraître pour donner à voir, car paraître est comme nous l'avons dit une manière de montrer et de se montrer.

2. Paraître, c'est se révéler

[153] FM, p. 310.
[154] FM, p. 310.
[155] FM, p. 310.
[156] FM, p. 308.

Il n'y a pas nécessairement d'antinomie entre *paraître* et *être*. Si l'on considère le paraître comme « se montrer », alors *paraître* peut *être* mais avec un petit plus que nous pouvons associer à un goût pour la théâtralité, voire pour l'exhibitionnisme. Goût au titre duquel nous pouvons citer, en exemple, Michel et Lafcadio. Pour les personnages gidiens, il est essentiel de prendre en considération l'entourage dans lequel ils évoluent, puisque c'est par cet entourage que se font les aventures, et que se déterminent les obligations de paraître. Pour Lafcadio, proche de Protos, le paraître va prendre le sens d'être, et va l'inviter à se révéler et à se réaliser en sortant de la bâtardise. Lafcadio n'est toutefois pas l'unique personnage pour lequel la « préoccupation de paraître » gidienne va se transformer en accomplissement de soi et de ses désirs. Michel va, lui aussi, connaître dans le paraître une forme de liberté, lui permettant de se montrer tel qu'il est, et de se dévoiler à ses amis.

a. Lafcadio : Comment être ?

Les Caves du Vatican ne sont pas qu'une sotie mettant en avant les qualités de déguisement de Protos ou le refus de la réalité de Lafcadio à travers son acte gratuit. Dans cet ouvrage, André Gide montre la complexité du paraître et de la dissimulation en mêlant à l'être les notions de paraître, de mensonge, d'exhibitionnisme, ou encore de travestissement. De la sorte, nous ne pouvons plus penser l'œuvre d'un simple point de vue esthétique. Car pour saisir la richesse de l'ouvrage, ce tout auquel Gide veut également tendre dans ses *Faux-monnayeurs*, nous devons prendre en compte la portée sociologique et psychanalytique des *Caves*, notamment en évoquant la manière dont Lafcadio vit son rapport avec son père.

Bâtard au début de l'œuvre, Lafcadio ne va pas le rester. Lorsqu'il découvre l'identité de son vrai père, il envisage sa vie différemment. Cette évolution passe par la réalisation de cartes de visite au nom de Lafcadio de Baraglioul. Nul n'a révélé à ce dernier, ou ne lui a confirmé, qu'il était bien le fils du comte Juste-Agénor de Baraglioul, et c'est par esprit logique – si l'on peut dire – que le jeune homme prend conscience de sa filiation. Mais Lafcadio se retrouve vite confronté à un problème de paraître. Car s'il est bien le fils du comte, il n'en a guère l'allure :

> « Il signa LAFCADIO DE BARAGLIOUL
> "Ce faquin ne me prend pas au sérieux", se dit-il en partant, piqué de ne recevoir pas un salut plus profond du fournisseur. Puis, comme il passait devant la glace d'une devanture : "Il faut reconnaître que je n'ai guère l'air Baraglioul ! "[157] »

Il y a une vraie dualité de l'être chez Lafcadio. Il est d'abord un bâtard qui a vécu sa vie ainsi ; puis il y a le nouveau Lafcadio, celui qu'il essaie d'être à ce moment : le fils de son père. En souhaitant faire imprimer ces cartes, il veut s'essayer à être le nouveau Lafcadio. Il s'agit d'un geste fort, puisque Lafcadio ne se contente pas de dire le nom, il le prend et se l'approprie en le faisant écrire par un professionnel. Mais il y renonce finalement, et par ce geste il rejette son père ; car, pour lui, accepter ce nom et donc le rang qui s'y rattache serait jouer avec les apparences. Il a l'impression d'usurper une identité qui n'est pas la sienne, de paraître quelqu'un qu'il n'est pas. Son incapacité à se reconnaître comme membre de cette famille, de sa famille, conduit le héros à voir dans ce qu'il *est* une obligation de paraître.

b. Michel : montrer, se montrer et révéler ; comment garder le pouvoir sur son être ?

[157] CdV, p. 1035.

Dans *L'Immoraliste*, en paraissant, Michel offre un exemple de parfaite maîtrise du pouvoir sur son être. Il est essentiel de ne jamais oublier que le récit fait par Michel est entièrement organisé selon sa volonté. Comme Gide prend soin de le souligner à travers une lettre d'introduction rédigée par un des auditeurs de Michel, le héros a convié ses amis dans sa demeure afin de leur raconter son histoire :

> « Quand donc je reçus de Michel ce mystérieux cri d'alarme, je prévins aussitôt Daniel et Denis, et tous trois, quittant tout, nous partîmes. […] Je t'adresse donc ce récit, tel que Denis, Daniel et moi l'entendîmes : Michel le fit sur sa terrasse où près de lui nous étions étendus dans l'ombre et dans la clarté des étoiles.[158] »

La manière dont Michel présente son récit à ses amis s'apparente à une cérémonie dont il est le maître, puisqu'il en contrôle tous les éléments. Il se fait voir, et cela à double sens ; car il se montre physiquement. Il agit comme un acteur faisant un monologue, mais aussi il donne à voir son intime en levant le voile sur ses penchants. En conférant à Michel le contrôle de l'aspect scénique lors de sa révélation, Gide transmet sa « préoccupation de paraître » à ses personnages. Le paraître devient un instrument littéraire permettant à l'auteur de mettre en avant ses héros, tout en les invitant à dire qui ils sont. Et en ce sens la notion de paraître, loin de s'opposer à la notion d'être, donne à l'homme la possibilité d'exister et de partager son intime avec autrui.

Cependant l'étude du paraître serait incomplète si nous n'abordions pas une autre acception du verbe. Car si l'homme peut à la fois être et paraître, il est important de souligner que, pour paraître, certains personnages jouent avec les apparences. Ajoutons enfin que ce jeu est accentué par un narrateur dont on a vu qu'il peut

[158] Im, p. 594.

sciemment dissimuler certains éléments à son lecteur, comme c'est le cas avec le narrateur des *Faux-monnayeurs* qui tire les ficelles du roman.

3. Quand paraître est sembler : un chemin menant à la dissimulation ?

« Paraître ce qu'on n'est pas, ne pas paraître ce qu'on est, tel semble bien être le *motto* de tous les personnages du roman gidien auxquels Gide forge une personnalité plus ou moins contrefaite[159] », souligne Boros Azzi dans son ouvrage consacré aux *Faux-monnayeurs*. Dans le chapitre intitulé « Être vs. Paraître », Boros Azzi met l'accent sur les jeux de paraître pratiqués par les personnages. Mais comment pouvons-nous définir ce paraître, ce jeu permettant aux personnages de dissimuler, de ne pas agir en société avec naturel ? Comment Gide met-il ses personnages au centre d'intrigues où il faut jouer avec les apparences ?

a. Paraître, c'est sembler

Le *Littré* propose comme synonymes de paraître : « Avoir l'apparence, sembler[160] ». Et ce qui nous intéresse ici est bien cette capacité qu'ont les personnages à jouer avec l'apparence, et à sembler, c'est-à-dire à feindre qui ils ne sont pas. En ce sens, l'œuvre est pensée comme une scène sur laquelle les personnages viennent se montrer, et offrir leurs aventures. Il existe, en effet, une vraie théâtralité dans l'écriture gidienne, où l'auteur « veu[t] attirer tour à tour chacun de [s]es personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur.[161] » En utilisant le paraître comme un jeu avec les apparences, l'auteur procure à ses personnages un outil pour

[159] Marie-Denise Boros Azzi, *Problématique de l'écriture dans* Les Faux-monnayeurs *d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives André Gide », n°6, 1990, p. 13.
[160] Paul-Emile Littré, *op. cit.*, *T. 4*, pp. 4450-4451.
[161] JFM, p. 551.

dissimuler. Et c'est cette conception du paraître qui nous intéresse plus particulièrement, car à travers cette acception, vont se dessiner sous les yeux du lecteur les mécanismes d'un monde où « le paraître supplante l'être.[162] »

Si « Lafcadio […] commence par établir une nette séparation entre l'être et le paraître, conformément à l'enseignement de Protos[163] », nous pouvons dire qu'il va être relayé par nombre de personnages gidiens. Dans le chapitre intitulé « Les mots ne sont pas sortis », Jean Schlumberger met, quant à lui, l'accent sur la défaillance dans la communication entre André Gide et Madeleine. Ce qui peut s'apparenter à une forme de mutisme dans le couple marque, pour l'auteur, la continuité d'une nécessité de taire certains éléments propres au désir. Et Schlumberger d'ajouter qu'entre les époux « les explications leur ont toujours été et leur resteront impossibles. Jamais n'a été si vraie, littéralement la phrase de Mauriac dans *les Chemins de la mer : La pudeur des sentiments joue dans nos vies un rôle plus redoutable qu'aucun vice.*[164] » Gide a saisi le besoin et les ressources que ce jeu pouvait apporter, au point de transposer cette pudeur dans son œuvre, mais il en a également mesuré les limites. Des limites qui vont être mises en avant dans ses ouvrages. En jouant des apparences, certains personnages vont se condamner (comme c'est le cas de Protos, finalement accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis), frôler la mort (Olivier ne tente-t-il pas de se suicider suite à ses jeux de paraître avec Bernard et Edouard ?), voire être condamné à mort (les secrets et cachotteries vont conduire au décès de Boris). Ajoutons enfin que ces jeux avec le paraître vont être l'occasion pour l'auteur de montrer le caractère parfois déviant de certains rapports humains. Ainsi, à la dissimulation vient s'ajouter un jeu avec les perversions. Protos et ses travestissements, ou Armand et son voyeurisme vont

[162] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op.cit*, p. 435.
[163] *Ibid*., p. 433.
[164] Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, « nrf », 1957, p. 158.

permettre à l'auteur de repenser la perversion qui, lorsqu'elle est employée dans l'œuvre de Gide, prend un autre sens que celui donnée par la psychanalyse. La perversion s'apparente à un jeu nécessaire, puisque même le modèle de la famille bourgeoise se joue de la morale.

b. Paraître : de l'apparence à la dissimulation

La complexité du paraître est soulignée par Gide dans son *Journal*, lorsqu'il note que « personne ne [le] connaît ! [il] n' [est] le même avec personne[165] », revendiquant alors les multiples facettes de son être et son goût pour la comédie. Le paraître gidien implique donc un recours à la théâtralité et à la dissimulation, voire au mensonge. Et c'est ce que nous constatons chez ses personnages qui feignent mais ne parviennent à être, à exister sans dissimuler. Lorsque Michel tombe malade, sa « première pensée fut de cacher ce sang à Marceline.[166] » Le héros de *L'Immoraliste* confesse que, là où il devrait se confier à son épouse, il préfère prendre ses distances avec elle, et dissimuler son état de santé. Michel souligne l'importance de son goût prononcé pour la dissimulation, puisqu'il explique qu'il « cachai[t] bien », si bien que Marceline ne s'aperçut de rien. Toutefois ce jeu avec les apparences ne peut satisfaire pleinement celui qui s'y adonne. En effet, probablement agacé que Marceline ne découvre d'elle-même la supercherie, Michel lâche dans un élan faussement « distrait » : « J'ai craché le sang, cette nuit.[167] » Tout au long de son récit, Michel témoigne de cette volonté mal assumée de paraître, volonté qu'il résume parfaitement en ces quelques mots : « je devais donc dissimuler.[168] » Cet impératif, nous le retrouvons chez d'autres

[165] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op.cit*., 11 Juillet 1888, p. 22.
[166] Im, p. 603.
[167] Im, p. 603.
[168] Im, p. 626.

personnages. Ainsi, Boros Azzi souligne à propos de Passavant que « faussaire dans tous les domaines, il ne se manifeste que pour l'apparence, il n'existe qu'à travers le paraître.[169] » Le vicomte de Passavant est un homme intéressé, il est vrai, et dont le narrateur s'amuse à dissimuler jusqu'à l'intérêt qu'il a d'être ami avec Vincent :

> « Le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent. […] La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite.[170] »

Ce suspense est toutefois de courte durée, puisque lorsque, quelques lignes plus loin, Robert interroge Vincent sur son jeune frère, le voile est levé. Passavant instrumentalise Vincent dans lequel il voit, non un ami, mais un moyen d'atteindre Olivier.

c. Jeu avec les apparences

Lorsque Passavant demande à Vincent le nom de son frère, il tente de dissimuler son intérêt pour cet adolescent :

> « Ne m'avez-vous pas dit que votre jeune frère écrivait ? Comment donc l'appelez-vous ?
> – Olivier, dit Vincent.
> – Olivier, oui, j'avais oublié… [171]»

Nous remarquons que la question de Passavant « comment donc l'appelez-vous ? » donne l'impression que le frère de Vincent est un acteur. Son nom n'est désormais plus le sien, mais celui qui lui est donné sur la scène du monde. Cependant cette distance établie par le vicomte est-elle à entendre comme une représentation théâtralisée que ce dernier a de la réalité ? Ou s'agit-il pour lui d'une manière de dissimuler ses « secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent » ?

[169] Marie-Denise Boros Azzi, *op.cit.*, p. 17.
[170] FM, p. 200.
[171] FM, p. 202.

Passavant est un écrivain qui joue avec les apparences jusque dans son travail d'écrivain. Lorsqu'il rédige un manifeste, il n'y appose pas son nom, et joue avec son lecteur, comme il le confie à Vincent :

> « Savez-vous ce que je suis en train d'écrire ? Mais vous ne le direz pas… hein ! Vous me promettez… Un manifeste pour ouvrir la revue de Dhurmer. Naturellement, je ne le signe pas… d'autant plus que j'y fais mon éloge.[172] »

Celui que Vincent qualifie de « traître » ne recule devant rien pour arriver à ses fins (Robert de Passavant profite même de la tenue vestimentaire pour paraître et pour être supérieur à Vincent, « Il s'est mis en habit, le traître.[173] ») Le paraître est pour lui l'occasion de profiter de la faiblesse des hommes. Il feint une amitié pour Vincent, mais n'espère en réalité qu'à accéder à son frère. Ayant conscience des difficultés financières de Vincent, il met en avant sa richesse pour l'aider, avant de le conduire à sa perte en l'incitant à parier l'argent gagné. Robert de Passavant est comme le diable qui joue avec la faiblesse des hommes, et qui « s'en pren[d] à (Vincent) d'une manière retorse et furtive ». Il est aussi celui par lequel Gide critique une partie des littérateurs de son époque, puisque Passavant est « vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste », c'est-à-dire qu'il possède « toutes les qualités de l'homme de lettres.[174] » Une critique que l'auteur étend à d'autres, car Robert de Passavant n'est pas l'unique personnage auquel Gide donne un goût pour le paraître et la suffisance. Nous pourrions même dire qu'à des degrés divers, la majorité des personnages gidiens ont cette capacité à évoluer en dissociant l'être, c'est-à-dire ce qu'ils sont, et le paraître, c'est-à-dire ce qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes. Mais jouer avec les apparences n'est-il qu'un trait

[172] FM, p. 202.
[173] FM, p. 212.
[174] FM, p. 208.

reflétant l'attrait de Gide pour le ludique ? Ou n'y a-t-il pas un enseignement à tirer d'un « monde où chacun triche[175] » ?

d. Quel apprentissage ? Dissimuler ?

Le paraître passerait donc par le mensonge et le secret. Cependant, cette tricherie doit-elle être considérée comme une des leçons de l'œuvre gidienne ? Toutes les couches sociales et toutes les générations sont touchées par le paraître : les enfants jouent avec la fausse monnaie, volent (Moktir et Georges), les adultes mentent (Michel tait ses penchants à son épouse, Mme Profitendieu dissimule l'identité du père de Bernard). La nécessité de dissimuler est un enseignement qui se transmet de génération en génération : n'est-ce pas le père de Michel qui a initié ce dernier au mensonge en apposant son nom sur l'ouvrage de son fils ? Et puisque la supercherie fonctionne, pourquoi l'homme devrait-il toujours dire la vérité ? Dès lors, la mécanique se met en place et l'écriture se met au service du paraître. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* joue avec le lecteur, lui laissant le soin de découvrir les motivations secrètes de personnages tels que Passavant, ou de décoder le message de Boris « GAZ. TELEPHONE. CENT MILLE ROUBLES ». Les personnages s'inscrivent dans cette dynamique de dissimulation, et, comme le narrateur, font de l'écriture un jeu de paraître. Passavant ne signe pas son manifeste, Bernard rédige sa lettre de Saas-Fée afin de susciter la jalousie d'Olivier. Olivier, quant à lui, tombé dans le sillage de Passavant par l'intermédiaire de Vincent, se sent contraint de réprimer ses pulsions. Lorsqu'il reçoit la lettre de Bernard, alors à Saas-Fée avec Edouard, « il se sent […] à la fois supplanté dans le cœur de

[175] FM, p. 420.

Bernard et dans celui d'Edouard.[176] » Cependant, dans sa réponse à Bernard, il force le trait de son bonheur, et conclut par cette phrase mensongère : « Je suis heureux de te savoir en Suisse, mais tu vois que je n'ai rien à t'envier.[177] » Mensongère, car les sentiments exprimés sont à l'opposé de ceux ressentis à la lecture de la lettre de Bernard. Olivier se sent contraint de paraître, de jouer avec les apparences, et se refuse donc à être sincère avec son ami. Ce jeu de paraître, Gide l'utilise à d'autres niveaux, conduisant ainsi ses personnages à jouer avec les conventions sociales.

La question sociale de la bâtardise, introduite par les familles Profitendieu et Baraglioul, laisse penser qu'il ne faut pas dire la vérité. D'un côté, nous avons M. Profitendieu qui n'est pas le père de Bernard mais qui se comporte comme tel jusqu'à la découverte de Bernard. De l'autre côté, nous avons le père de Lafcadio, le comte Juste-Agénor de Baraglioul, qui a passé sa vie à renier son enfant. Ce que nous pouvons retenir, au-delà des deux cas de bâtardise présentés, est l'échec du paraître malgré tous les efforts de dissimulation, car le bâtard parvient à retracer sa filiation, et à démasquer les menteurs.

e. Eloge ou critique du paraître ? Les dangers du paraître

Assistons-nous dès lors à un éloge ou à une critique du paraître dans l'œuvre ? Car si la « préoccupation de paraître » est présente dans la fiction gidienne, les bénéfices de l'action de paraître peuvent être remis en cause. Certes, le paraître permet à l'auteur de donner à ses personnages des éléments pour que les aventures progressent ; nous pensons notamment aux jeux avec le secret, le mensonge, en somme à tout ce qui constitue la dissimulation. Nous soulignons, par ailleurs, que l'importance du secret se

[176] FM, p. 302.
[177] FM, p. 334.

trouve dans son essence même : le secret dans l'œuvre gidienne appelle à être révélé. Le paraître aurait donc pour vocation d'être un échec, parce que seul son échec donne lieu à des rebondissements. Cependant, à force de paraître, la communication entre les personnages est biaisée. L'échange épistolaire d'Olivier et Bernard ne s'inscrit pas dans un souci de dire la vérité, mais dans celui de faire croire. Et que dire de Michel ou de Protos qui agissent en dissimulant leur but à leurs interlocuteurs. Si, comme l'affirme Montaigne, « nous ne sommes hommes et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole[178] », que reste-t-il de l'homme lorsque la parole est utilisée afin de dissimuler la vérité ?

Le paraître fait osciller les personnages entre la tentation de vivre en harmonie avec leurs désirs et le risque de cesser d'être. Il y a un véritable danger du paraître, comme le prouve Olivier. En effet, n'exprimant pas ses désirs, Olivier est en proie à une frustration qui ne se meurt pas. Le Banquet des Argonautes, qui pourrait être l'occasion de renouer une vraie amitié avec Bernard et Edouard, sera pour lui un échec conduisant au suicide. Un suicide raté certes, mais l'acte est là ; et le rejet du paraître aussi. Car en tentant de mettre fin à ses jours, Olivier témoigne de son incapacité à évoluer dans ce monde où « la vie […] n'est qu'une comédie.[179] » A travers le geste de désespoir d'Olivier, nous comprenons que le mensonge ne peut servir tous les hommes. Si pour Lafcadio, qui tait sa culpabilité dans le meurtre d'Amédée, il est une porte de sortie, il peut devenir pour d'autres le chemin menant à la mort. Boris semble condamné dès sa naissance, « se révèle incapable d'affronter la vie sociale, sera écrasé, et n'aura d'autre issue que la mort.[180] » Le danger que provoque le mensonge dans les relations sociales

[178] Michel de Montaigne, « Des menteurs », *in Essais*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997, p. 37.
[179] FM, p. 448.
[180] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 463.

avait déjà été souligné par le narrateur des *Faux-monnayeurs* qui, plaçant sous la plume d'Olivier un récit de Passavant, mettait Bernard en garde contre les menteurs :

> « J'ai connu un homme très bien. […] il est entré par hasard chez un petit bijoutier. Il l'a tué. […] il a dissimulé. […] La dernière fois que je l'ai revu, il était devenu menteur. Fais attention.[181] »

Mais que penser de cette mise en garde, lorsque l'on sait que cette histoire a été racontée par Passavant, un homme dont le métier est de mentir ? Gide tente-t-il de protéger son lecteur des menteurs, ou joue-t-il à mettre en abyme le mensonge : car ici, le mensonge existe à travers le récit du comte, dont nous savons qu'il est un être jouant avec les apparences. Et ce récit est, à son tour, retranscrit par Olivier, dans une lettre où il rature les « lignes [qui] étaient les seules sincères de cette lettre de parade ». Dans chaque forme du récit, l'auteur nous donne à voir un nouveau mensonge : il y a, au premier plan, le menteur dont Passavant narre l'aventure, puis il y a Passavant lui-même, et enfin nous trouvons Olivier mentant à Bernard et à Edouard. Le mensonge apparaît comme un instrument dans l'esthétique de dissimulation. Certes « si, comme la vérité, le mensonge n'avait qu'un visage, nous serions en meilleurs termes. Car nous prendrions pour certain l'opposé de ce que dirait le menteur. Mais le revers de la vérité a cent mille figures et un champ indéfini.[182] » Et c'est bien ce champ indéfini qui intéresse Gide, car ce champ apparaît comme l'occasion de multiplier les jeux avec ses personnages et le lecteur. Cette considération implique que les personnages peuvent être privés de fonctions sociales, puisqu'ils jouent avec les apparences et abandonnent ce qu'ils sont – leur statut – au sein de la société. Comme Alain Goulet, nous pourrions nous demander ce qu'il « reste […] alors si l'être n'existe plus en dehors de déterminations sociales ? » Il lui reste la possibilité de développer sa capacité à paraître.

[181] FM, pp. 333-334.
[182] Michel de Montaigne, *Essais*, *op. cit.*, p. 38.

« Il reste la notion de jeu et la notion de masque.[183] » Ecrire implique pour Gide un rapport au ludique et à la sincérité : que faut-il dire ? Que peut-il dire ? S'il a conscience qu'il ne peut pas tout dire, il continue de voir l'écriture comme un lieu de liberté où il faut encore oser dire malgré le jugement et les critiques. Cette liberté d'écriture et cette prise de distance par rapport à la critique, il la revendique à deux reprises dans son *Journal des Faux-monnayeurs* : « Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel », et « tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi.[184] » Ainsi, tout comme Lafcadio et Michel qui trouvent dans une des formes du paraître une manière d'accéder à la liberté, André Gide va mettre la dissimulation au service de la révélation de ses désirs. Selon Michel, « savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre.[185] » En citant ces propos de Michel, Goulet parle de « libération manquée », et de « révolte[186] ». Certes, la libération de l'immoraliste est présentée comme un chemin douloureux, nous pourrions presque dire un chemin de croix, dans lequel le personnage se retrouve tiraillé entre ses désirs et la vie qu'il mène. Ses choix, accélérant le décès de sa femme Marceline, apparaissent comme des erreurs. Erreurs puisque Michel ne peut parfaitement *être libre*. Privé de partenaire, narrant son vécu dans le noir à ses amis, la révolte du héros se lit comme un acte manqué. En désirant sortir de l'ombre, en essayant de conjuguer son affection pour son épouse et son attirance pour les jeunes garçons, Michel paie le prix de la sincérité. Le célèbre adage selon lequel « pour vivre heureux, vivons cachés » deviendrait donc pour *L'Immoraliste* : pour vivre libre, vivons cachés.

---

[183] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 434.
[184] JFM, p. 536 et p. 558.
[185] Im, p. 597.
[186] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 514.

4. Le caché

L'importance du paraître pour Gide se manifeste dans son œuvre sous la forme de multiples dissimulations, tels que les jeux avec le secret, le caché, ou le mensonge. C'est-à-dire avec tout ce qui permet à l'auteur de ne pas dire directement, de laisser le lecteur deviner le sens du message inscrit dans l'œuvre. Nous avons vu que le narrateur peut se faire auteur dans *Les Faux-monnayeurs*, prenant le rôle de l'écrivain. Et c'est précisément à ce narrateur-auteur auquel nous nous référons et à travers lequel nous rejoignons ainsi l'idée selon laquelle le narrateur « peut ne me dévoiler que progressivement les secrets qu'il veut me confier, ou même me proposer un jeu de devinettes, il reste qu'il m'a pris en charge et qu'implicitement j'ai accepté de me confier à lui.[187] » Ce « jeu de devinettes » est un jeu dont Gide va savoir tirer largement profit notamment en laissant à son lecteur le soin de démasquer les faux monnayeurs, et les vrais criminels. Car au souci du paraître, dont nous avons analysé les multiples enjeux, vient s'ajouter une esthétique du secret. Cette esthétique doit être considérée comme une écriture où les secrets et les mensonges vont venir s'inscrire dans l'œuvre concurremment à la nécessité de sincérité revendiquée par l'auteur :

> « Que me sert de reprendre ce journal, si je n'ose y être sincère et si j'y dissimule la secrète occupation de mon cœur.[188] »

a. Le problème de la sincérité

Être sincère n'est pas chose facile pour André Gide, qui souligne toujours dans son *Journal* que « la chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère.[189] » Cette difficulté qui l'occupe entre être libre de dire et la tentation de « dissimule[r] la secrète occupation de [s]on cœur » le conduit à transposer ces réserves

[187] Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Editions Armand Colin, coll. « Cursus », 2002, p. 117.
[188] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 20 septembre 1917, p. 1038.
[189] André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 31 décembre 1891, p. 145.

à ses personnages. Car si Edouard note dans son Journal qu'il a « toujours eu le plus grand mal à maquiller la vérité[190] », il montre cependant une incapacité à exprimer ses sentiments envers Olivier :

> « Je me refusais à l'admettre et c'était pour me le prouver, en quelque sorte, que je m'abstenais d'en parler dans mon journal.[191] »

En ne disant pas, Edouard pense réussir à voiler ses sentiments, mais il sent très vite les limites de ce refus d'accepter la réalité. Olivier a une influence réelle sur le personnage, et ce dernier ne peut la nier :

> « J'ai beau m'en défendre, que la figure d'Olivier aimante aujourd'hui mes pensées, qu'elle incline leur cours et que, sans tenir compte de lui, je ne pourrais ni tout à fait bien m'expliquer, ni tout à fait me comprendre.[192] »

Ce farouche désir de se comprendre lui-même et donc de pouvoir avancer incite Edouard à reconnaître son attirance pour le jeune garçon. Soulignons toutefois que cette révélation se fait par le biais de la victimisation, Edouard ne pouvant ni s' « expliquer », ni « comprendre » ce qui lui arrive.

Il y a un véritable problème pour celui qui est pris entre sa volonté d'être et la nécessité de paraître. D'autant que le recours au mensonge doit être proscrit comme l'écrit Edouard dans son Journal : « Même changer la couleur des cheveux me paraît une tricherie qui rend pour moi le vrai moins vraisemblable.[193] » Dans le *Journal* d'André Gide et dans celui d'Edouard, nous retrouvons ces mêmes questions liées au paraître et à l'être. De telle sorte que là où Edouard va raturer son Journal, André Gide semble se perdre lui-même car nous constatons qu'« écrire son *Journal* [l']amène […],

[190] FM, p. 238.
[191] FM, p. 235.
[192] FM, p. 235.
[193] FM, p. 238.

peu à peu, à ne plus distinguer entre ce qu'il faut dire et ce qu'il ne faut pas dire.[194] » Mais cette question s'avère parfois caduque, comme le rappelle Edouard qui, dans certaines situations, « ne voi[t] pas ce qu'[il] pourrai[t] inventer d'autre pour éluder l'indiscrétion.[195] » Avec l'écriture, l'auteur cherche le moyen de dire sans être condamné.

Certes, il est parfois essentiel pour André Gide de ne pas trop en dire, comme il le confesse dans son *Journal* :

> « Le nombre considérable de choses que je n'ai pas dites parce qu'elles me paraissent trop évidentes, trop "aller de soi" et ne valoir pas d'être dites…[196] »

Mais ce « nombre considérable de choses » est à relativiser puisque, quelques lignes plus bas, l'auteur reconnaît finalement les avoir dites :

> « Et quand pourtant enfin l'on se laisse aller, ou que l'on se force à les écrire, on voit avec stupeur quel nombre considérable de gens restent à s'en étonner, et prêts à déclarer que l'on n'a jamais rien écrit de plus remarquable.[197] »

Ce passage du *Journal* nous invite à poser la question des silences gidiens, puisque c'est pris par un certain « laisse[r] aller » que Gide rompt ces silences. Nous pouvons donc affirmer qu'il a bien « connu […] la dissimulation[198] », et la nécessité de ne pas toujours céder au tout dire. Nous retrouvons ces silences à de multiples reprises dans l'œuvre, notamment dans les cas liés à la bâtardise où les personnages de Lafcadio et Bernard découvrent la réalité en investiguant seuls. Par le biais de ces deux bâtards, l'auteur inscrit le mensonge comme un élément incontournable. Car si les silences

[194] Eric Marty, *L'Ecriture du jour*, *op. cit*., p. 205.
[195] FM, p. 239.
[196] André Gide, *Journal 1926-1950*, *op. cit*, 10 avril 1942, p. 808.
[197] *Ibid*., p. 808.
[198] Jean Delay, *op. cit*., *T. I*, p. 256.

restent dans la sphère du secret, c'est parce que certains personnages ont fait le choix de mentir. Les personnages ne sont pas complètement sincères, car ils éprouvent parfois une impossibilité à dire ce qu'est la sincérité. Si Michel pose ouvertement la question « qu'appelais-je sincérité ?[199] », c'est Armand Vedel qui semble lui répondre :

> « Quoi que je dise ou que je fasse, toujours une partie de moi reste en arrière qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus pouvoir comprendre ce que peut vouloir dire ce mot.[200] »

Il y a un « dédoublement du moi[201] » chez Armand dont on voit qu'il s'observe sans parvenir à se contrôler. Il est tout à la fois acteur et spectateur de sa vie, tempéré et excessif, sage et corrompu… au point de ne plus comprendre le sens même du terme « sincère ». Mais est-ce là le problème du seul Armand, ou un complexe que tous les personnages des *Faux-monnayeurs* ont en partage, puisque dans ce roman « la sincérité se révèle un leurre[202] » ?

b. Le mensonge et l'hypocrisie

Le mensonge

L'un des moyens de ne pas dire, c'est mentir. Pour cacher la vérité, certains personnages n'hésitent pas à recourir au mensonge. C'est notamment le cas de Protos dans *Les Caves du Vatican* qui, sous le couvert de multiples déguisements, fait de la dissimulation un art du mensonge. En effet, dans le souci d'obtenir ce qu'il convoite, ce personnage dissimule la vérité voire la réinvente. Face à la comtesse Guy de Saint-Prix, Protos ment et n'hésite pas à lui faire croire à la disparition du Pape. Le mensonge

[199] Im, p. 683.
[200] FM, p. 449.
[201] Pierre Lepape, *André Gide. Le Messager*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 2001, p. 42.
[202] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit*, p. 151.

s'impose à lui comme une nécessité, car il s'agit de l'unique façon d'obtenir de la comtesse ce qu'il désire. Cette manipulation se retrouve dans le cénacle des faux-monnayeurs qui font progresser l'aventure dans le mensonge. Gide ne choisit pas le mensonge au hasard, et nous pouvons même dire qu'il en a saisi la richesse dès ses plus jeunes années. Dès l'ouverture de *Si le grain ne meurt*, nous découvrons Gide alors enfant et dont les jeux avec le fils de la concierge impliquent que les jeunes garçons mentent à leur entourage :

> « Je revois aussi une assez grande table […] au-dessous de quoi je me glissais avec le fils de la concierge […]
> "Qu'est-ce que vous fabriquez là-dessous ? criait ma bonne.
> – Rien. Nous jouons." […] En vérité, nous nous amusions autrement.[203] »

L'emploi du « en vérité » permet à Gide de se confesser tout en ayant conscience que pour ne pas dire cette vérité il n'y a pas d'autre solution que le mensonge. Y a-t-il donc une obligation de mentir ? Cet épisode est-il l'unique mensonge gidien qui, puisqu'il est confessé, n'a plus d'existence propre ? Un autre élément vient ajouter au doute que l'on pourrait avoir concernant la dénonciation du mensonge. Dans son *Journal*, Gide écrit en date du 13 Juillet 1889 : « Louis est refusé ![204] », faisant allusion à un échec au baccalauréat. Mais, comme l'explique Eric Marty dans une note de l'édition de La Pléiade, « nous ne voyons pas à quel échec Gide fait ici allusion puisque Louÿs au contraire connaîtra le succès au baccalauréat et qu'à l'inverse c'est Gide qui sera "refusé".[205] »

Nous constatons que ces mensonges ont des motifs différents, cependant ils soulèvent tous la question du rapport à la sincérité. En effet, devons-nous y voir une

[203] SLGNM, p. 81.
[204] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit*, 13 juillet 1889, p. 75.
[205] Eric Marty, Notes et variantes du *Journal 1, 1887-1925, op. cit.*, p. 1367.

erreur inconsciente de l'auteur ou une part d'hypocrisie, puisque même s'il ne cesse de souligner l'importance de la sincérité, il n'y déroge pas moins ?

L'hypocrisie

Dans son *Journal*, Gide parle de « la lutte contre le mensonge », « lutte » à laquelle il faut « s'employer tout entier [206] ». Le mensonge tel qu'il nous est présenté ici semble condamnable. Michel, lui-même, dénonce le mensonge : « Je ne sais rien ; je ne saurai rien de tels êtres. Ils mentiront toujours ; me tromperont pour tromper.[207] » Toutefois, n'avons-nous pas vu que Gide a parfois cédé à la tentation du mensonge ? Car lutter contre le mensonge implique-t-il pour Gide de contraindre ses personnages à la plus grande honnêteté ? A cette lutte évoquée précédemment notre auteur y adjoint un « sain usage de l'hypocrisie[208] ». Comme s'il était possible pour l'homme de ne pas mentir, tout en contournant la vérité ; il nous faudrait alors admettre qu'un certain dédouanement de ce mensonge puisse exister. Car si « le véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, celui qui ment avec sincérité[209] », alors son mensonge est-il toujours un mensonge ? L'hypocrisie doit-elle être perçue comme étant au service du mensonge ou de la sincérité ?

Ajoutons que ces propos de Gide peuvent être mis en parallèle avec ce que Gide confesse dans *Et nunc manet in te* :

> « Je crois que c'est en elle que j'ai puisé le besoin de la sincérité – encore que, devant les excès de la mienne, elle répétât le mot de Claudel : "Mieux vaut hypocrisie que cynisme" ; ce qui semblait mal s'accorder avec son horreur du mensonge.[210] »

[206] André Gide, *Journal 1926-1950*, *op. cit*, 14 juin 1949, p. 1083.
[207] Im, p. 670.
[208] André Gide, *Journal 1926-1950*, *op. cit*, 14 juin 1949, p. 1083.
[209] JFM, p. 538.
[210] ENMIT, p. 956.

L'hypocrisie serait de tous les maux le moindre, car comme nous le montre le couple Marceline-Michel, si l'honnêteté satisfait l'une, elle ennuie l'autre.

Enfin, dans cette quête où c'est toute la complexité de la sincérité qui est soulevée, Gide mentionne la nécessité d'« être à la fois lion et serpent[211] ». Dans ses notes au *Journal*, Martine Sagaert explique que « le lion, qui orne le trône de Salomon, est symbole de justice et le serpent de savoir et de séduction.[212] » Nous pouvons donc comprendre que la lutte gidienne requiert de la part de celui qui la mène une volonté de rétablir la vérité, la « justice », et que, pour ce faire, il lui faut ruser. Cependant, le serpent peut se retourner contre l'homme. En effet, dans *Les Faux-monnayeurs*, cet animal revient sous la plume de Gide mais, cette fois, pris dans les affres de la séduction. L'échange épistolaire entre Olivier et Bernard, initié par Olivier, conduit Bernard à rédiger une réponse suscitant la jalousie du premier. Lorsque Bernard écrit à Olivier qu'il dort « dans la même chambre » qu'Edouard, Olivier ne peut réprimer ses sentiments au point que « l'abominable serpent de la jalousie se déroulait et se tordait en son cœur ». Ce qui est frappant dans les répercussions de cet échange épistolaire est la conséquence de ce recours à la dissimulation. En effet, en se contentant de dire qu'il partage sa chambre avec Edouard, Bernard incite Olivier à imaginer : « Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de chasser ». Et en ne tentant pas de nier ces « visions impures », Olivier commet l'irréparable en « se précipita[nt] chez Robert[213] ». Il cède sous le poids de ces sentiments, ne parvenant à aucun moment à remettre en cause la sincérité de son camarade.

c. La vérité et l'être caché

[211] André Gide, *Journal 1, 1926-1950, op. cit.*, p. 1083.
[212] Martine Sagaert, Notes au *Journal 1, 1926-1950, op. cit.*, p. 1511.
[213] FM, p. 302.

Avec la sincérité, le mensonge et l'hypocrisie se pose la question de la vérité et de l'être caché, c'est-à-dire le rapport que les personnages entretiennent avec la vérité et leur besoin de se cacher et de masquer cette vérité. Ce jeu avec le caché apparaît comme une autre figure de la dissimulation : ainsi, quand on dissimule, on cache quelque chose. Dans *Les Faux-monnayeurs*, par exemple, le vol commis par Georges implique une double dissimulation. D'un côté, Georges est l'être caché, celui qui tente d'agir à l'abri des regards lorsqu'il commet un délit. Mais ce jeune garçon n'est pas le seul à essayer de se protéger du regard d'autrui, puisque Edouard l'observe tout en se cachant à son tour. En donnant à Edouard le rôle du voyeur, Gide superpose deux postures. Comme le rappelle Freud, « dans les perversions dont la tendance est de regarder et d'être regardé, se révèle une caractéristique très remarquable […] dans ce cas, le but sexuel se présente en effet sous une double forme, *active* et *passive*.[214] » Le voyeur occupe donc une double posture dans l'œuvre, avec comme lien entre sa conduite active et sa passive, la nécessité de rester dans l'ombre et d'agir dissimulé. Ce jeu avec le caché permet à l'auteur de mettre ses personnages face à la complexité de la vérité. Edouard dans son Journal se montre plein d'hésitation au moment de révéler le vol auquel il a assisté, et surtout à la manière dont il y a pris part en choisissant de ne pas dénoncer l'enfant[215].

[214] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 68.

[215] « Le petit avait écrit, dessus, son nom en grosses lettres. Mon cœur bondit en y reconnaissant le nom de mon neveu : " GEORGES MOLINIER " […] Il sera difficile, dans *Les Faux-monnayeurs*, de faire admettre que celui qui jouera ici mon personnage ait pu, tout en restant en bonnes relations avec sa sœur, ne connaître point ses enfants. […] Je ne puis pourtant pas raconter que la mère de cet enfant n'est que ma demi-sœur, née d'un premier mariage de mon père. […] Je savais que ma demi-sœur avait trois fils ; je ne connaissais que l'aîné […]. Je ne laissai rien paraître de mon étonnement, mais, quittant le petit Georges brusquement, après avoir appris qu'il rentrait déjeuner chez lui, je sautai dans un taxi, pour le devancer rue Notre-Dame-des-Champs. Je pensai qu'arrivant à cette heure, Pauline me retiendrait pour déjeuner, ce qui ne manqua pas d'arriver ; mon livre, dont j'emportais de chez Perrin un exemplaire, et que je pourrais lui offrir, servirait de prétexte à cette visite intempestive. […] Naturellement, quand j'arrivai ce matin-là, je ne soufflai mot de la rencontre que je venais de faire. […] Le petit (Georges) s'approcha, me tendit la main, je l'embrassai… J'admire la force de dissimulation des enfants : il ne laissa paraître aucune surprise ; c'était à croire qu'il ne me reconnaissait pas. Simplement, il rougit beaucoup ; mais sa mère put croire que c'était par timidité. Je pensai que peut-être il était gêné de retrouver le limier de tout à l'heure… », FM, p. 239.

L'oncle opte pour une nouvelle pirouette ayant pour fonction de prolonger le jeu avec Georges. Si cette pirouette est un échec car elle n'impressionne pas l'adolescent, elle n'est toutefois pas inutile car c'est grâce à ce jeu que le roman se déploie. La bâtardise de Bernard provoque un effet boule de neige, emportant tous les personnages dans de nouvelles aventures dont le lecteur est le témoin privilégié.

Cependant un personnage vient contredire l'idée des *Faux-monnayeurs* selon laquelle il faut cacher la vérité : Michel. A travers le récit de son immoraliste, l'écrivain réalise une condamnation de la dissimulation de la vérité. Comme nous l'avons évoqué, en hésitant à être, Michel se refuse à la liberté et met en péril la santé de son épouse. Il apparaît que nous avons deux mondes que tout oppose. En effet, « la société des faux-monnayeurs (le « cénacle ») n'admet que des gens *compromis*. Il faut que chacun des membres apporte en otage de quoi pouvoir le faire chanter.[216] » Tandis que dans *L'Immoraliste*, c'est l'honnêteté ou le besoin d'honnêteté qui est le plus souvent mise sur le devant de la scène. Le simple fait que Michel partage ce qu'il appelle un « problème », un « drame » avec ses proches témoigne de l'importance de la confession. Le héros de *L'Immoraliste* se libère de ce qui pourrait *le faire chanter*, car il a conscience de l'image de lui-même qu'il véhicule dans la société. En croyant que taire ses pulsions est plus préjudiciable que de les avouer, Michel fait de son récit le miroir de sa réalité. L'œuvre vient refléter ses désirs. Mais cette image est-elle toujours fidèle à la réalité ? N'arrive-t-il pas que les personnages déforment le vécu, et donnent l'impression que les familles sont créées pour que les individus vivent la perversion au quotidien, comme c'est le cas avec le voyeurisme de Bernard ?

[216] JFM, p. 525.

Chapitre 3 : L'échec de la famille : qu'est-ce que la normale ?

La famille est pour Gide un modèle qu'il se plaît à mettre à mal, au point de remettre en cause la notion de modèle, et « c'est […] lui-même qui va […] donner l'impression qu'il ne connut la vie familiale que sous la forme d'une prison dorée, permettant ainsi la naissance d'un malentendu.[217] » Parler de modèle familial gidien ne doit pas être vu par le lecteur comme un schéma parfait dont il faut s'inspirer, mais d'un schéma qui même s'il se veut au plus proche de la perfection échoue à l'être. Chez Gide, les repères de la famille bourgeoise sont bousculés et laissent place à des comportements propres au secret et à la dissimulation. Nous avons souligné combien le vécu inspire l'auteur dans la réalisation de son œuvre, et cela est particulièrement vrai concernant la figure maternelle. L'amour étouffant de Juliette Gide incite toujours un peu plus son fils à s'éloigner de cette femme qui lui prodigue de trop nombreux conseils. Et selon Martine Sagaert, « qu'elle n'aime pas son enfant ou qu'elle l'aime trop, la mère peut par son comportement déviant, le traumatiser.[218] » Or la mère de Gide, « sujet quelque peu décourageant[219] », est pour lui la figure de l'interdit qu'il faut transgresser, comme nous le constatons lorsque l'auteur souhaite rentrer en France accompagné d'Athman[220]. Gide résiste volontairement à sa mère:

---

[217] Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, *op. cit.*, p. 13.
[218] Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 1999, p. 52.
[219] SLGNM, p. 95.
[220] Après le décès d'Anna Shackleton, Marie conservera un rôle très important dans la vie de la mère d'André Gide. C'est d'ailleurs à ce titre que Marie va écrire à André Gide qui se trouve alors en Algérie pour lui sommer d'abandonner l'idée de ramener en France un jeune garçon : Athman.
« L'idée d'emmener Athman à Paris grandissait lentement en mon cœur. Je commençais de m'en ouvrir dans mes lettres à ma mère, craintivement d'abord ; puis plus décidément, tandis que s'affirmait sa résistance ; car je n'étais que trop enclin à regimber contre les admonitions maternelles ; mais il faut dire aussi que ma mère en abusait un peu. Ses lettres n'étaient le plus souvent qu'une suite de remontrances ; celles-ci parfois détendues jusqu'à pouvoir se dissimuler sous la bénévole formule : " Je ne te conseille pas ; j'appelle simplement ton attention… " […]. En vain, ici, m'efforçai-je de la persuader, comme

> « Ma mère restant d'avis que l'enfant doit se soumettre sans chercher à comprendre, […] en ce temps je restais vis-à-vis d'elle dans un état d'insubordination fréquente et de continuelle discussion, tandis que, sur un mot, mon père eût obtenu de moi tout ce qu'il eût voulu.[221] »

Cette crise d'opposition ne dure qu'un temps puisque Gide concède, avec du recul, « que [sa] mère était dans le vrai ». Il y a donc une véritable dualité de l'être dans le rapport à sa mère à partir duquel l'auteur va se construire dans un schéma de transgression qu'il va reporter par la suite sur son épouse.

En étant élevé dans une société bourgeoise, Gide a conscience de l'importance du paraître, et sait qu'ici les convenances prévalent sur les désirs. Mais au lieu de se limiter et de limiter ses personnages aux interdits, Gide va constamment jouer à impliquer ces derniers dans des jeux de cache-cache. L'auteur ne prétend pas analyser la famille au sens psychanalytique du terme, et aucune réponse ne nous est donnée concernant la normalité de la famille. Cependant, ce qui transparaît tout au long de notre corpus est la dissimulation et le mensonge qui reviennent comme des quasi-obligations. Comment comprendre ces impératifs ? S'agit-il de défaillances de la structure familiale ? Peut-on imputer la responsabilité de ces échecs aux seuls parents ? Le père qui se doit d'être le garant du bon fonctionnement de la famille, celui sur qui l'autorité repose est très tôt présenté chez Gide comme un être incapable d'assumer son rôle. Menteur dans *L'Immoraliste*, fuyant dans *Les Caves du Vatican*, ou encore absent dans *Les Faux-monnayeurs*, le père est la première figure à montrer des signes de fragilité au sein du cocon familial. Cette instabilité, le père la partage avec son double : la mère. Cette dernière a tendance à se soustraire à ces déviances, comme c'est le cas avec la

j'avais fini par m'en persuader moi-même, qu'il s'agissait d'un sauvetage moral et que le salut d'Athman dépendait de sa transplantation à Paris, que je l'avais comme adopté. […] Ma mère fit feu de tout bois […]. Je m'obstinais ; lorsque enfin une lettre éperdue de notre vieille Marie me força soudain de lâcher prise : elle jurait de quitter la maison du jour où y entrerait " mon nègre ". Or, que deviendrait maman sans Marie ? Je cédai, il le fallut bien », SLGNM, pp. 317-318.

[221] SLGNM, p. 86.

mère de Lafcadio ne dénonçant pas l'identité du vrai père de son enfant. Elle peut également dépasser cette passivité pour devenir la cause de l'échec familial, ce que nous observons chez Mme Profitendieu. Qu'il s'agisse du père ou de la mère, un élément unit ces parents : le mensonge. Tous deux s'inscrivent dans un schéma dominé par la dissimulation. La figure du bâtard apparaît dès lors comme l'occasion d'une négation de la famille : la mère est une menteuse, et le père un inconnu. Cependant, Gide semble mu par le désir d'offrir un espoir en proposant des substituts aux parents défaillants. Michel et l'oncle Edouard prennent une place prépondérante dans la relation adultes-adolescents-enfants peinte par Gide. Mais l'espoir est de courte durée, et les substituts sont bien vite victimes de leur égoïsme. Reste alors à la jeunesse, la reconstruction familiale à travers le cénacle. D'une inspiration proche de la croisade de Protos, le cénacle des faux-monnayeurs est le lieu de l'échappatoire, une échappatoire parfois diabolique.

1. La structure familiale gidienne : une structure défaillante ?

La famille est omniprésente dans l'œuvre de Gide, et pourtant nous pouvons nous demander si, pour celui qui laisse éclater des mots de haine à l'encontre de cette structure : « Familles, je vous hais ! foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur[222] », la famille ne représente pas un modèle défaillant ? Nous constatons que dans notre corpus « contrairement aux œuvres de jeunesse où domine un héros solitaire, les « romans » de Gide sont bâtis autour d'une ou plusieurs familles.[223] » Mais penser la famille tel que le fait l'auteur n'est pas sans arrière-pensée, puisqu'il est question pour lui de remettre en cause l'environnement social, « de l'éluder, de le démonter par

[222] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Livre IV-I, *op. cit*, p. 382.
[223] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit*., p. 232.

l'analyse, de mettre en évidence ses vices et ses dangers pour contribuer à démystifier et à disqualifier la cellule sociale de base : la famille.[224] »

Traiter de la famille chez Gide, c'est donc parler ici de l'échec, comprendre quelles sont les failles qui l'empêchent de progresser dans la lumière. Les différents exemples de familles présents sous la plume de Gide font référence en majeure partie à la structure familiale bourgeoise telle que l'auteur l'a connue. Le père de Michel est, comme le père de Gide, un professeur de renom. Quant à la mère, elle est ce visage protecteur qui prend soin d'embrasser son adolescent dans son lit (Mme Molinier) ou de couver son fils comme le fait la mère huguenote de Michel. Mais Gide sait que sous les apparences se trament de vrais drames humains. Ce qu'il s'attache à démontrer, c'est-à-dire à mettre en avant par ce que nous qualifions d'écritures de l'ombre, ce sont les travers de la famille. Une famille qui porte en elle des éléments pervers ou pervertis, des êtres qui agissent dans l'obscurité tout en feignant la moralité et la normalité. L'essentiel n'est pas de déterminer si l'œuvre répond aux caractéristiques de la famille contemporaine de l'époque des œuvres du corpus, mais de comprendre comment la structure familiale rend l'effort de dissimulation des personnages une nécessité.

a. Qu'est-ce que la famille ?

Selon Claudie Bernard, « qui dit famille, chez nous, dit maisonnée, et ce dès l'origine du terme : *familia*, en latin, désigne la totalité des personnes qui vivent "sous le même toit", y compris les esclaves, *famuli*.[225] » Cette acception est tout à fait valable au regard de certaines familles gidiennes, notamment pour celles dont la bâtardise d'un enfant contraint les individus à vivre ensemble. La famille n'implique donc pas

[224] *Ibid*., p. 232.
[225] Claudie Bernard, *Penser la famille au XIXe siècle*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 50.

nécessairement de liens de sang entre les êtres. Et il y a probablement dans cette conception de la famille une inspiration née de son vécu : la famille de Gide a connu plusieurs drames (la mort du père, l'infidélité de la mère de Madeleine) portant atteinte à sa structure et à ses règles (parentalité composée d'un père et d'une mère, fidélité des époux jusqu'à la mort). Comment comprendre dès lors la famille ? Est-elle le lieu de l'apprentissage et du développement personnel ? Ou un lieu de privations ? Certes, certains éléments ont pu permettre à l'auteur de retrouver un semblant de famille, grâce notamment à la présence d'Elie Allégret auprès d'un Gide orphelin de père, mais la cassure demeure, et comme il le reconnaît lui-même dans *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, chacune de ces expériences peut servir l'œuvre[226]. Dans cet héritage, y a-t-il un véritable décalage entre la famille gidienne et la famille des années 1870-1890 ? N'est-ce pas l'effort de dissimulation et le secret qui vont permettre à cette famille de faire illusion dans le monde et de continuer à donner les apparences d'un modèle rigide et bourgeois ? Il faut dès lors dépasser le modèle contemporain de Gide pour comprendre la richesse que représente pour lui cette famille. Comme le souligne Claudie Bernard, « le mot *famille* a deux acceptions. L'une embrasse l'ensemble des personnes liées, à différents degrés, dans l'espace et dans le temps, par la filiation et par l'alliance ; l'autre se limite au *nucleus* du père, de la mère et des enfants, *nucleus* réduit, avant l'arrivée et après le départ des enfants, à deux, parfois à un seul membre.[227] » Ce sont les êtres qui constituent la famille, c'est pourquoi il nous faut dépasser la notion de cellule afin de voir comment chaque membre de cette famille va enrichir l'œuvre de ses secrets et de ses jeux de dissimulation. Le terme de *cellule* qui doit servir d' « épigraphe pour un chapitre des *Faux-monnayeurs* » d'Edouard s'apparente à certains égards à la cellule du

[226] « Que de fois j'ai pu souhaiter écrire un livre qui ne tînt aucun compte de mon passé. », André Gide, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001, p. 1003.
[227] Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 27.

prisonnier : « La famille…, cette cellule sociale », Paul Bourget (passim). « Titre du chapitre : LE REGIME CELLULAIRE[228] ».

Dans *L'Immoraliste*, nous assistons à un véritable échec du modèle dès l'enfance de Michel, privé de sa mère. N'ayant pas de repère stable, Michel crée une famille qui ne peut fonctionner, puisqu'à Marceline il préfère la compagnie salvatrice des enfants, mettant ainsi en péril sa propre descendance, et son épouse. Bernard est quant à lui le fruit d'une union adultérine, dont il n'a connaissance qu'à la fin de son adolescence. Les œuvres de Gide regorgent d'exemples mettant en avant les failles de cette structure familiale traditionnelle reposant essentiellement sur l'autorité paternelle. La famille gravite autour d'un élément central qui est le père, et comme le relève Claudie Bernard :

> « Au commencement était le père. Au commencement du commencement dans le dogme judéo-chrétien, était le Père, Créateur du premier homme, de qui fut issue la première femme.[229] »

Il est celui qui impose l'autorité, assied la hiérarchie. Cette hiérarchie, l'auteur la dépeint dans les rapports qu'entretiennent le comte de Baraglioul et son vrai fils, Julius : « Mon cher fils, […] Je sais que vous rentrez à Paris cette nuit et je compte que vous voudrez bien me rendre sans tarder un service.[230] » C'est le père qui mandate son fils en lui demandant un service qui apparaît ici comme un ordre.

Quand cette hiérarchie est respectée, le père parvient à établir son rôle. Cependant même lorsque la structure familiale répond aux critères de la famille bourgeoise type, le secret rend obligatoire la dissimulation. Ainsi, le comte et son fils cachent et se cachent par rapport à Lafcadio. Ni le lien enfant-père, ni la reconnaissance de la place du père dans le schéma familial n'est gage de sincérité dans la famille. Le père de Julius demande à ce dernier de taire à Lafcadio le motif de ses recherches et

[228] FM, p. 257.
[229] Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 198.
[230] CdV, p. 1020.

cache le lien qui existe entre les deux hommes : « Ne laissez point paraître que vous venez de ma part. […] Lafcadio Wluiki a présentement dix-neuf ans. Sujet roumain. Orphelin.[231] » Avec ce dernier mot, *orphelin*, le comte implique son fils dans un jeu d'apparences, tout en continuant à lui mentir. Il semble évident que les parents ont une responsabilité dans la manière dont se déroulent les rapports entre êtres humains. Ils ne sont pas de simples agents de la société, mais se retrouvent garants de l'éducation de leur descendance, et de la façon dont les enfants vont agir dans le monde. Ils prennent la responsabilité des actes de leurs enfants, et malgré cette responsabilité, ils n'hésitent pas à tricher, faisant entrer l'adolescent dans le monde adulte par le biais du mensonge et de la dissimulation.

b. La figure paternelle

La référence à la figure paternelle permet tout d'abord à Gide de témoigner d'un manque dont il a souffert, puisqu'il considère son père comme un être « lointain[232] », sentiment que Delay renforce lorsqu'il commente le passage de *Si le grain ne meurt* dans lequel Gide évoque le « vaste cabinet de travail un peu sombre » de son père :

> « On croit sentir ici une nuance de dépit ou du moins de regret, le sentiment de trop peu que laisse un être dont on aurait voulu être aimé davantage.[233] »

Cette figure apparaît également pour l'auteur comme un moyen visant à déstabiliser ses personnages. Mais quelle que soit la manière dont Gide utilise la figure paternelle, c'est bien la notion de fatalité et d'éducation subie qu'il nous faut retenir. Malgré la complicité qui existe entre Paul Gide et son fils, il semble y avoir une vraie réserve de la part du père, au point que même s' « il serait très exagéré de prétendre

[231] CdV, p. 1021.
[232] Jean Delay, *op. cit.*, *T. I*, p. 79.
[233] *Ibid.*, p. 80.

qu'André Gide se soit senti frustré de l'affection paternelle, […] il s'est senti un peu déçu par la discrétion et la rareté de ses manifestations.[234] » Il y a donc un réel besoin chez Gide adolescent de trouver une figure paternelle qui puisse être une référence pour lui. Ce besoin, l'auteur le transmet aux enfants et adolescents privés de leur père. Boris, Bernard et Lafcadio ont en partage cette privation qui les conduit à agir toujours en fonction de ce manque.

Comme le souligne Claudie Bernard, dans la société du XIXe siècle et plus généralement « dans le monde sublunaire », le père établit l'autorité et est « le pilier des familles et des sociétés[235] ». Un « pilier » pour Michel, puisque après la mort de sa mère, son père « s'occupa de [lui], [l']entoura et mit sa passion à [l']instruire ». Le père apparaît comme un référent, et également comme un maître enseignant l'essentiel à ses enfants, ses disciples. Mais peut-on dire de tous les pères biologiques qu'ils ont cette fonction dans l'apprentissage de leur descendance ? Et que se passe-t-il lorsque le père disparaît ? Faut-il voir une volonté de la part de Gide de faire progresser l'aventure ou un moyen de contraindre l'enfant et l'adolescent à chercher ailleurs l'aide essentielle à leur développement ? Que le père biologique soit présent ou non, il influe sur sa progéniture. Cependant, l'absence du père, qu'elle soit liée à une volonté humaine ou à la mort, est vécue comme l'occasion d'aller à l'aventure.

Le jeu des pères biologiques

Deux pères biologiques attirent particulièrement notre attention par la richesse de leur figure : celui de Michel et celui de Lafcadio.

Le père de Michel

[234] *Ibid.*, p. 80.
[235] Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 197.

Si dissimuler va apparaître comme un impératif pour le faux-père, il convient de préciser que nous retrouvons parfois ce trait chez les pères biologiques. Ainsi, l'un des seuls éléments que nous apprenions à propos du père de Michel est sa propension à jouer avec les apparences. En effet, lorsque Michel confesse à ses amis que son père « s'amusait à [le] prétendre son égal et voulut [lui] en donner la preuve », il inscrit le mensonge dans son apprentissage. Nous découvrons que « *L'Essai sur les cultes phrygiens*, qui parut sous son nom, fut [l']œuvre » de Michel. Même si la supercherie est évidente, elle est une réussite comme le confirme Michel lorsqu'il affirme « rien jamais ne lui valut tant d'éloges [à son père… et qu'] il fut ravi. Pour moi, j'étais confus de voir cette supercherie réussir. Mais désormais je fus lancé.[236] » Ce « mais désormais » souligne l'importance de ce mensonge, ainsi que le penchant qu'a Michel pour ce jeu avec la vérité. En découvrant ce que lui apporte l'usurpation d'identité, Michel saisit que sa place dans la société est plus assurée et confortable en acceptant de jouer le jeu de la supercherie. La figure paternelle est présentée par le narrateur comme celle d'un homme capable de mentir, et surtout qui initie son enfant à trouver sa place dans le monde grâce au mensonge et au jeu. Le père de Michel n'est pas le seul à jouir de son rôle pour dissimuler la vérité.

Le père de Lafcadio

Lorsque le lecteur découvre Lafcadio, il apprend que ce dernier a grandi entouré de présences masculines, ce qui revient à dire qu'il ne sait pas à ce moment-là qui est véritablement son père puisque « sa mère [lui] avait donné cinq oncles », pourtant il « n'avait jamais connu son père ; il acceptait de le tenir pour mort et s'était toujours

[236] Im, p. 598.

abstenu de questionner à son sujet.[237] » La découverte de l'identité de son père biologique se fait petit à petit. Rien n'est dit très clairement, et c'est la perspicacité de Lafcadio ajoutée à son désir de trouver son père qui le mène à la vérité. C'est après avoir lu dans un journal que « la santé du comte Juste-Agénor de Baraglioul […] semble devoir se remettre [que Lafcadio] s'élança vers une papeterie de la rue Médicis où il se souvenait d'avoir vu, à la devanture, promettre des *cartes de visite à la minute, à 3 francs le cent*.[238] » Lafcadio a deviné le lien qui l'unissait à ce comte, et en profite pour s'amuser de la situation, puisque « la hardiesse de son projet subit l'amusait, car il était en mal d'aventure ». Lafcadio est un jeune homme qui cherche à donner du sens à sa vie, et pour cela il ne renonce devant rien. Agit-il comme un être conscient de la supercherie lorsqu'au « moment de donner le nom pour les cartes, Lafcadio "sans trembler, sans rougir […] signa Lafcadio de Baraglioul" [239]», ou est-il un honnête citoyen guidé justement par son instinct ? Signer de son vrai nom est une transgression, car Lafcadio n'est pas reconnu officiellement par son père. Mais cette transgression apparaît comme un acte légitime pour le jeune homme. En écrivant son nom, Lafcadio tente de se l'approprier et essaie d'appartenir à la société de son père.

La mort du comte intervient alors que ce dernier semble prêt à reconnaître l'identité de son fils. Toutefois, « se conformant aux volontés du comte, [Lafcadio] n'avait donc pas pris le deuil[240] ». L'auteur s'amuse ici de la fatalité, de la venue de la mort pour laisser planer le doute quant à la relation qui aurait pu naître entre le père et le fils. Lafcadio semble presque privé à deux reprises de son père : une première fois lorsque le comte ne reconnaît pas l'existence de son fils, et la seconde fois quand sa

[237] CdV, p. 1034.
[238] CdV, p. 1035.
[239] CdV, p. 1035.
[240] CdV, p. 1127.

mort l'emporte à jamais. Mais avant de mourir, le comte jouit de sa situation et ordonne à son fils légitime de jouer les détectives-voyeurs. C'est là encore une occasion pour Gide de montrer combien la figure de référence de la famille peut être subvertie. Le père n'apparaît plus comme l'homme honnête et capable d'ancrer sa progéniture dans le droit chemin. Il devient un objet dans l'esthétique gidienne, un objet favorisant le jeu des apparences et la jouissance née du voyeurisme, cela au mépris même des souffrances de l'enfant. Ainsi, le masochisme lafcadien est un élément de curiosité pour son demi-frère, et en aucun cas un motif de réconciliation familiale. Le père ne peut rien pour l'accord de ses enfants. Mais que se passe-t-il lorsque ce père disparaît ? Quelles attaches continuent d'unir les membres de la famille ? Les demi-frères y trouvent-ils l'occasion de nouer des liens ?

Les pères absents

Nous observons que la disparition du père revient comme un leitmotiv dans chaque œuvre : Boris est privé de père, Michel perd le sien alors qu'il est encore un jeune homme, quant à Bernard, la découverte de sa bâtardise l'ampute brutalement d'un père.

Ces pertes sont-elles pour Gide l'occasion de combler un vide ? Car nous sentons bien que la famille est parfois le lieu de l'ennui, comme le raconte Strouvilhou :

> « Il n'y a pas de famille sans quelque secret ; que les intéressés tremblent de laisser connaître. Il faut mettre les gosses en chasse ; ça les occupera. D'ordinaire on s'embête tant, dans sa famille ![241] »

Dès lors, l'auteur et ses personnages sont en quête d'aventures par lesquelles ils créeront de la surprise et feront évoluer l'œuvre. Comme nous l'avons vu, certains pères

[241] FM, p. 372.

renient leur paternité privant ainsi l'enfant d'un repère essentiel. Cette absence, Gide l'a connue en perdant son père à l'âge de 11 ans. A travers le père absent, c'est surtout la figure de l'enfant qui attire notre regard. Boris est, à ce titre, celui qui semble le plus souffrir de ne pas avoir de père. Nous découvrons ce jeune garçon, petit-fils de La Pérouse, à travers le Journal d'Edouard lorsqu'il se trouve à Saas-Fée avec Bernard et Laura : « Je n'ai pas eu de mal à trouver le petit Boris. […] Je l'ai reconnu tout de suite.[242] »

A travers la figure de Boris, notre auteur laisse entendre combien la présence du père est essentielle dans la vie de l'enfant, et conforte l'idée selon laquelle il est le « pilier[243] » de la famille. Quand Gide s'amuse à supprimer ce *pilier* et à laisser le petit homme agir seul, celui qui est bâtard ou orphelin vit dans la transgression. Il ne peut plus appartenir à la normale, et pour survivre il se doit d'apprendre à vivre selon lui et non plus selon une société qui le rejette.

La mort du père

L'absence du père peut résulter de la volonté du père, comme nous le prouve le comte de Baraglioul, de la volonté de la mère, avec l'exemple de Mme Profitendieu, ou du destin, le père de Boris semble avoir existé dans le but de disparaître précocement. Pour montrer au lecteur les dangers liés à ces absences, Gide prend soin de présenter différents cas de perte de repère parental. En effet, nous constatons que Boris se donne la mort et Lafcadio donne la mort. Quant à Bernard, s'il semble sauvé en acceptant son père adoptif, cette décision est prise après des mois d'errance propices au vol, au voyeurisme et aux amours malheureuses. Cependant, la mort du père est vécue très

[242] FM, p. 302.
[243] Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 197.

différemment par d'autres personnages, c'est-à-dire par ceux qui ont pu le connaître. Au décès de son père, Robert de Passavant ne partage pas le chagrin de son frère et de Séraphine. Ainsi, lorsque Vincent lui demande :

> « "– Mais votre père…
> – Ah ! J'oubliais de vous dire : il est mort, il y a…" Il tire sa montre et s'écrie : "Sapristi, qu'il est tard ! Bientôt minuit… Partez vite. – Oui, il y a environ quatre heures.[244]" »

Toutefois, cette froideur apparente de la part de Passavant n'est pas mise sur le compte de l'insensibilité de ce dernier, et c'est ici le père qui porte la responsabilité du désintérêt de son fils. En ajoutant ces quelques mots, « je crois qu'il a fait beaucoup souffrir ma mère, que pourtant il aimait, si tant est qu'il ait jamais aimé vraiment[245] », nous comprenons que Robert de Passavant ne s'entendait pas avec son père, lui reprochant une distance certaine. Le père n'est plus vital, il est celui qui détruit et contre lequel il faut être pour progresser. C'est pour cette raison que « l'écrivain s'est en partie identifié à son père aimant son fils, et n'a pu devenir adulte, "père", qu'en prenant la place de son père vis-à-vis des garçons et des jeunes gens qu'il veut protéger et éduquer. Il sera pour eux l'initiateur, les séduisant par des jeux, les ouvrant à la littérature et à l'art. Ce sera aussi le rôle des "oncles" de Lafcadio comme celui d'Edouard.[246] » Le père peine à s'imposer comme modèle de référence, et, lorsque l'adolescent est à la recherche d'un mentor, le père biologique doit s'effacer et laisser sa place à d'autres personnes. Et qui ne dit pas père dit mère. Une mère dont la place dans l'œuvre semble problématique à tel point qu'on peut se demander si elle est pour Gide une figure indispensable au sein de la famille ?

---

[244] FM, p. 203.
[245] FM, p. 204.
[246] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 398.

c. La figure maternelle : le personnage au cœur du mensonge et de la dissimulation

La place particulière et ambiguë laissée au père nous invite à regarder du côté de la mère pour comprendre si le couple parental partage la responsabilité de la défaillance du modèle familial bourgeois. Dans notre corpus, la place des femmes et plus particulièrement ici de la mère les met au cœur du schéma de dissimulation. L'auteur les présente comme les êtres responsables voire coupables des secrets qui existent dans les familles. Certes il serait réducteur de lire ici une condamnation du sexe féminin, mais il apparaît à de nombreux égards, et comme nous allons le voir, que la dissimulation tire une partie de ses origines dans la manière dont les femmes évoluent dans l'univers gidien. Si nous pensons en premier lieu à Mme Profitendieu, elle est celle qui, par son adultère, offre le premier secret du roman. Ajoutons que l'adultère dont elle est coupable est sublimé par les lettres dont elle n'a pas su se séparer. Ces lettres sont le seul lien qui existe entre Bernard et son père biologique, mais elles sont aussi la preuve irréfutable de l'égarement de Mme Profitendieu. Ce schéma sera reproduit par Laura qui conserve la lettre d'absolution de Douviers. Toutes les femmes gidiennes ne sont bien sûr pas en proie au démon de la tentation adultérine. Marceline, par exemple, apparaît comme une femme sage et priant pour la guérison de son époux. Cette mère en devenir incarne, comme Mme Molinier, l'épouse parfaite de la famille bourgeoise : une femme dévolue au bien-être de sa famille. Un élément unit pourtant chacune de ces mères : la contradiction. La dualité propre à la figure maternelle conduisant bien souvent à observer que « la famille est minée de l'intérieur, en proie à la rivalité du père et de la mère[247] ». Nous incluons ici dans le terme de *mère*, les mères castratrices, les mères

[247] *Ibid*., p. 503.

absentes ainsi que les mères en devenir, que leur grossesse soit consacrée par la naissance de l'enfant ou qu'elle aboutisse au décès précoce du bébé.

La mère est, tout comme le père, une figure centrale et multiforme dans l'œuvre de Gide, et son importance est soulignée par Sagaert selon laquelle « la mère, plus que n'importe quel autre personnage, s'inscrit dans l'Histoire, la micro-histoire et l'histoire des mentalités.[248] » Il arrive pourtant qu'elle soit évincée de certaines familles. Dans *L'Immoraliste*, Michel n'a plus de mère, Marceline n'évoque pas la sienne, puis sa grossesse aboutit à la mort de l'enfant. *L'Immoraliste* met ainsi en avant l'échec de la femme comme mère. Une idée qui transparaît également dans *Les Caves du Vatican* où la mère de Lafcadio lui présente plusieurs hommes appelés oncles. A travers le besoin de repères paternels, Gide n'évoque-t-il pas un échec de la mère, tant dans son rôle maternel que dans son rôle d'épouse ? Mme Anthime Armand-Dubois est présentée comme une femme qui triche avec les recherches scientifiques de son époux. Cependant cette propension qu'a la femme mère de famille à ne pas dire, soit pour protéger autrui, soit dans le but égoïste de se protéger elle-même est-elle l'unique image de la figure maternelle présentée par Gide ?

De la mère castratrice au complexe d'Œdipe

On connaît l'importance de Juliette Gide dans la vie d'André Gide, et le désir de libération, d'indépendance de son fils pris dans les filets de cette mère que « tout […] choquait, de ce qui marquait sa situation, sa fortune, et les questions de préséance entretenaient une lutte continuelle avec sa mère et avec Claire, sa sœur aînée[249] ». La mère de Gide est considérée à de nombreux égards comme castratrice. Le terme de

[248] Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920, op. cit.*, p. 9.
[249] SLGNM, p. 95.

« castratrice » est ici à entendre tant au sens profane qu'au sens psychanalytique du terme.

Dans l'œuvre, une des principales figures maternelles castratrices est la mère d'Olivier. Elle apparaît comme une mère protectrice et qui ne voit pas Olivier comme un jeune homme, mais toujours comme un enfant[250]. Cette surprotection maternelle est créatrice d'angoisses chez l'enfant. Lorsqu'il reçoit clandestinement Bernard dans sa chambre pour la nuit, Olivier est submergé par les émotions : « une angoisse étreint le cœur d'Olivier. […] il commence, en baissant la tête et d'une voix mal assurée […] il éclate en sanglots[251] ». Ici, le père est totalement effacé, et les bras de la mère sont une prison dont l'enfant ne peut s'échapper. Il reste l'objet de la mère qui l'enserre dans son vagin, un vagin avec des dents qui lui permet de retenir son enfant.

Au sens psychanalytique du terme, lorsque l'on évoque la castration, il faut entendre la notion de complexe de castration, qui est définie comme le « complexe centré sur le fantasme de castration, celui-ci venant apporter une réponse à l'énigme que pose à l'enfant la différence anatomique des sexes (présence ou absence du pénis) : cette différence est attribuée à un retranchement du pénis chez la fille. […] Le garçon redoute la castration comme réalisation d'une menace paternelle en réponse à ses activités sexuelles ; il en résulte pour lui une intense *angoisse de castration*.[252] » Cette castration, Gide l'a probablement crainte dans l'épisode des Pralines de l'Ecole Alsacienne racontée dans *Si le grain ne meurt*.

[250] « Olivier s'était mis au lit pour recevoir le baiser de sa mère, qui venait embrasser ses deux derniers enfants dans leur lit tous les soirs. », FM, p. 191.
[251] FM, p. 193.
[252] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, pp. 74-75.

A cette menace de castration s'ajoute le « tabou de la virginité[253] » qu'Olivier tente de vaincre, sans succès :

> « Ça y est. J'y ai été. […] c'est dégoûtant. C'est horrible… Après, j'avais envie de cracher, de vomir, de m'arracher la peau, de me tuer […] de la tuer.[254] »

Les rapports d'Olivier, comme ceux de Gide, avec ses parents sont l'une des causes de ce complexe, qui « est en étroite relation avec le complexe d'Œdipe et plus spécialement avec la fonction interdictrice et normative de celui-ci.[255] » Le complexe d'Œdipe étant un « ensemble organisé de désirs amoureux et hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents.[256] » Le complexe de castration que nous observons va conduire Gide à adopter une posture de défiance et de contradiction vis-à-vis de sa mère. L'écriture doit devenir et devient le lieu du dicible, car si les désirs amoureux ne peuvent être exprimés au sein de la famille, l'œuvre autorise le débat d'idées. En recréant différents modèles familiaux, Gide laisse éclore les conversations liées aux désirs et au plaisir.

En partant du principe que l'homosexualité « est véritablement fondatrice de l'œuvre », Goulet s'attache à expliquer les origines de cette inversion gidienne, évoquant le complexe d'Œdipe négatif. Selon lui, et aidé des recherches de Freud, il montre qu'il existe « une forte fixation des homosexuels à leur mère, d'où découlerait le

---

[253] « Dans la genèse empirique du complexe de castration telle que Freud l'a décrite, deux données de fait viennent jouer un rôle : la constatation par le petit enfant de la différence anatomique des sexes est indispensable à l'apparition du complexe. Elle vient actualiser et authentifier une *menace* de castration qui a pu être réelle ou fantasmatique. […] Le complexe de castration est aussi reconnu dans toute l'étendue de ses effets cliniques : envie du pénis, tabou de la virginité, sentiment d'infériorité, etc. ; ses modalités sont repérées dans l'ensemble des structures psychopathologiques, en particulier dans les perversions (homosexualité, fétichisme). […] Une seconde caractéristique théorique du complexe de castration est son point d'impact dans le narcissisme : le phallus est considéré par l'enfant comme une partie essentielle de l'image du moi ; la menace qui le concerne met en péril, de façon radicale, cette image ; elle tire son efficacité de la conjonction entre ces deux éléments : prévalence du phallus, blessure narcissique », Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 75.
[254] FM, pp. 193-194.
[255] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 75.
[256] *Ibid.*, p. 79.

choix narcissique de leur propre corps comme objet sexuel. Le pédéraste serait donc celui qui s'aime dans les yeux de sa mère, et qui rechercherait l'enfant ou l'adolescent qu'il a été ou qu'il aurait voulu être. […] Au lieu de s'opposer à son père à la suite d'un Œdipe normalement vécu, de manifester une rivalité, l'enfant présente une attitude féminine tendre à son égard. […] la singularité de l'homosexuel consiste en ce que, toute sa vie durant, il restera fixé à ce stade.[257] »

Si la mère apparaît comme « une femme austère[258]», l'échange épistolaire entre André Gide et sa mère nous montre que l'auteur lui reproche sa mainmise sur son existence. On peut alors mettre en doute le fait que l'amour maternel est toujours source de bonheur, et Olivier témoigne d'un besoin de libération. La mère castratrice ne peut pas empêcher son enfant de vivre et de faire ses propres expériences. Une surprotection de l'enfant que ne semble pas partager la mère adultère.

La mère adultère

A travers la place que Gide réserve aux mères adultères, il semble participer pleinement à ce mouvement des romanciers qui « ne peignent plus exclusivement l'image glorieuse de la mère, et [qui] cherchent à voir ce que recouvre cette vision idéalisée de la maternité.[259] » En effet, l'auteur dépasse le simple portrait de la femme-mère pour souligner un peu plus les anormalités de la famille. Rappelons que la

[257] « Des travaux ultérieurs ont montré l'importance des faits psychiques se produisant pendant la période pré-oedipienne et identifié, chez les homosexuels, " *des infantilismes d'organisations libidinales et des caractéristiques primitives du moi*.", [comme le souligne Socarides] », Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, pp. 391-392. Comme nous l'avons souligné précédemment l'absence de père a eu pour effet de laisser Gide dresser le portrait d'un homme dont « les traits et […] la place […] reviennent habituellement à la mère », et Goulet d'affirmer qu' « on peut déceler ici la trace du trait fondamental qui caractérise la structure personnelle de l'homosexuel masculin : le complexe d'Œdipe négatif. », *Ibid*., p. 393.

[258] « A la figure révérée et idéalisée du père, Gide a proposé celle de la mère, dont il nous a laissé l'image d'une femme austère, régie par ses principes, incarnant la raison et la Loi », Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 398.

[259] Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920, op. cit.*, p. 52.

perversion dont Gide est accusée est un jugement établi à partir d'une conception de la normale telle que la montre la famille bourgeoise. En déstructurant cette famille, l'auteur invite son lecteur à repenser la question de la normale. Nous avons vu que c'est par Mme Profitendieu que le scandale arrive. Mais quelle autre perspective que l'adultère pouvait s'offrir à celle qui prend pour époux un profite-en-Dieu ?

Il est intéressant de voir que dans les fragments retranchés et ébauches des *Faux-monnayeurs*, Gide avait pensé à insérer un

> « [dialogue imaginaire entre Bernard et sa mère après sa découverte des lettres, au premier chapitre].
> Il imagine ce dialogue avec sa mère.
> – Je voudrais simplement savoir si vous n'avez jamais regretté d'avoir, comme on dit "réintégré le foyer conjugal" ? demande Bernard à sa mère.
> Et d'abord elle ne comprend pas. Bernard insiste :
> – C'est que, voyez-vous, je comprends si bien que vous l'ayez quitté… Oui, j'ai peut-être eu tort : j'ai lu vos lettres ; pardonnez-moi, ou ne me pardonnez pas – je ne puis pas regretter de les avoir lues. J'aime mieux savoir. Je comprends à présent pourquoi vous [me] mettiez si souvent en pension. Ça faisait partie de votre repentir ; vous n'osiez pas m'aimer. Mais non, ne protestez pas, voyons, je ne vous reproche rien. […] A l'autre aussi, à celui que j'en rougis d'avoir appelé papa, ça fera plaisir que je disparaisse. J'en ai assez de lui servir à être généreux. Et aux autres aussi que j'appelais mes frères. Quant à ma demi-sœur je crois bien que je m'en vais la regretter. Etc.[260] »

Dans cet échange, nous observons la volonté d'indépendance de Bernard pour qui les termes de « papa », « maman » et « frères » n'ont plus de sens dès lors que la réalité est mise au jour. Ces termes sont d'un coup dépourvus de référents, et la colère à laquelle nous pourrions nous attendre n'existe pas. Au contraire, c'est presque une forme de soulagement qui est exprimée par le bâtard, qui ne témoigne son affection qu'envers celle qu'il n'appelle pas sa sœur, mais sa « demi-sœur ». Cette dernière est l'unique à avoir déjà sa place dans la nouvelle famille de Bernard. Les autres appartiennent à un passé qui était fait de mensonges. Mais faut-il croire à cette libération ? Le bâtard peut-il être libre si rapidement ? Suffit-il de renoncer à sa famille

[260] FM, p. 475.

pour que cette dernière ne soit plus ? C'est là une autre question posée par l'auteur. Car, comme nous l'avons vu à travers la figure paternelle, l'enfant a besoin de repères, et la découverte de l'adultère n'est qu'un moyen pour Gide de conduire les personnages à trouver leur normale. Selon eux, ils vivent dans un monde où la famille n'incarne plus la normale. En sortant de la perfection morale, cette famille ne peut plus être vue comme un modèle de justice et de loyauté. Mme Profitendieu, avec son acte, prive l'enfant d'un père biologique ; mais à travers le personnage de Laura, Gide laisse croire qu'il est possible de tirer un enseignement de ces fautes, enseignement dont le messager serait Bernard.

Si « sur des sujets comme la grossesse et l'enfantement, la mère a l'art des sous-entendus et des euphémismes[261] », par sa grossesse adultérine, Laura tente dans un premier temps d'échapper à la dissimulation. Ni Edouard, ni Bernard, ni Douviers n'ignorent la condition de Laura. Cependant, dans un univers qui est celui des faux-monnayeurs, nul ne peut se départir parfaitement des apparences, et Laura décide de retourner avec Douviers. Ce couple devient la réplique de Mme et M. Profitendieu. Mais cette mère adultère n'a pas pour simple vocation de ressembler à Mme Profitendieu, car le fait que Bernard soit si proche de Laura n'est-il pas pour lui un moyen de se rapprocher de sa propre mère. Ne cherche-t-il pas à prendre la place de son propre père en tombant amoureux de Laura ? Là où Bernard devait faire entendre raison à Laura, elle feint de l'éduquer :

> « Laura ne puisait un peu de réconfort et de joie qu'en s'inventant vis-à-vis de Bernard de nouveaux devoirs de marraine ou de sœur aînée. Elle était sensible à ce culte que lui vouait cet adolescent plein de grâce ; l'adoration dont elle était l'objet la retenait sur la pente de ce mépris de soi-même, de ce dégoût, qui peut mener à des résolutions extrêmes les êtres les plus irrésolus.[262] »

[261] Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920*, *op. cit.*, p. 27.
[262] FM, p. 309.

La déclaration d'amour qui suit – de Bernard à Laura – est une déclaration devant clore tous les espoirs du jeune homme, et l'affranchir d'un désir impossible. Bernard ne demande plus alors que l' « estime » de Laura. Ce passage peut facilement être interprété par le lecteur comme une demande de pardon de Bernard à sa mère, car lors de cet échange le jeune adolescent finit par se mettre à genoux, ce qui est une étonnante manière de solliciter l'estime d'une femme que l'on dit aimer. Et ce geste de soumission, d'un enfant honteux face à sa mère, Laura le souligne par un cinglant : « quel enfant vous êtes » ! Enfin elle sonne le glas de ses espoirs d'adolescent en lui montrant la lettre de Douviers, une lettre qui se doit de le libérer comme l'ont fait quelques mois plus tôt les lettres l'ayant conduit à découvrir sa bâtardise. L'auteur s'amuse à condamner les personnages par là où ils ont péché. En effet, Bernard se trouve à Saas-Fée parce qu'il veut fuir sa famille adoptive ; mais il est rattrapé par son histoire en étant aux côtés de Laura. L'échec de l'amour de Bernard pour Laura le conduit à rentrer chez lui, auprès des siens.

La mère adultère est le motif des aventures. Par sa propre histoire, elle invite autrui à agir et à partir lui-même à l'aventure. De plus, elle permet à Bernard d'abandonner l'égoïsme dont il a fait preuve depuis la découverte de sa bâtardise, puisqu'il confesse que depuis qu'il a rencontré Laura, il a « cessé de chercher par-dessus tout [s]a liberté[263] ». Une liberté dont on ne sait si elle sera partagée par Laura, puisque chez Gide, la mère peut être montrée comme coupable des échecs de l'éducation, qu'il s'agisse des *Faux-monnayeurs* ou d'autres ouvrages comme « par exemple, dans *Isabelle* d'André Gide, l'infirmité de Casimir est imputée au fait que sa mère a cherché à dissimuler son ventre pendant sa grossesse. Cette explication peu

[263] FM, p. 321.

scientifique est révélatrice des mentalités. L'enfant aux jambes torses est signe de l'inconduite maternelle, punition de Dieu et des hommes.[264] »

La mère absente

Si la mère est punie, elle peut aussi être évincée du schéma familial, donc de l'œuvre. La mère du comte Robert de Passavant est une mère absente. C'est par Gontran (frère du comte) et Séraphine (bonne de la famille) qu'on apprend que la mort de la mère remonte à longtemps, il y a onze ans. Cette absence donne le pouvoir parental essentiellement au père, père dont nous avons vu qu'il ne parvient pas à instaurer de liens affectifs à en croire Robert. La présence maternelle semble nécessaire à l'enfant qui, sans cette dernière, est voué à un vrai échec dans ses relations amoureuses et amicales. Michel est également la victime de la précoce disparition de sa mère. Car le père est un travailleur acharné qui place la recherche – et la supercherie – avant l'éducation sentimentale. Faut-il croire dès lors que l'absence maternelle est un moyen pour l'auteur de dire que là où il n'y a pas de mère, l'homme est voué au renoncement amoureux et à la perversion ? Supprimer la mère peut être une nécessité, mais une nécessité aux conséquences parfois préjudiciables pour l'enfant.

La mère de Boris n'étant pas capable d'élever son fils, l'auteur choisit de la faire disparaître au profit de la psychologue Sophroniska, puis du grand-père La Pérouse. Cette éviction, ayant pour but de permettre à Boris de grandir dans un cadre familial plus structuré, sera finalement un échec avec le suicide du jeune garçon. D'autres mères sont elles-aussi amenées à quitter l'œuvre. A la fin des *Faux-monnayeurs*, Bernard

[264] Martine Sagaert, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920, op. cit.*, p. 93.

décide de retourner auprès de son père adoptif, un père désormais séparé de la mère de Bernard qui a quitté le domicile familial :

> « Ce que vous pouvez lui dire, c'est que je ne lui en veux pas, que je n'ai jamais cessé de l'aimer… comme un fils. […] c'est que sa mère m'a quitté… oui, définitivement, cet été ; et que, si lui, voulait revenir, je…[265] »

La mère doit donc disparaître là où la famille tente de se reconstruire.

La mère potentielle

Nous ne pourrions pas conclure ce chapitre sur les mères sans évoquer les mères en devenir et qui par leur grossesse n'incarnent finalement pas l'espoir, mais plutôt une forme d'échec de la relation mère-enfant. Laura, dont nous avons vu qu'elle prenait le parti du mensonge en laissant son époux se substituer au vrai père, sera une mère mettant au monde un enfant condamné à la quête de son ascendance. Cependant l'espoir que l'enfant connaisse la vérité est laissé au lecteur. En ne précisant pas le choix que Laura fera une fois son bébé né, c'est-à-dire le choix de lui révéler qui est son père biologique, Gide confère au lecteur la possibilité d'imaginer lui-même si la dissimulation sera un legs ou si au contraire Laura s'inscrira dans une autre démarche qui serait celle de la vérité. Mais l'espoir n'est pas toujours permis, et certaines femmes sont privées de maternité. En vivant la tragédie d'une fausse couche, Marceline incarne le rapport impossible entre la mère et son enfant. Après la perte de l'enfant, Marceline décède, et dans les deux cas la responsabilité de Michel est sous-entendue. Les choix de notre héros sont lourds de conséquence pour son épouse : le choix en faveur de Ménalque, puis celui du voyage sont autant d'éléments qui aboutissent à la disparition de la mère en devenir dans un premier temps, et de la femme dans un second temps.

[265] FM, p. 427.

Il faut donc détruire la mère, car « l'impuissance devant la mère, qui ne peut être objet de désir, en même temps que son profond attachement à elle, continuent à être sources d'angoisse. Gide ne peut se réfugier que dans le "même", dans son double homosexuel, ce qu'il fera à la fois dans sa vie, et au travers de ses héros. Sa fixation homosexuelle lui permet alors de recouvrer le phallus paternel manquant, de s'identifier au père, et de passer au stade adulte. C'est ainsi que son narcissisme élémentaire et fondamental devient constituant du Moi.[266] » En disparaissant, la mère laisse à l'enfant la possibilité de la libération, mais cette libération est délicate tant pour l'enfant que pour la mère elle-même.

2. Mensonges et bâtardise : la négation de la famille

La déstructuration de la famille est vécue différemment par les membres d'une même famille. Un des premiers personnages concernés par cet éclatement est le bâtard. De père inconnu ou décédé précocement, le bâtard est celui qui se voit offrir la possibilité d'évoluer par lui-même, supposément libéré de l'influence de son ascendance. Mais peut-on croire à cette chance ? Une fois la découverte faite, que reste-t-il à celui qui n'a pas de père ? Car vivre sa bâtardise n'est pas aussi aisé qu'il paraît, et les trois bâtards que sont Bernard, Lafcadio et Boris sont la preuve que les apparences existent jusque dans l'illusion de la liberté. Lever le voile sur le mensonge ne fait pas nécessairement du personnage un être fort et affranchi de toute contrainte.

[266] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, pp. 406-407.

a. Le bâtard

Un élément essentiel de l'écriture secrète liée à la famille est la figure du bâtard, terme qui couvre « *l'enfant naturel* (simple), *l'enfant adultérin*, et, plus rare, *l'enfant incestueux.*[267] » Nous précisons que Bernard et Lafcadio sont des enfants adultérins, tandis que Boris est un enfant naturel. Le bâtard est la figure de transition entre la famille et le substitut, celle qui va conduire le jeune homme à s'assumer, et à prendre le dessus affirmant son individualité. Le bâtard est, par sa condition, plus enclin à trouver la liberté, puisque comme le dit Bernard « ne pas connaître son père, c'est ça qui vous guérit de la peur de lui ressembler.[268] » Libéré du père donc. Mais quel rapport peut-il entretenir avec sa mère ? Le mensonge est présenté à certains égards comme l'apanage de la figure maternelle. Mais est-il possible pour le bâtard d'être libre et de trouver sa normale alors qu'il a été la victime de dissimulations ? Comment la découverte du mensonge, suivie parfois par celle de l'identité du père est vécue par celui qui doit ensuite apprendre à vivre avec ce legs encombrant ? Ce mensonge le place-t-il toujours en-dehors de la norme familiale de son époque ?

b. La découverte

Gide crée une sorte de clan des bâtards qui comptent en leur sein Lafcadio, Bernard, Boris, et l'enfant à naître de Laura. Dans la vie du bâtard, deux découvertes sont essentielles pour lui : celle de sa bâtardise, et celle de l'identité de son père biologique. *Les Faux-monnayeurs* s'ouvrent avec la bâtardise de Bernard, et cette découverte implique plusieurs faits : sans le dire, l'auteur établit le voyeurisme de notre personnage – voyeurisme confirmé à maintes reprises dans la suite du roman. Il sous-

[267] Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 108.
[268] FM, p. 175.

entend également que le secret est le ciment de la famille, ce qui lui permet de ne pas s'effriter. En effet, si le secret de la famille Profitendieu était révélé au grand jour, cette dernière ne serait plus la famille respectée par la société. La découverte participe pleinement à ce que le secret perdure ; Bernard doit se contenter de lettres signées d'« un V, qui peut aussi bien être un N.[269] » Et c'est précisément ce flou dans l'écriture, jeu avec les initiales, qui ouvre à Bernard les portes de l'imagination et de la libération. Il ignore l'identité de son père, et ne souhaite pas la connaître puisque ce qu'il désire désormais et avant tout, c'est de se trouver. Il veut s'affranchir de son ascendance pour se découvrir et comprendre son intime. Cette volonté est remise en question par Lafcadio qui veut découvrir l'identité de son père. Le parcours de Lafcadio est différent de celui de Bernard, Lafcadio a eu l'occasion de se chercher par lui-même. Cette découverte du nom du père n'est pas toujours libératrice ou bénéfique ; car Lafcadio devient un être mi-ange, sauvant un enfant des flammes au péril de sa vie, mi-démon, tuant Fleurissoire juste pour le plaisir de commettre un meurtre, un acte gratuit. Quant à Boris, sa bâtardise est évoquée assez succinctement, l'auteur choisissant des phrases courtes et mettant surtout en avant les dangers de la parentèle pour l'enfant :

> « La société de sa mère ne lui vaut rien. […] Depuis la mort du père, cette femme doit gagner sa vie. Elle n'était que pianiste […] mais son jeu trop subtil ne pouvait plaire au gros public. […] Elle emmenait Boris dans sa loge ; je crois que l'atmosphère factice du théâtre a beaucoup contribué à déséquilibrer cet enfant. Sa mère l'aime beaucoup ; mais à vrai dire, il serait souhaitable qu'il ne vécût plus avec elle.[270] »

Précisons que c'est la psychanalyste, Mme Sophroniska, qui juge ici le cas de Boris. Son jugement étant un parfait stéréotype du modèle familial bourgeois. L'éviction de la

[269] FM, p. 175.
[270] FM, p. 305.

mère sera toutefois trop tardive. Or lorsque le danger est éloigné si tardivement, les solutions présentées à l'enfant peuvent se traduire par un échec.

c. Vivre sa bâtardise

Alors même que « la famille gidienne est […] présentée comme une geôle dont il faut s'échapper pour pouvoir s'épanouir[271] », Boris en étant remis à son grand-père retourne dans cette prison. Boris ne peut vivre sa bâtardise, à l'inverse de Bernard qui va en tirer l'occasion de multiples expériences. A travers son acte de voyeurisme lorsqu'il lit le Journal d'Edouard, Bernard trouve sa normale et agit selon son intime, ses désirs. L'abandon parental apparaît comme un élément salvateur pour l'adolescent qui jouit de son statut pour multiplier les rencontres et les aventures. Contrairement à Boris, il parvient à s'extirper de cette prison du fait même de sa bâtardise. La manière dont Bernard et Lafcadio vivent leur bâtardise est un moyen pour l'auteur de jouer avec les secrets et pourquoi pas aussi avec son lecteur ? Selon Delay, Gide « sentait bien l'importance des éléments ou des aliments qu'elles [ses hérédités] lui apportèrent[272] » ; et c'est probablement la raison pour laquelle l'auteur multiplie les références à la bâtardise. Il s'agit pour lui de donner l'occasion aux enfants, adolescents et jeunes adultes de s'affirmer. De la découverte à la prise de conscience de leur statut de bâtard, l'auteur met son écriture au service de ce secret. Vivre sa bâtardise apparaît comme le moyen d'aller à la rencontre de son intime. La vie familiale faite de mensonges et de dissimulations ne permet pas à celui qui se développe de choisir son destin. Le bâtard est aussi celui par lequel l'auteur cherche à faire passer des messages entre les personnages. Olivier, par exemple, fait le mauvais choix en se fourvoyant avec Robert

[271] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 236.
[272] Jean Delay, *op. cit.*, *T. I*, p. 119.

de Passavant, et c'est par l'intermédiaire de Bernard qu'il retrouvera son oncle, oncle dont on peut douter de la moralité. Dans ce cas, la perversion n'est pas liée à une revendication perverse, mais plutôt à un renoncement privant l'être de se connaître. Les bâtards, Lafcadio et Bernard, font du père une figure absente à laquelle il convient de trouver un substitut.

3. Les substituts

La famille est un ensemble socialement établi dans lequel il nous faut distinguer « la *parenté* [qui] est un système fixé par la culture » de « la *parentèle* [qui] embrasse le réseau concret des parents que se reconnaît l'individu.[273] » Les défaillances dans le système de parenté sont l'occasion d'une transition de la parenté à la parentèle. Le bâtard a besoin d'un être capable de le guider. Il va donc se mettre en quête d'un parent de substitution. Mais pour l'auteur qui pousse à repenser la normale, quelle aide l'adolescent va-t-il trouver auprès de ce substitut ?

a. L'oncle Edouard et Robert de Passavant : l'égoïsme du romancier

Avec le personnage d'Edouard, l'oncle d'Olivier, Gide feint d'offrir un espoir pour celui qui se retrouve privé de cocon familial. Pauline Molinier confère à son demi-frère le pouvoir paternel de substitution en lui demandant de jouer le rôle d'éducateur auprès de ses fils : « J'ai souvent pensé, laissez-moi vous le dire, qu'à défaut de leur père, vous pourriez parler aux enfants.[274] » On peut s'interroger dans un premier temps sur le « à défaut », car M. Molinier est toujours présent. Pauline implique ici l'incapacité de son époux à jouer le rôle de père. Ensuite, à travers cette demande,

[273] Claudie Bernard, *op.cit*., p. 65.
[274] FM, p. 380.

Edouard prend les allures d'un substitut paternel presque sans le vouloir, pourrions-nous dire. Mais quel apprentissage celui qui part pour Saas-Fée en « embarquant Bernard par curiosité[275] » peut-il offrir aux adolescents ? Goulet souligne très justement à ce propos qu'en faisant le choix de Bernard, Edouard « a livré Olivier aux griffes de Passavant qui s'attache à le dénaturer et à le pervertir ». Edouard est un substitut qui joue de la perversion à un double titre : c'est-à-dire qu'il la met en place ou alors qu'il tire profit de la perversion d'autrui. Rappelons qu'avec Bernard, c'est par le voyeurisme de ce dernier qu'il est amené à jouer les pères de substitution. Cette tendance du bâtard au voyeurisme le conduit à taire son affection pour le jeune Olivier, et donc à le sacrifier au profit de Passavant. Edouard jouit de la perversion, elle est pour lui un jeu qui lui permet de vivre la vie comme une suite d'expériences humaines. Il ne lui suffit pas de connaître l'aventure. Ce qui le meut, ce n'est pas de participer à l'éducation de Boris ou de Bernard, mais de prendre le pari de découvrir, de vivre de nouvelles aventures. Une fois rentré à Paris, il ne fait plus grand cas de Boris, et se détourne de Bernard dont il sait avoir tiré tout le parti qu'il y pouvait tirer. Puis il se range du côté d'Olivier, avant de laisser entendre qu'un nouvel adolescent attire son attention : Caloub. Edouard est l'archétype du faux substitut paternel : il ne détourne son chemin de vie qu'à ses propres fins. L'enfant n'est qu'un prétexte pour l'oncle Edouard.

Si Edouard échoue dans son rôle de père de substitution donnant à Bernard l'envie de retourner vers son père adoptif, Passavant est lui aussi un bien piètre substitut. Il « entraîne Vincent au jeu et le livre à sa complice qui le détruira, séduit Olivier et provoque sa tentative de suicide. Au lieu de s'occuper de son jeune frère, il s'entoure de marginaux qui rivalisent avec lui de cynisme.[276] » Robert de Passavant est

[275] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 509.
[276] *Ibid.*, p. 507.

un substitut diabolique qui finit par trouver son alter ego dans le personnage de Strouvilhou. La quête d'un secrétaire est pour Passavant l'occasion de détourner la morale, et de ne pas s'investir dans l'éducation de l'adolescent. Il conduit Vincent puis Olivier sur les chemins de la perversion sous couvert d'altruisme. En effet, l'aide promise à Vincent devient un jeu pour le pervertisseur. Quant à Olivier, la relation qu'il a partagée avec cet adolescent est la cause de la tentative de suicide de ce dernier lors du banquet des Argonautes. Une tentative qui aurait pu être l'occasion du rachat d'Edouard, mais qui ne fait qu'accentuer l'échec de l'oncle ne comprenant pas la détresse de son neveu, et mettant longtemps avant de venir vraiment en aide à Olivier. Qu'il s'agisse de Boris, de Bernard, d'Olivier ou de Georges, Edouard se révèle un père de substitution incapable d'agir dans l'intérêt de l'enfant. Nous ajoutons Boris et Georges, car l'enfant en général n'étant qu'un moyen, Edouard a vite fait de délaisser le jeune garçon d'abord confié à Mme Sophroniska en le conduisant chez son grand-père qualifié de « pitoyable épave » par Goulet. Quant à Georges, il est tout d'abord un prétexte pour Edouard qui veut assouvir son élan de voyeur ; puis il devient l'objet d'un jeu ridicule et puéril consistant pour l'oncle à surprendre l'enfant en arrivant avant lui au domicile parental. A ce titre, nous pouvons donc affirmer que « oui, *Les Faux-monnayeurs* est bien le roman de la dévaluation non seulement économique, non seulement de l'écriture, mais aussi de la mission paternelle.[277] » Et l'échec des pères de substitution, « pères spirituels » est réelle, puisque « leur figure ne cesse de se dégrader, leurs traits diaboliques de s'accentuer[278] ». Mais faut-il pour autant en conclure que toute l'œuvre gidienne repose sur cette figure du pervertisseur ?

[277] *Ibid*., p. 509.
[278] *Ibid*., p. 507.

b. Le substitut : un moyen ?

Le substitut n'existe pas uniquement dans l'univers du bâtard, comme le montre l'auteur dans *Les Faux-monnayeurs*. L'écriture représente pour lui le lieu idéal à la dénonciation, et ici plus particulièrement à la remise en cause de la figure du parent de substitution. Cette figure, Gide l'a bien connue comme nous l'observons à travers l'abondant échange épistolaire entretenu avec Elie Allégret. Dès 1886, Gide alors âgé de 17 ans voit en Elie « bien plus qu'un professeur[279] », et trois ans plus tard, c'est Elie qui fait de Gide un frère d'adoption : « sans que je me livre beaucoup, vous m'avez compris, et je vous ai, de mon côté, compris d'autant mieux que nos caractères sont un peu frères.[280] » Ce type de relation, Gide semble l'avoir recréée avec un autre membre de la famille Allégret : Marc. Si Gide s'adresse à Marc en l'appelant « dear boy » (4 janvier 1920), le jeune garçon lui répond en le qualifiant de « vieil oncle » (21 février 1920), ou de « très cher oncle » (29 décembre 1919). Précisons toutefois que cette relation est particulière puisqu'elle est mue par un désir amoureux. Gide est amoureux de Marc, et témoigne de cet amour lorsqu'il lui écrit : « Tes lettres soulèvent en moi un grand tumulte de joie. Je les lis en marchant, le cœur battant et je titube comme un homme ivre.[281] » Cette relation entre Gide et le jeune homme peut avoir inspiré l'auteur, lui permettant de décaler le rôle du substitut dans le champ de la sphère amoureuse. Les complicités entre Edouard et Bernard d'un côté, et le comte Robert de Passavant et Olivier de l'autre se nouent grâce à l'écriture. Le comte recherche un secrétaire, tandis que Bernard vole le Journal d'Edouard. La lettre est le premier lien entre l'adolescent et l'adulte qui prend le rôle du père. Mais le lecteur assiste à un véritable échec de ce

[279] André Gide, « *L'Enfance de l'art* », *Correspondances avec Elie Allégret, 1886-1896*, Paris, Gallimard, 1998, 13 octobre 1886, p. 53.
[280] *Ibid*., 9 juin 1889, pp. 155-156.
[281] André Gide, *Correspondance avec Marc Allégret, op. cit.*, p. 409.

rapport. Edouard et Bernard ne sont pas en quête de la même chose : Bernard se prend d'amour pour Laura, et non pour Edouard qui, lui, attend de retrouver Olivier. Lorsque l'adolescent et l'adulte sont mus par des désirs différents, la relation n'est pas viable. Le substitut paternel agit pour lui avant d'agir pour celui qui est à la recherche d'un modèle. Nous voyons combien l'homosexualité d'Edouard est problématique ; parce qu'elle ne peut se concrétiser, la relation entre le garçon et le substitut est vouée à mourir. Il est indispensable que les deux protagonistes soient en accord sur les motifs de la figure de substitution pour que le binôme fonctionne. Avec Strouvilhou, Robert de Passavant se lance dans une nouvelle aventure ; et si ce sont bien les perversions et la méchanceté qui leur permettent de se trouver, l'auteur ménage le suspens quant à la finalité de cette relation. Si les substituts des *Faux-monnayeurs* ont pour fonction de mettre en avant l'échec d'une relation non partagée, ils inscrivent également la relation homosexuelle dans une certaine normale : tout comme dans la relation hétérosexuelle, il faut deux êtres consentants, et lorsque le désir n'est pas partagé la relation échoue. Le séjour à Saas-Fée met donc sur un pied d'égalité toutes les relations amoureuses en les condamnant toutes à l'impossible : aucune des relations Bernard-Edouard, Bernard-Laura et Edouard-Laura ne va fonctionner. Le bilan dressé par le narrateur à la fin de la deuxième partie du roman revient sur les échecs vécus par les personnages. Cependant, l'auteur ménage le suspens quant à la suite des aventures puisque les personnages semblent les seuls maîtres du roman :

> « Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs… que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux.[282] »

[282] FM, p. 339.

c. Michel : quel père de substitution ?

Tout comme Vincent qui met Olivier dans les bras de Passavant, Marceline conduit les enfants à son époux, Michel. Lorsque « vint une troupe d'enfants[,] Marceline en connaissait plusieurs[283] », et « bientôt [Michel] en connu[t] un grand nombre[284] ». Certains de ces enfants vont retenir plus particulièrement l'attention de Michel, parmi lesquels nous pouvons citer Bachir, Ashour, Lassif, Lachmi et enfin Moktir, son préféré. La question que nous nous posons est liée à ce qui fait de Michel un substitut car il peut bel et bien être assimilé aux figures paternelles de substitution. Il apparaît comme un homme malade qui, parce qu'il doit sa santé aux enfants, tente à son tour de les aider un peu.

La particularité des enfants de *L'Immoraliste*, c'est qu'ils donnent l'impression de ne pas tous avoir la possibilité de recréer une famille. Toutefois, ces enfants enrichissent l'œuvre non par les énigmes entourant leur filiation, mais par le rapport qu'ils entretiennent avec Michel. Comme nous l'avons souligné, ces enfants sont amenés à Michel par la main de Marceline elle-même. Ce geste renforce cette idée de père de substitution ; c'est la mère qui donne l'enfant au père. Mais très vite, le récit de Michel montre le décalage qui existe entre lui et sa femme. Michel souhaite dans un premier temps éloigner tout élément pouvant l'accuser, c'est pourquoi même s'il veut « inviter [Ashour] à monter[285] », il s'y refuse, préférant attendre que l'idée vienne de sa femme. Michel est motivé par des désirs autres que ceux de Marceline. Il dit des enfants que « parfois ils me suivaient, toujours jouant, jusqu'à ma porte ; parfois enfin ils la passèrent », jouant ainsi sur le contraste avec l'attitude active de sa femme qui les « amenait ». Un autre décalage entre les époux est lié aux choix des enfants recueillis ;

[283] Im, p. 611.
[284] Im, p. 617.
[285] Im, p. 613.

tandis que Marceline aime « les sages et les doux[286] », Michel est attiré par ceux qui ont plus de caractère, par des rebelles, voire des voleurs, comme Moktir. Mais Michel désire-t-il vraiment venir en aide à ces âmes égarées ? Agit-il en moralisateur avec eux, comme Elie l'a fait avec Gide[287] ?

Michel n'accompagne pas ces enfants dans leur développement, et l'apprentissage qu'il leur transmet semble finalement assez limité. Il passe surtout son temps à les regarder : « J'étais trop fatigué, trop souffrant pour autre chose que les regarder.[288] » Michel n'a pas conscience de son possible rôle de substitut, et il se décide à agir pour son seul bien. Par exemple, Moktir devient son préféré avant tout parce qu'il commet un délit. C'est l'amour de la transgression qui fascine le héros. En volant, Moktir affirme sa liberté, et offre la liberté de l'esprit à Michel. Il lui donne accès à l'imaginaire : « plutôt que dénoncer Moktir, imaginer je ne sais quelle fable pour expliquer la perte des ciseaux. A partir de ce jour, Moktir devint mon préféré.[289] » Ajoutons qu'en laissant Moktir commettre son délit, Michel reproduit l'enseignement reçu par son père. Nous nous rappelons en effet que le père de Michel a initié ce dernier à la supercherie. Faut-il dès lors en conclure que Michel est motivé par un instinct paternel le poussant à faire exister la figure de son propre père et à prendre le rôle de père avec les enfants ? Ne faut-il pas voir en Michel ce que Goulet lit dans le rapport entre Gide et son père ? C'est-à-dire une relation qui « permet également de comprendre la nature de la pédérastie de Gide. L'écrivain s'est en partie identifié à son père en

[286] Im, p. 617.
[287] Elie à André Gide : « Faites provision de forces morales avant d'entrer plus avant dans le combat de la vie. […] Ne dites pas que je suis enclin aujourd'hui à disserter ou moraliser. Si j'ajoute cela, c'est que j'en ai fait la dure expérience », André Gide, « *L'Enfance de l'art* », *Correspondances avec Elie Allégret, 1886-1896, op. cit.*, 22 mars 1889, pp. 114-115.
[288] Im, p. 618.
[289] Im, p. 618.

aimant son fils, et n'a pu devenir adulte, "père", qu'en prenant la place de son père vis-à-vis des garçons et des jeunes gens qu'il veut protéger et éduquer.[290] »

Les pères de substitution semblent donc permettre à notre auteur d'initier les tendances pédérastiques de certains personnages. Le père de substitution n'est pas un vrai père, ni un oncle, mais plutôt un homme qui invite l'adolescent à vivre son apprentissage de la vie et des désirs. Michel ne tente-t-il pas à son tour d'aider un peu les enfants amenés par la main de Marceline ? Et si nous reprenons la question de Goulet, « qu'en est-il des pères adoptifs mus par l'amour et la générosité ?[291] »

d. Les faux-pères

Le faux-père est celui qui n'est pas le père biologique de l'enfant mais qui va vers lui et l'adopte. En retournant chez son père, Bernard rend à M. Profitendieu son rôle de père adoptif. Nous écrivons chez son père, et non chez ses parents, puisque lorsque Bernard rentre Mme Profitendieu a quitté le domicile familial. L'adolescent a suivi les conseils de Laura, et il offre aussi un certain espoir à cette femme dont il était amoureux. Tandis que les vrais pères sont souvent présentés comme des pères incomplets, enclins au mensonge ; Douviers et M. Profitendieu viennent pallier les insuffisances des pères biologiques. C'est parfois le père adoptif qui fait figure de seul vrai référent parental. En effet, lorsque Bernard décide de rentrer auprès des siens, le lecteur s'aperçoit de l'absence de la mère, Mme Profitendieu. Ainsi, l'enfant abandonné par son père, puis délaissé par sa mère se retrouve avec comme seule figure parentale celle du faux-père, dans le cas de Bernard : M. Profitendieu.

[290] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 398.
[291] *Ibid.*, p. 507.

Si le rôle de M. Profitendieu est défini dès les premières lignes du roman, la place de Douviers est plus longue à établir et se dessine progressivement sous les yeux du lecteur. Nous sommes face à un personnage qui ressemble étrangement à M. Profitendieu ; en souhaitant reconnaître l'enfant de Laura comme le sien, Douviers joue le jeu de la dissimulation. Il ne fait guère montre d'un quelconque désir de révéler la vérité à l'enfant. Bien au contraire, il veut agir comme s'il était le père de cet enfant à naître :

> « Ma Laura bien-aimée,
> Au nom de ce petit enfant qui va naître, et que je fais serment d'aimer autant que si j'étais son père, je te conjure de revenir. Ne crois pas qu'aucun reproche puisse accueillir ici ton retour. Ne t'accuse pas trop, car c'est de cela surtout que je souffre. Ne tarde pas. Je t'attends de toute mon âme qui t'adore et se prosterne devant toi.[292] »

Cette lettre de Félix Douviers à Laura, lue par Bernard devant une Laura en pleurs montre la volonté du faux-père de prendre la place du père biologique absent, Vincent. A travers cette proposition de Douviers, nous pouvons imaginer celle que fit M. Profitendieu à son épouse à propos de Bernard.

Arrêtons-nous quelques instants sur la phrase « d'aimer autant que si j'étais son père ». Cette tournure de phrase est ambiguë, car si d'un côté nous y voyons la volonté de Douviers de se substituer au vrai père, nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas d'un jeu pour Gide, un jeu lié à la suite de cette aventure. De la part d'un Gide qui n'écrit que « pour être *re*lu », rien d'étonnant à ce que chaque correspondance soit pensée comme partie d'un schéma bien particulier où les apparences peuvent être trompeuses. Car être le père de l'enfant de Laura, c'est être Vincent. Or Vincent a fui ses responsabilités, abandonnant Laura pour Lady Griffith. En imposant de la sorte sa présence paternelle, le faux-père invite son enfant à évoluer dans un monde où il faut

[292] FM, p. 322.

dissimuler. Douviers ne mentionne à aucun instant la nécessité de dire la vérité à l'enfant que porte Laura. Si Laura « lui a tout avoué[293] », Douviers, quant à lui, préfère avoir recours au mensonge, condamnant ainsi son enfant adoptif à vivre dans l'ignorance de sa filiation, et dans un monde régi par le secret. La promesse faite par Douviers semble sceller le destin de son épouse, Laura, et laisse présager de l'avenir du bébé : il sera un nouveau Bernard.

L'effondrement de la famille contraint l'auteur à penser les personnages hors de cette structure, et à mettre en avant les individus et l'individualisme. Que ce soit dans ou en-dehors de la famille, tout est mis en œuvre chez Gide pour que les aventures se déroulent autour du secret et du mensonge. Toujours avec ce même souci du jeu et des apparences, l'auteur propose une forme d'extension de la famille en multipliant les figures de substitution au rôle paternel notamment. Peu de temps après la découverte de sa bâtardise, Bernard fait la connaissance d'un adulte qu'il va suivre, et duquel il souhaite recevoir une aide dans son développement : Edouard. Cependant, les apparences sont chez Gide parfois trompeuses, et le substitut n'agit pas toujours comme le lecteur peut le croire. Le rôle du substitut se décale, permettant à l'individu de poursuivre sa quête de l'intime et donc d'affirmer un peu plus encore, si besoin était, son individu dans ce qu'il a d'unique.

4. Les sociétés secrètes : des caves au cénacle des faux monnayeurs, un nouveau modèle ?

La figure du bâtard permet à Gide de souligner l'échec que représente le modèle familial. Le bâtard cherche à recréer un espace familial dans lequel il peut trouver un

[293] FM, p. 323.

support affectif et de conseil, ou un élan pour de nouvelles aventures. Boris est celui qu'on traite comme un objet et pour lequel on agit sans réellement prendre en compte ses besoins. De ce fait, son bonheur est impossible ; et le choix fait par le bâtard d'intégrer le groupe des faux-monnayeurs lui sera fatal. Toutefois, Gide sent que les enfants ne sont pas les seules âmes errantes, et va proposer un autre type de société initiée par Protos. La chute de la normale qui s'ensuit est pour l'auteur l'occasion de repenser la normale, de bouleverser les règles de la société sans pour autant la détruire. La destruction de la famille n'engendre donc pas la fin de la société, mais l'éclatement de cette dernière en plusieurs microsociétés. Ces microsociétés appartiennent à la société tout en en différant tant par leur motif d'existence que par leurs règles, et elles ont en partage qu'elles sont subverties dès leur base à des fins frauduleuses. L'alternative à la famille qu'elles incarnent n'est pas une alternative viable. Enfants comme adultes vont participer à ces associations dont le point commun est avant tout le mensonge et la dissimulation. Le cénacle des faux-monnayeurs voit le jour à l'initiative de Strouvilhou et la croisade pour la libération du Pape naît de la volonté maligne de Protos. Ce qui lie ces deux associations d'individus ce sont leurs intentions néfastes.

Les enfants gidiens portent en eux la capacité de jouer avec les apparences, et c'est ce qu'Edouard souligne : « j'admire la force de dissimulation des enfants.[294] » Il semble que les enfants non bâtards et non orphelins sont eux aussi soumis au jeu de l'écriture secrète, et peuvent au même rang que ceux abandonnés jouir du monde des apparences. La famille de substitution peut prendre la forme d'une union de personnes qui ne cherchent pas nécessairement à recréer ce modèle, mais qui par l'association d'individus devient une société parallèle. La pension Vedel-Azaïs est le lieu conduisant

[294] FM, p. 239.

à la perte, Boris est l'enfant dont on se débarrasse. Il n'appartient plus à aucune famille. Boris veut échapper à la pension pour intégrer le cénacle des faux-monnayeurs. Mais chez Gide, il est impossible de fuir sa condition.

a. *Les Caves du Vatican*

Si la famille doit s'entendre comme un ensemble d'individus liés entre eux par un leitmotiv commun, nous pouvons déceler chez Protos les traits d'un père qui constitue sa fratrie selon ses besoins. Toute la sotie repose sur le jeu des apparences. Comme le souligne Fillaudeau, cette sotie « respecte le schéma dramatique : 1er acte, exposition (Conversion d'Anthime), 2e acte, l'action se noue (Lafcadio rencontre Julius et Juste-Agénor, départ de Paris), 3e acte, développement (Escroquerie de la comtesse, départ d'Amédée, Julius veut intervenir auprès du Pape), 4e acte, paroxysme (Périple d'Amédée), 5e acte, dénouement (Mort d'Amédée, repentir de Julius et d'Anthime, Protos arrêté, mort de Carola, Lafcadio au seuil du choix).[295] » *Les Caves du Vatican* sont le lieu des décors et costumes multiples – quatre pour le seul Protos – et renforcent cette impression de mise en scène. Nous découvrons Protos grâce à la curiosité de Julius qui lit le journal de Lafcadio : « Pour avoir gagné Protos aux échecs…[296] ». C'est dès la première page du livre troisième que Protos apparaît, mais il s'est alors présenté sous les traits de l'abbé J.-P. Salus, chanoine de Virmontal[297]. Protos s'inscrit dans l'œuvre comme le lien par lequel tous les personnages se retrouvent réunis. Car la particularité de la société secrète qu'il appelle « La croisade pour la délivrance du Pape », est qu'elle est constituée autour d'un homme qui évolue masqué et jouant à dissimuler son identité. Cette dissimulation est purement malhonnête, et si différents personnages y prennent

[295] Bertrand Fillaudeau, *op. cit.*, p. 41.
[296] CdV, p. 1030.
[297] CdV, p. 1057.

part, c'est souvent parce qu'ils sont aveuglés par le besoin de trouver un sens à leur vie. Gide dénonce ici l'incapacité de l'homme à se regarder et à admettre les choses, à vivre en accord avec ses désirs et son intime. Soulignons que cette quête de soi est dangereuse lorsque l'être humain est tenté de s'en remettre au divin, puisqu'ici le divin est subverti par Protos. En effet, on dit que l'habit ne fait pas le moine, et c'est ce que la figure de Protos s'attache à montrer. La religion ne peut être le lieu de la rédemption chez Gide, et la tentation du salut chrétien devient le lieu de la perte. Le simple fait que des adultes se perdent dans l'illusion de la religion est pour l'auteur un moyen de mettre en avant les dangers des apparences.

b. *Les Faux-monnayeurs* : une « famille » du mensonge

Avec le titre de l'ouvrage, le jeu des apparences est révélé au lecteur. Ce choix des faux-monnayeurs augure de ce qui va se passer, et le lecteur comprend qu'il va être transporté dans un univers où règne la corruption. Mais ce jeu est-il un des leitmotivs du roman ? Comment la société organisée autour de cette fausse monnaie parvient-elle à renforcer la critique du modèle familial ? Le cénacle des faux-monnayeurs est un cénacle dirigé par Strouvilhou. Il est un des moteurs de l'œuvre, et un élément permettant de relier les personnages quel que soit le lieu où ils se trouvent. Nous retrouvons donc Strouvilhou de Paris à Saas-Fée, où il a séjourné comme nous l'apprend Edouard à travers son Journal :

> « Découvert sur le registre des voyageurs le nom de Victor Strouvilhou. […] J'aurais été curieux de le revoir.[298] »

[298] FM, p. 319.

L'existence du cénacle est connue jusqu'au père Profitendieu qui sait que Georges participe aux fausses pièces[299], puisqu'il en parle à Edouard. Mais Edouard cherche à plaire à Georges[300], et ne peut résister au caractère hautain de ce dernier. Le cénacle est donc protégé par la pédérastie d'Edouard. L'oncle ne peut lutter contre ce qui le fascine, laissant ainsi Georges avertir ses camarades des risques encourus : « Ghéridanisol les rassembla et courut les jeter dans les fosses. Le soir même il avertissait Strouvilhou, qui prit aussitôt des mesures.[301] » C'est grâce aux enfants que se crée la société secrète. Ils sont les personnages qui permettent l'éclosion d'une société en marge de la légalité. Mais le lecteur sent vite que rien de bon ne peut émerger d'un cénacle reposant sur le faux, et mu par le mensonge. Le maître de ce jeu est un Strouvilhou, qui est le diable personnifié, secondé par son cousin Ghéridanisol[302]. Goulet insiste d'ailleurs sur le caractère décadent de cette Confrérie qui agit en pervertissant les enfants[303]. Strouvilhou est relié par Ghéridanisol : il cherche le pistolet sans n'en rien dire à personne[304]. Ghéridanisol est même pire que Strouvilhou, car quand le dernier demande au premier de cesser de s'en prendre à Boris, il lui répond : « Je ne puis supporter Boris, dit Ghéridanisol à Strouvilhou. Pourquoi me demandais-tu de le laisser tranquille ? Il n'y tient pas tant que ça, à ce qu'on le laisse tranquille. Il est toujours à regarder de mon côté.[305] » Strouvilhou est l'homme de la destruction, et celui qui a droit de vie et de mort sur l'innocent Boris :

> « Aucun raisonnement ne saurait me convaincre que l'addition d'unités sordides puisse donner un total exquis. Il ne m'arrive pas de monter dans un tram ou dans un train sans souhaiter un bel accident qui réduise en bouillie toute cette ordure vivante ; oh ! Moi compris, parbleu ; d'entrer dans une salle de spectacle sans

[299] FM, p. 425.
[300] « Je dois trouver par où le toucher », FM, p. 445.
[301] FM, p. 445.
[302] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 507.
[303] *Ibid.*, p. 507.
[304] FM, p. 460.
[305] FM, p. 455.

> désirer l'écroulement du lustre ou l'éclatement d'une bombe et, quand je devrais sauter avec, je l'apporterais volontiers sous ma veste, si je ne me réservais pas pour mieux.[306] »

Pervertir est bien là le moteur d'une société qui vient s'inscrire dans la lignée de la structure familiale défaillante et visant à mettre un peu plus à mal une société corrompue où le secret ne préserve pas les hommes, mais les détruit. Le fétichisme de Boris se retourne contre lui puisque c'est le talisman de Boris qui, transmis à la Confrérie des Hommes forts avec « la manière de s'en servir[307] », causera la chute désespérée de l'enfant[308].

Pour Gide, le modèle familial apparaît comme l'occasion d'une déstructuration. Même si « sur le plan des croyances et des mœurs, l'éducation qu'il reçut fut contraignante, elle fut remarquablement libérale en ce qui concerne ses faits et gestes, ses allées et venues.[309] » En effet, il « va donner l'impression qu'il ne connut la vie familiale que sous la forme d'une prison dorée, permettant ainsi la naissance d'un malentendu : la contestation des valeurs bourgeoises, le refus du conformisme, de l'enracinement physique et moral, tout ceci existe bien dans son œuvre, tout comme dans sa vie.[310] » Le père et la mère ont en partage les ratés de l'éducation, condamnant ainsi les enfants. Cette condamnation est d'autant plus flagrante lorsqu'il s'agit du bâtard qui se retrouve pris entre le désir de connaître son père, et la liberté que représente sa bâtardise. En brisant le système de fonctionnement de la famille, l'auteur affiche sa volonté de remise en question de la normale.

---

[306] FM, p. 418.
[307] FM, p. 456.
[308] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op. cit.*, p. 507.
[309] Pierre Masson, *André Gide : Voyage et écriture*, *op. cit.*, p. 13.
[310] *Ibid.*, p. 13.

Après l'échec de la famille comme modèle de normalité, la bâtardise continue de mettre à mal toute société qui chercherait à s'y rattacher : Boris vit sa bâtardise comme un échec et y perd la vie. Bernard finit par retourner auprès de son père adoptif, mais il revient dans un foyer morcelé par la fuite de la mère. Il se retrouve finalement dans une famille qui n'est pas vraiment la sienne. Quant à Lafcadio, sa liberté est un leurre puisqu'il apparaît à la fin de l'ouvrage aliéné par son acte gratuit : le meurtre. Et à ces familles défaillantes, Gide ne propose pas de substitut viable, puisque les sociétés parallèles vers lesquelles se tournent les adolescents et les adultes sont elles-mêmes corrompues. Les enfants abandonnés auxquels s'attachent Marceline et Michel sont les victimes d'un couple parental mu par la jouissance égoïste.

Le jeu pervers de Gide crée du malentendu dès lors que le lecteur ne parvient pas à comprendre les enjeux de la dissimulation. L'univers gidien est celui de la tricherie et des apparences où la famille échoue à unir les êtres, les invitant à mettre en avant leur individualisme. Nous avons vu que la famille et la religion ne peuvent être les lieux de salut. Il faut que l'homme aille au-delà des apparences, au-delà de la famille et de la foi pour se trouver, pour parvenir à se construire malgré les tentations, et les déviances propres à la nature humaine. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme pratiqués par Bernard et Edouard, le travestissement de Protos, le masochisme de Lafcadio, et le sadisme de Passavant n'ont pas vocation à inscrire l'œuvre dans une dynamique perverse mais à évoquer l'être humain pris dans ses désirs et dans la réalité du monde afin de comprendre que la perversion n'est pas une vulgaire déviance réservée aux plus faibles ou aux plus forts. Pour comprendre la perversion, n'est-ce donc pas dans l'écriture que nous devons tenter de trouver les réponses à nos interrogations, et peut-être au « problème » évoqué dès *L'Immoraliste* ?

Partie 2

UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMÉDIE ET DU TRAVESTISSEMENT

Gide ne se limite pas à offrir l'image d'une famille déstructurée ; il pousse le jeu jusqu'au plus profond de son esthétique. Ainsi, tout devient pour l'auteur prétexte à pervertir – au sens de dévier de la normale – les éléments d'une écriture reposant parfois sur les contradictions. Gide utilise tout ce qu'il vit pour enrichir son œuvre, pour faire de cette dernière le miroir de ce qu'il voit dans le monde. Un procédé qu'il transmet à ses personnages, comme nous le constatons avec Edouard lorsqu'il parle de son Journal:

> « C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété.[311] »

Cependant, l'un des problèmes que peut poser le miroir réside paradoxalement dans le reflet, car il est transformé par celui qui transcrit ce qu'il observe. Que cette transformation soit consciente ou non, elle offre une image parfois déformée de la réalité. Ce qui contraint les personnages à progresser dans l'œuvre comme les acteurs de leur propre vie. Leur existence devient une scène sur laquelle ils évoluent sous les yeux de leurs comparses alors parfois tentés par le voyeurisme. Le danger est que ces jeux peuvent conduire à une confusion entre les genres et les différentes postures des personnages face à la réalité. Mais n'est-ce pas là ce que recherche l'auteur mêlant à la réalité une *seconde réalité* ?

[311] FM, p. 291.

Chapitre 1 : Les contradictions de l'esthétique gidienne

Qu'il présente la réalité telle qu'elle est, ou qu'il joue à opposer jusqu'aux concepts religieux, l'auteur s'attache à souligner la complexité du rapport à la morale et à la normale. La disparition de la famille, la corruption des sociétés annexes sont pour Gide les moyens de remettre en cause la question de la normale. En avouant à Gide préférer son silence à sa dissimulation[312], Madeleine met en avant le caractère dérangeant des mœurs de son époux.

Dans son œuvre, l'auteur peut s'affranchir de cette demande de non-dit, et mettre le langage au service de son message. Ce qui fait l'œuvre, c'est avant tout l'écriture ; elle est la structure qui offre la stabilité, la continuité malgré les destructions et la mauvaise foi. Malgré les pertes et les désillusions, le récit de Michel demeure ; dans *Les Faux-monnayeurs*, ce qui survit aux aventures, c'est bien le roman d'Edouard. L'écrit est la trace, il supplante la parole qui ne dure que l'instant de son énonciation. Ce sont les témoignages écrits qui sont ancrés dans la société présentée par Gide. Entendons par là que si Passavant est un homme détestable, diabolique, il est aux yeux de la société des jeunes un auteur apprécié qui « plaît aux jeunes[313] ». Cependant, toute trace écrite n'a pas nécessairement vocation à être inscrite pour l'éternité. Passavant, « c'est à la génération d'aujourd'hui qu'il s'adresse […] mais comme il ne s'adresse qu'à elle, ce qu'il écrit risque de passer avec elle[314] » ; contrairement à Edouard qui se range du côté des écrivains dont la vocation est de durer, comme le réclame Gide dans son *Journal des Faux-monnayeurs*. Le Journal de Lafcadio est aussi un témoignage

[312] « Je préfère ton silence à ta dissimulation », Madeleine à Gide à propos de Marc Allégret in *Madeleine Gide ou De quel amour blessée*, par Sarah Ausseil et Jacques Drouin d'après ses souvenirs, Paris, Robert Laffont, coll. « elle était une fois », 1993, p. 201.
[313] FM, p. 228.
[314] FM, p. 228.

précieux pour le lecteur et pour les autres personnages, il nous permet de mieux appréhender ce garçon énigmatique qui a parfois recours à un langage que lui seul peut comprendre. Chaque personnage devient pour Gide l'occasion de jouer avec toutes les subtilités de son art. Dans son travail de dissimulation, l'auteur a bien compris qu'il lui fallait savoir user à bon escient des sous-entendus, des non-dits afin de se protéger contre une quelconque critique morale. Une protection que recherchent également Boris et Lafcadio lorsqu'ils décident de faire du langage non plus un instrument de communication, mais un rempart contre autrui. A tort ! Car le langage ne peut seul sauver un homme dont le sort semble parfois ironiquement prêt à lui laisser une réelle liberté.

1. La mauvaise foi, la synonymie des antonymes : le difficile rapport à la normale

L'alternative que Gide propose face à la destruction du modèle familial bourgeois passe par un jeu avec le langage. Cette nouvelle vision du monde est traduite par l'écriture. Mais qui dit écriture ne dit pas vérité, et ça, Gide l'a fort bien compris. Les mensonges qu'il nous offre sont multiples : dans l'œuvre, on ne ment pas seulement à autrui, on se ment aussi à soi-même. Or qu'est-ce que se mentir à soi-même sinon être de mauvaise foi ? Cette mauvaise foi est un dilemme pour le personnage qui en vient à confondre la réalité et les apparences, et à se perdre dans ses sentiments.

a. La mauvaise foi : la normale n'est pas la norme

La famille permet à Gide de remettre en cause la normale bourgeoise. Par les jeux de mensonge et de dissimulations, la normale se décale et ouvre sur un monde qui impose le mensonge parce qu'il ne résiste pas à la révélation des apparences. Les

parents de Bernard, tout comme Protos, sont contraints de mentir, sans quoi leur place dans la société se verrait compromise. Cependant, il y a un au-delà du mensonge dont le lecteur pourrait ne pas comprendre la finalité puisqu'il ne s'agit au fond que d'un « phénomène normal[315] ». Certains personnages sont en effet enclins à dépasser le mensonge qui « suppose mon existence, l'existence de l'*autre*, mon existence *pour* l'autre et l'existence de l'autre *pour* moi.[316] » En invitant Edouard à déclarer ne vivre que par autrui, Gide souligne le fait que ce dernier ne vit pas *pour* l'autre, mais bien pour lui-même à travers l'autre. Edouard n'est pas un altruiste, ni un personnage mentant dans le but de nuire à autrui. Toutefois, son attitude incite à ce qui a l'apparence du mensonge sans en être un[317] : la mauvaise foi. Car la mauvaise foi n'est pas semblable au mensonge. En effet, si dans le mensonge l'on ment à l'autre, dans la mauvaise foi « c'est à moi-même que je masque la vérité.[318] » Et c'est ce qui est propre à Bernard et à Olivier. Bernard, tout d'abord, voit dans sa bâtardise une possible liberté :

« Ne retenons de ceci que la délivrance.[319] »

Mais cette découverte le contraint à repenser tout son mode de vie. En allant à la rencontre d'Olivier, il se ment à lui-même et se refuse à comprendre l'asservissement auquel il est soumis. Comme s'il se refusait à donner un sens aux conséquences de sa découverte, il vit uniquement en fonction des autres. Une dépendance dont il est la victime jusque dans ses amours. L'amour qu'il porte à Laura n'est pas un amour vide de sens, car Laura est pour Bernard un moyen d'implorer le pardon à sa mère adultère, elle

[315] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 83.
[316] *Ibid.*, p. 83.
[317] « La mauvaise foi a donc en apparence la structure du mensonge », *Ibid*.., p. 83.
[318] *Ibid*., p. 83.
[319] FM, p. 175.

est le cordon que Bernard ne peut couper et qui l'unit à sa propre mère. Il lie d'ailleurs son amour à son vécu :

> « C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître ; si différent de celui que je croyais que j'étais ! Je jouais un affreux personnage, m'efforçais de lui ressembler. Quand je songe à la lettre que j'écrivais à mon faux père avant de quitter la maison, j'ai grand-honte, je vous assure. […] J'aspirais à la liberté comme un bien être suprême, et je n'ai pas plus tôt été libre que je me suis soumis à vous. […] Ce sentiment est si nouveau pour moi qu'il n'a pas encore su inventer son langage. […] On dirait qu'à cette liberté, qui me paraissait jusqu'alors infinie, vos lois ont tracé des limites.[320] »

Bernard est pris par la culpabilité de sa libération. Dire à Laura son amour, c'est demander pardon à sa mère, mais il reste à ce dernier à trouver quelle attitude adopter vis-à-vis de son père adoptif. Et pour tenter de répondre à cette question, c'est à Laura qu'il demande conseil : « Est-ce que vous trouvez que je devrais implorer son pardon, retourner près de lui ?[321] » La liberté à laquelle Bernard était promis n'est donc qu'un leurre. Les refus de Laura (refus de l'amour de Bernard, et refus du pardon de l'adolescent à son père) représentent pour Bernard les barreaux d'une cellule dont il ne peut sortir que s'il le veut. Bernard comprend qu'être libre, ce n'est pas tuer sa famille ou paraître. Car en cherchant à jouer avec les apparences, Bernard a confondu la liberté et l'aliénation que représente le monde de parades. En se mentant à lui-même, Bernard a sombré dans la mauvaise foi, une mauvaise foi qu'il a en partage avec Olivier.

Revenons au début du roman : Bernard ne sait pas comment communiquer avec son ami ; on le voit hésiter à s'approcher d'Olivier : « en passant par la grille du jardin il [Bernard] aperçut Olivier Molinier et ralentit aussitôt son allure[322] ». Avant de se résoudre à la provocation : « J'ai quitté la maison ; ou du moins je vais la quitter ce soir.

[320] FM, pp. 321-322.
[321] FM, p. 323.
[322] FM, p. 176.

Je ne sais pas encore où j'irai. Pour une nuit, peux-tu me recevoir ?[323] » Bernard ne recherche pas la compassion d'Olivier, mais il souhaite le choquer, voire l'épater. Olivier, lui-même pris dans un rapport de fascination avec Bernard, se joue de la mauvaise foi de son camarade une première fois au Luxembourg, puis plus tard alors qu'il est avec Passavant, il écrit à Bernard : « Je prends chaque jour un peu plus d'assurance.[324] » Le fait de dire et de mettre en avant cette assurance la nie. C'est finalement sa tentative de suicide qui fait rentrer Olivier dans le droit chemin, il s'agit de l'acte marquant la fin de sa mauvaise foi. Olivier ne se cache plus la vérité, il la voit, et en souffre. Il comprend l'égarement, puisque être de mauvaise foi implique que « celui à qui l'on ment et celui qui ment sont une seule et même personne, ce qui signifie que je dois savoir en tant que trompeur la vérité qui m'est masquée en tant que je suis trompé. Mieux encore, je dois savoir très précisément cette vérité pour me la cacher plus soigneusement.[325] » On exige donc de celui qui pratique la mauvaise foi qu'il soit à la fois acteur et victime de son comportement, actif et passif dans le rapport à la vérité. Et Gide parvient admirablement à construire cette dualité chez Bernard et Olivier, apportant de la profondeur à ces adolescents, et en ouvrant une nouvelle porte dans le rapport de l'homme à la normale et à la perversion. En effet, pour se bien connaître, et pour mesurer le mensonge qu'il s'impose, le personnage doit effectuer un réel travail d'introspection qui tend parfois au voyeurisme. Par la lecture interdite du Journal d'Edouard, Bernard trouve sa normale dans l'anormalité de sa famille. Mais ce regard sur l'intime est imparfait puisque l'être continue de se mentir, et de se priver de vivre dans la vérité. Marceline est la victime de sa propre mauvaise foi ; elle n'ignore

[323] FM, p. 178.
[324] FM, p. 334.
[325] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 83.

pas le danger que représentent les enfants qu'elle conduit à Michel. Elle observe la métamorphose de son époux, et son changement de caractère.

Cependant, elle croit qu'avec ses prières, elle peut remettre la santé de son mari à Dieu. Les enfants deviennent pour elle les messagers de Dieu. Marceline se trompe elle-même, et en devient le corrupteur de l'œuvre. Elle est le « maître et [l']initiateur » d'un Michel malade, et qui « se présente en agent du vice, attirant, poussant sa victime-disciple vers un univers souvent inconnu d'elle.[326] » La particularité du corrupteur est qu'il n'agit pas exclusivement dans le but d'une jouissance sexuelle, mais qu'il cherche à tirer « un bénéfice au niveau de l'*ego*[327] ». Or à quoi aspire Marceline ? Quel soutien apporte-t-elle à Michel en priant pour lui malgré son interdiction ? Il y a un impossible compromis entre Michel et Marceline : l'écoute de l'autre. En refusant d'interdire la réalisation du désir du conjoint, le mari et la femme convertissent leurs élans en actes immoraux.

b. La synonymie des antonymes : les impossibles compromis

La mauvaise foi provoque chez le personnage gidien une dualité, c'est-à-dire qu'il est pris entre la nécessité de comprendre la vérité et le besoin de s'en dégager. Cette dualité est elle-même créatrice d'un clivage du moi, notion qui fait coexister « au sein du moi, […] deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir.[328] » Chez Bernard, cette persistance d'un rapport ambigu à la réalité est particulièrement vraie.

[326] Alberto Eiguer, *Nouveaux portraits du pervers moral*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2007, p. 63.
[327] *Ibid.*, pp. 63-64.
[328] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 67.

Lors de sa discussion avec l'ange, Bernard refuse d'abord par « orgueil[329] » de retourner chez son père pour lui annoncer sa réussite au bachot. Il y renonce avant que l'ange ne le mène dans l'église de la Sorbonne : « Il ne croyait en aucun dieu, de sorte qu'il ne pouvait prier ; mais son cœur était envahi d'un amoureux besoin de don, de sacrifice ; il s'offrait[330] ». Ce passage met en lumière un dédoublement chez Bernard qui prend les traits du dédoublement de personnalité, or « dans la structure perverse, à laquelle Gide apporte une illustration qui a la valeur d'un paradigme, le centre se voit aboli par son dédoublement en deux foyers.[331] » En effet, durant cette épopée angélique, l'ange apparaît comme le double de l'adolescent, il l'incite à s'inscrire dans l'armée, avant de se promener avec lui dans les rues de Paris, puis finalement de rentrer dans la chambre qu'il partage avec Boris, lieu de disparition de l'ange.

Pour Gide, ce clivage du moi est cependant bien antérieur aux *Faux-monnayeurs*. A travers, les crises de s*chaudern*, l'auteur crée son fantasme. Nous pouvons dire que Gide perçoit un dédoublement possible de son propre corps. Ce que Marty qualifie d'altérité de son corps va lui permettre de jouer avec ses personnages et leurs repères.

Il place ces derniers dans un rapport à eux-mêmes et à autrui requérant de leur part une capacité à transgresser. En effet, il ne suffit pas à Boris de comprendre la réalité, il lui faut s'en dégager et violer les règles auxquelles il est soumis. Boris se sent isolé, « le monde entier lui paraissait désert[332] ». Il n'a plus ni père ni mère, il a perdu Bronja. Son grand-père est « trop vieux », et il se rend compte qu'il ne peut plus compter sur Bernard :

[329] FM, p. 429.
[330] FM, p. 430.
[331] Catherine Millot, *op. cit.*, p. 52.
[332] FM, p. 455.

> « Il souffre abominablement d'être exclu. Il ne comprend pas bien, en effet, l'humiliant sobriquet qu'on lui donne : "N'en a pas" ; ou s'indigne de le comprendre. Que ne donnerait-il pour pouvoir prouver qu'il n'est pas le pleutre qu'on croit ![333] »

C'est démuni de tout repère affectif qu'il décide d'intégrer le cénacle des faux-monnayeurs. Mais dans l'œuvre de Gide, il faut se méfier des apparences. Les enfants membres de ce cercle fermé n'ont pas trouvé de liberté dans leur société secrète, ils sont tous sous l'influence du mauvais Ghéridanisol. Gontran de Passavant et Philippe Adamanti n'ont donc pas le pouvoir de sauver Boris que Ghéridanisol « ne peut souffrir […]. Sa voix musicale, sa grâce, son air de fille, tout en lui l'irrite, l'exaspère. On dirait qu'il éprouve à sa vue l'instinctive aversion qui, dans un troupeau, précipite le fort sous le faible[334] ». Boris n'a pas conscience ou refuse de voir qu'il est la risée du cénacle. Il choisit de se donner en entier et « rentra dans l'étude comme on plongerait en enfer[335] ». L'étude est le lieu de la mort pour lui, et de faible il devient le plus fort. Il est celui qui a réussi à faire face à Ghéridanisol. Ce qui nous apparaît comme contradictoire : le faible et le fort ne font désormais plus qu'un. Chez Gide, il semble que les antonymes peuvent avoir des sens quasi-identiques.

L'esthétique gidienne : son idiosyncrasie au profit du jeu littéraire ?

La synonymie des antonymes peut être définie comme la faculté qu'a l'auteur de donner à des antonymes un même sens. Ce jeu des signifiants différents ayant des signifiés identiques participe de cette richesse de la langue française à laquelle Gide a compris qu'il lui fallait se plier. Le style gidien répond à un impératif que l'auteur lui-

[333] FM, p. 455.
[334] FM, p. 455.
[335] FM, p. 455.

même définit dans sa préface à l' « édition définitive » de 1930 des *Cahiers d'André Walter* :

> « Je cherchais à plier la langue ; je n'avais pas encore compris combien on apprend plus en se pliant à elle.[336] »

Le jeu de Gide ne se construit effectivement pas seulement à travers l'attitude des personnages, mais également par le jeu des signifiés et des signifiants. André Gide joue du dialogue et s'amuse à exprimer les contraires. Il attend des lecteurs qu'ils soient capables de sentir ce que contient l'œuvre, et lance à ces derniers des défis : ceux de lire l'ouvrage, de saisir la profondeur des termes employés puis de jeter le livre[337].

Un jeu des personnages et avec les personnages

La synonymie des antonymes est particulièrement saisissante chez les personnages de mauvaise foi. Lors de l'échange entre Michel et Ménalque, Michel explique à Ménalque ce qu'il vient de vivre, et notamment ce qui lui a fait préférer Moktir. L'incroyable se produit, Ménalque a les ciseaux de Michel. A travers son acte, Ménalque met en lumière l'incapacité de l'homme à tout contrôler. Michel croyait avoir le pouvoir sur Moktir avant de découvrir que c'est finalement Ménalque qui tire les ficelles. Ménalque n'est pas la figure de la raison, et il le dit lui-même à Michel : « ce n'est pas pour venir vous approuver ou désapprouver à mon tour[338] ». Ménalque s'amuse à donner un sens nouveau aux actes de Michel. Ce dernier n'est plus le maître des enfants, mais le jouet de Ménalque.

[336] André Gide, *André Walter*, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op. cit*., p. 3.
[337] « Et quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors. », André Gide, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit*., p. 349.
[338] Im, p. 650.

Nous pouvons dégager ici une synonymie des antonymes reposant exclusivement sur la gestuelle : c'est-à-dire que même si les personnages ont des attitudes opposées, ils trahissent en réalité un même désir. Michel veut s'opposer à Ménalque, et refuse d'être vu comme un matérialiste, comme celui qui possède. Lorsque Ménalque lui énumère les motifs de ces possessions : le cours, la propriété en Normandie, le luxueux logement de Passy, le mariage et l'enfant à naître, Michel balaye cet ensemble d'un revers de la manche, et préfère parler de « vie plus "dangereuse"[339] » que celle vécue par Ménalque. Puis au cours d'une autre visite, Ménalque affirme « ne prétend[re] à rien qu'au naturel », concluant par une phrase que Michel aurait facilement pu contrecarrer « pour chaque action, le plaisir que j'y prends m'est signe que je devais la faire[340] ». Ménalque est un menteur et un manipulateur ; car il feint d'agir naturellement alors que tout est programmé, que chacune de ses actions est motivée par le jeu avec autrui, et par l'envie de déstabiliser l'autre. Michel finit par céder à ces provocations. Il va à l'encontre des propos de son ami, alors qu'il partage pourtant ses idées :

> « Ce qu'il disait c'était précisément ce que le mois d'avant, moi, je disais à Marceline ; et j'aurais donc dû l'approuver. Pourquoi, par quelle lâcheté l'interrompis-je, et lui dis-je, imitant Marceline, la phrase mot pour mot par laquelle elle m'avait alors interrompu : "Vous ne pouvez pourtant, cher Ménalque, demander à chacun de différer de tous les autres…"[341] »

Les personnages gidiens adoptent des langages et des postures contradictoires ; malmenés par l'image qu'autrui leur renvoie d'eux-mêmes, ils se sentent perdus. Et Michel conclut cette soirée en confiant à Ménalque que ses paroles – celles derrière

[339] Im, p. 650.
[340] Im, p. 653.
[341] Im, p. 653.

lesquelles apparaît le spectre de Marceline – « n'avaient aucun sens[342] ». En réalité, ces paroles ont bien un sens, mais Marceline et Michel sont deux personnages présentés en de nombreux points comme antinomiques. Le langage de l'un devient son contraire quand il est prononcé par l'autre.

Le travestissement du langage ayant pour seule visée de séduire autrui et de le rallier à sa cause est un autre cas de synonymie des antonymes propre à l'esthétique gidienne. Protos est le personnage qui revêt au fil des *Caves du Vatican* plusieurs costumes et adopte ainsi plusieurs langages. Ces registres de langage ont un même but : ravir de l'argent aux croyants sous le motif de « la croisade pour la délivrance du pape ». Protos, sous le patronyme de « Monsieur l'abbé », rencontre Amédée égaré et pleurant devant le Mausolée d'Adrien et lui lâche ces mots : « des agents d'une police spéciale […]. Ces gens sont si habiles, si habiles ! Et nous si crédules, si naturellement confiants ! ». Puis face à Lafcadio, il adopte la posture inverse et se projette du côté de la police : « Je suis un peu de la police […] J'aide au bon ordre ». Ce personnage qui « se savait peu facile à saisir », modifie son langage et la manière dont il se positionne dans la société afin d'obtenir non la délivrance du pape, mais sa propre délivrance. Le pape n'est qu'un prétexte pour Protos qui n'hésite pas lorsque « la conversation s'engageait mal » à faire sa voix « de plus en plus lente et sourde, l'expression de son visage désolée ». Les contenus des discours de Protos semblent contraires aux premiers abords, mais ils ont un point commun : ils permettent à l'auteur de mettre en lumière les travers des hommes. La cupidité, le désir de donner un sens à sa vie, être regardé, courtiser Dieu sont les dangers qui guettent l'homme. Ce sont bien les contradictions de Protos qui éclairent le lecteur de ces dangers.

[342] Im, p. 653.

Avec la synonymie des antonymes, Gide invite le lecteur à porter une attention toute particulière aux expressions de chacun des personnages et à remarquer la force de la rhétorique. Le jeu des signifiants et signifiés intronise la perversion dans les rapports humains puisqu'il est celui par lequel l'auteur et le lecteur entrent en contact. En effet, ce jeu d'écriture dissout la logique pour que surgisse un univers où les valeurs sont remises en question. Les valeurs morales sont la pièce d'un puzzle qu'il faut reconstituer afin de saisir la vérité gidienne. Ainsi la question de la normale, à entendre comme normale par rapport aux conventions sociales et morales, prend chez Gide un autre sens : la déviance est un élément de la normale gidienne. Et cette déviance qui est péché pour la scène du monde deviendrait presque une vertu pour l'auteur, parce qu'elle contraint l'homme à être vrai, à vivre son intime et non plus à feindre pour être faussement en accord avec la morale bourgeoise de l'époque. D'autres jeux de langage peuvent initier à la volupté stylistique de Gide : par exemple lorsque deux personnages ont un même langage pour désigner plusieurs choses. Il y a bien une vraie idiosyncrasie gidienne dans cette volonté de transgresser jusqu'à la langue elle-même. Dans un univers où « Dieu se tait toujours […puisqu'] il n'y a que le diable qui parle. […Et que] le diable et le bon Dieu ne font qu'un »[343], la question que l'on se pose est : quelle est la valeur des silences ?

2. Les non-dits et les sous-entendus au service de l'équilibre esthétique

Les personnages gidiens sont des êtres entiers qui semblent refuser les compromis : Bernard préfère quitter le domicile familial, Boris œuvre à sa propre destruction, rien n'arrête Protos. Quant à Passavant et Strouvilhou, ils s'amusent à jouer

[343] FM, pp. 465-466.

avec autrui au détriment des sentiments des personnes qu'ils emportent dans leurs mascarades. Cependant, ces impossibles compromis n'impliquent pas nécessairement de tout dire. Nous ne parlons pas ici de mensonges, mais plutôt de secrets, des secrets qui supposent une dissimulation et non une autre vérité. Que le registre choisi par l'auteur soit un registre burlesque, avec la femme d'Anthime qui va nourrir les rats, ou par un ton plus sérieux, avec Mme Profitendieu préférant ne pas dévoiler son adultère, c'est avant tout le principe de dissimulation qui domine. Dans l'œuvre de Gide, certains personnages sont réduits au silence.

Toutefois, certains personnages vont, avec le temps, refuser cette fatalité, et vont faire le choix de la parole. Mais cette parole est tronquée, elle se fait par sous-entendus. Si Laura retourne avec Douviers, on voit dans leurs lettres que Gide met en avant le jeu avec les apparences. Douviers va feindre la paternité, et Laura aura avec lui un rôle d'épouse exemplaire. La maladie de cette dernière est l'occasion de sous-entendus, tout comme pour Michel qui va sous-entendre ses rapports avec les enfants, mais sans les dire. Enfin, Bernard a connu l'échec de la vérité : sa bâtardise et son amour pour Laura n'ont pas résisté à la révélation. Il choisit donc de se réfugier dans le sous-entendu. Sous-entendre n'est pas taire ou mentir, mais c'est dire mieux pour faire face à l'interdit, et offrir une transgression tout en douceur. Nous avons vu que le langage sadien à trop choquer les esprits fait perdre de vue le message. Gide sait que le jugement moral le guette. Il choisit donc de dissimuler, sans nier. Grâce à ces jeux stylistiques, Gide multiplie les possibles ; en impliquant toujours son lecteur dans ce chemin de la découverte de l'intime, il parvient à faire entendre, sans dire réellement.

a. Face à l'impossible : les non-dits

S'il y a transgression dans le comportement et le langage des personnages, c'est parce que Gide a conscience du danger que représente l'évocation de mœurs allant à l'encontre de la morale chrétienne. Tout n'est pas dicible : l'homosexualité, par exemple, est un sujet délicat qui confronte Gide à un impossible. Car s'il est possible de témoigner de ce qui est présenté comme un « problème[344] » dans *L'Immoraliste*, prendre le parti de légitimer ce problème soulève un réel dilemme pour l'écrivain, qui malgré sa volonté d'émancipation, est pris dans la tradition de la famille bourgeoise. Cet impossible, Gide le transmet à ses personnages en faisant d'eux des êtres entiers qui, s'ils jouent de la dissimulation, ne peuvent renoncer à être eux. Bernard fait le choix de quitter sa famille, parce qu'il ne peut accepter de feindre. Ce refus, il l'exprime très tôt : « je préfère partir. […] La décision que je prends de vous quitter est irrévocable.[345] » Cependant, Bernard ne dit pas tout, et il cache dans un premier temps à Olivier le motif de sa rupture avec ses parents. Un choix partagé par ses propres parents qui, à leur tour, mentent à leurs autres enfants : « il n'était pas notre enfant… et un oncle à lui, un frère de sa vraie mère qui nous l'avait confié en mourant… est venu ce soir le reprendre.[346] » Charles étant plus âgé que Bernard, on peut se douter que ce mensonge n'est pas viable, car l'aîné aura peut-être compris la supercherie. En effet, quelques instants plus tard, nous retrouvons Charles témoignant maladroitement à son père son affection, et le fait qu'il a compris, tout compris[347].

Les mensonges sont différents des non-dits parce que les premiers impliquent une dissimulation pouvant conduire à une autre vérité, tandis que les seconds ne renferment pas l'idée d'une autre vérité. La découverte de la bâtardise ne représente pas

[344] Im, p. 592.
[345] FM, p.185.
[346] FM, p.188.
[347] FM, p.190.

pour Bernard un moyen d'accéder à la vérité, bien au contraire, elle multiplie les non-dits. Le bâtard ne dit rien de sa condition ni à ses demi-frères et demi-sœur, ni à son ami ; et il ne souhaite pas connaître l'identité de son père biologique. Le cas de Boris décuple ces non-dits : son langage, dont nous avons souligné les incohérences même pour ses proches, est une manière pour lui de ne pas dire. Or, si « le langage est la matière de la pensée », sa fonction première n'est-elle pas de s'inscrire comme « l'élément même de la communication sociale[348] » ?

Dire sans partager revient à ne pas dire, ce dont Boris a conscience puisqu'il est capable de communiquer avec autrui. Il fait parfaitement la distinction lorsqu'il parle pour être compris et pour être mystérieux. Les cas de bâtardise sont pour Gide l'occasion de traiter du non-dit en ayant recours à des motifs sérieux et avec en toile de fond cette question subsidiaire : sommes-nous face à une critique du non-dit ? La femme d'Anthime Armand-Dubois apporte un nouvel éclairage à cette question. Assez absente de l'œuvre, son rôle secondaire est pourtant mis au premier plan lors d'un incident qui prête à sourire. Elle est celle qui ruine les recherches de son époux au prétexte qu'il « les laissai[t] mourir de faim, ces pauvres bêtes[349] ». Tout est ici réuni pour montrer la stupidité et les dangers du non-dit. Car en faisant ce choix, Véronique devient, comme Marceline, la corruptrice. Elle est la cause de la première rupture de son époux d'avec la science.

Anthime est un scientifique, quelqu'un qui ne croit que ce qu'il voit, qui a besoin de preuves pour adhérer à une thèse. Et c'est en s'éloignant de cette science qu'il va se perdre dans la foi. La perte temporaire de son handicap ne trouvant aucune cause médicale, Anthime s'en remet entièrement à Dieu et cherche les réponses à ses

[348] Julia Kristeva, *Le Langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 12.
[349] CdV, p. 1002.

angoisses intérieures dans la religion. Nous parlons de perte, et non de rémission, car « Anthime le savant, l'athée, celui dont le jarret perclus, non plus que la volonté insoumise, depuis des ans n'avait jamais fléchi (car il est à remarquer combien chez lui l'esprit allait de pair avec le corps), Anthime était agenouillé[350] ». Il s'agit pour ce personnage de l'élément le menant à sa mort : si la maladie le protégeait jusqu'alors, la santé et la tentation de Dieu lui seront fatales. En jouant d'un effet ricochet, Gide déroule le fil qui va servir à étouffer les élans religieux de l'innocent Anthime. Le message essentiel de cette histoire d'Anthime prise dans l'histoire des *Caves du Vatican* est-elle celle de la rupture avec Dieu ? Sans le dire, Gide n'invite-t-il pas son lecteur à voir qu'il y a un besoin chez l'homme de se dégager de la religion ? S'affranchir de Dieu est nécessaire si l'on ne veut pas sombrer dans la crédulité, avec tous les dangers que cela comporte.

Si le non-dit est pour Gide l'occasion de nuancer un rapport aveugle à Dieu, il est aussi un moyen de reléguer au plan secondaire les personnages qui semblent les moins en proie avec des démons intérieurs. Certains diront que ces oubliés ne sont pas moins torturés que les autres, et que l'effet de mise en lumière permet, à lui seul, de voir les travers des êtres. Les autres personnages ne sont pas moins sujets aux doutes, aux mensonges et aux secrets, mais l'auteur préfère ne pas les dévoiler. En effet, dans l'univers de la dissimulation, il est impossible de croire connaître et comprendre les personnages. Ce qui est particulièrement frappant, c'est qu'il y a une vraie inconsistance chez les personnages non torturés : ils sont des figures inessentielles, et des êtres qui apparaissent comme trop fades pour mériter d'être découverts plus avant par le lecteur. Si Bernard est l'objet de toutes les attentions, son grand frère Charles ne mérite que peu

[350] CdV, p. 1016.

de lignes. Nous savons seulement de lui qu'il est avocat, « maladroit à s'exprimer[351] ». Cependant, quelques personnages vont sortir du silence, l'écrivain leur offrant la possibilité de s'inscrire contre l'impératif que représente le non-dit.

b. Les sous-entendus : la maladie, occasion de perte ?

Si Gide prend le parti de dissimuler certaines vérités, il va laisser au lecteur le soin d'en comprendre d'autres, et cela par le biais des sous-entendus. L'intérêt gidien pour l'implicite est particulièrement présent dans *L'Immoraliste*, lorsque Michel narre ses relations avec autrui. La « curiosité » qui lui « faisait surveiller [les] gestes » de Moktir n'est autre que le voyeurisme auquel succombe le héros au cours de sa nouvelle vie, une vie par laquelle il rompt avec « l'être malingre et studieux à qui [sa] morale précédente, toute rigide et restrictive, convenait[352] ». Mais Michel n'use pas des silences ou sous-entendus que dans le récit de son rapport aux enfants, puisque pour évoquer l'instant qu'il passe avec une femme rencontrée alors qu'il est en la compagnie de Moktir, il avoue discrètement s'être laissé « aller au sommeil ». S'agit-il ici d'un vrai sommeil ou d'une manière de laisser au lecteur le loisir de comprendre que Michel a succombé aux tentations de la chair avec cette femme ? La litote à laquelle a recours Michel est l'occasion de se confesser tout en conservant une part d'humanité. Le héros a conscience du danger que représente son récit, et la maladie ne peut excuser son comportement[353]. Si la maladie est à l'origine de la nouvelle vie de Michel, elle ne peut suffire à légitimer le goût de Michel pour les jeunes garçons, ou le fait qu'il abandonne sa femme.

L'idée de la maladie comme cause d'une remise en question de la vie, Gide la développe avec Michel, Amédée puis Laura. En effet, ces trois personnages ont en

[351] FM, p. 190.
[352] Im, p. 602.
[353] « J'ai le besoin de la toucher. […] Qu'a fait de moi la maladie ? », Im, p. 606.

commun de connaître un renouveau dans leur vie grâce à la maladie. Nous écrivons « grâce à », puisque la peur de la mort et de la déchéance conduit Michel, Amédée et Laura à profiter de la vie. Leurs nouvelles expériences sont pour eux une forme de liberté, dont la maladie les privait jusqu'alors. Mais ces élans libérateurs sont à chaque fois contrecarrés, car en se rétablissant physiquement, ils oublient le monde et ne vivent plus que pour eux. Michel, par exemple, refuse de comprendre que ce qui l'a rendu à la vie ne peut pas s'appliquer à Marceline. Comme aveuglé par sa nouvelle santé, il emmène son épouse dans un périple qui la conduit à la mort. Laura, comme Michel, place ses désirs avant toute morale, et c'est ainsi qu'elle tombe dans les bras de Vincent. C'est par Lady Griffith que nous apprenons ce qui s'est passé entre Laura et Vincent :

> « Ils étaient à Pau tous les deux, dans une maison de santé, un sanatorium, où on les avait envoyés l'un et l'autre parce qu'on prétendait qu'ils étaient tuberculeux. […] Comme ils se croyaient condamnés, ils se sont persuadés que tout ce qu'ils feraient ne tirerait plus à conséquence.[354] »

Les malades chez Gide sont donc condamnés, non par leur maladie elle-même, mais par la mauvaise utilisation qu'ils font de leur rémission. Michel perd Marceline et Amédée est assassiné. Quant à Laura, si elle raconte la vérité à Douviers, elle donne surtout l'image d'une femme asservie par sa faute : son enfant sera l'objet lui rappelant chaque jour son égarement. Les trois personnages sont doublement victimes de la maladie. Gide sous-entend ici qu'en voulant croire qu'un regain de santé est l'occasion unique de jouir de la vie, ils œuvrent à leur propre perte.

Le sous-entendu est l'élément stylistique par lequel l'auteur incite le personnage gidien en rémission à confesser ses erreurs. Mais il est également un refuge pour ceux qui ont vécu la vérité comme un échec. La bâtardise, puis son amour pour Laura incitent

[354] FM, p. 209.

Bernard à se méfier de la vérité, et à en saisir toutes les imperfections. Gide fait désormais évoluer ce dernier protégé par le sous-entendu. Sa nuit avec Sarah est présentée par un Armand sensible qui « aperçoit sous l'oreiller un mouchoir taché de sang ; il se lève, s'en empare, l'emporte et, sur la petite tache ambrée, pose ses lèvres en sanglotant[355] ». Le mouchoir taché de rouge est la preuve qu'il y a eu un rapport charnel entre Sarah et Bernard. Ici, sous-entendre permet de faire face à l'interdit, et d'offrir une transgression tout en douceur. Car il faut se méfier de la vérité, ou de ce qui en a l'apparence. Les propos tenus par Protos sont l'exemple même du danger que représente ce qui est donné pour vrai. Protos est un séducteur :

> « Vous êtes la première femme, la première j'ai dit, qui ait été jugée digne, par ceux qui m'ont confié l'effrayante mission de vous avertir, digne de recevoir et de conserver ce secret. Et je m'effraie, je l'avoue, à sentir cette révélation bien pesante, bien encombrante, pour l'intelligence d'une femme.[356] »

Il sait combien les paroles peuvent ravir la femme, et lorsqu'il flatte, il dit ce que l'autre veut entendre et n'hésite pas à avoir recours au mensonge[357]. Car l'enjeu des *Caves du Vatican* est bien celui du jeu avec les sous-entendus. Dans les documents préparatoires à l'œuvre, Gide écrit que « mieux vaut une peinture un peu sommaire[358] ». Il y a une vraie question dans la nécessité de dire et celle de laisser le lecteur maître de son interprétation car « rien n'est plus difficile que de savoir jusqu'où il sied de préciser sa vision.[359] »

---

[355] FM, p. 401.
[356] CdV, p. 1059.
[357] « Le cardinal m'a donc assuré que je pouvais avoir en votre discrétion une confiance parfaite ; une discrétion de confesseur, si j'ose dire ainsi… », CdV, p. 1058.
[358] Alain Goulet, *Edition génétique des* Caves du Vatican *d'André Gide*, Université de Sheffield/Paris, Gallimard, 2001, Documents préparatoires, IV. Esthétique, [CAH-A1].
[359] *Ibid*., [CAH-A4B].

Les sous-entendus permettent à Gide de faire participer pleinement son lecteur (ce dernier doit prendre les traits d'un détective pour bien comprendre l'œuvre), tout en se protégeant contre les critiques morales. L'auteur choisit de dissimuler, sans toutefois nier ou renier les élans parfois pervers de ses personnages. Ainsi, les sous-entendus ne font disparaître ni le voyeurisme, ni le travestissement, mais ils sont l'outil essentiel pour celui qui « n'écri[t] pas pour amuser et prétend décevoir dès le seuil ceux qui chercheront ici du plaisir, de l'art, de l'esprit ou quoi que ce soit d'autre enfin que l'expression la plus simple d'une pensée très sérieuse.[360] »

3. Le langage crypté et les incompréhensions

Il y a un désir de séduction de la part de l'auteur, et cette séduction ne peut fonctionner qu'à condition que le langage remplisse sa fonction d'outil de communication. Précisons cependant que selon Saussure, nous pouvons diviser « l'étude du langage en deux parties : celle qui examine la langue, et qui est par conséquent sociale, indépendante de l'individu et "uniquement psychique" ; et celle, psychophysique, qui observe la partie individuelle du langage : la parole.[361] » Le jeu de l'auteur est avant tout celui de l'écriture. Et par elle, le langage qui y est rattaché. Mais peut-on parler d'un langage propre au jeu pervers ? D'un langage des apparences ? Protos le transvesti, Lafcadio le masochiste, Armand le voyeur ou encore Boris le fétichiste ont-ils un langage particulier et qui ne vaut que dans la sphère de leur perversion ? En effet, la normale du pervers étant une normale décalée pour la scène du monde, le langage peut être l'occasion pour le pervers d'en faire un outil lui permettant de faire entendre sa perversion. Toutefois, chez Gide, nous sommes face à un langage

[360] CDN, p. 60.
[361] Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 15.

qui dit mal : Boris et Michel ne peuvent se faire comprendre. La communication se trouve impossible, et certains personnages sombrent dans l'obscène. Le langage prend le contre-pied de la dissimulation, au point de choquer le lecteur.

a. Le langage crypté

Dans son CD-Rom sur l'édition génétique des *Caves du Vatican*, Goulet relève un témoignage de Gide sur l'importance de la dissimulation. En reprenant le thème de la chenille, ce dernier indique qu'il y a là un « instinct de dissimulation chez les animaux – mensonge ». Et il ajoute, toujours à propos de cet animal, que « pour que l'arbre ne s'en aperçoive pas la chenille prend la couleur de l'arbre dont elle vit. La chenille c'est le vice de l'arbre.[362] » Le langage est l'outil par lequel Gide se préserve du monde. Il existe à travers lui, et non plus à travers la société et ses conventions. Cette conception est également vraie pour deux bâtards qui marquent leur exclusion de la société par le langage : Boris et Lafcadio. Leur langage a en partage qu'il ne vise pas à la communication. On peut alors parler de langage de l'abscons, Boris parlant pour ne rien dire. Bronja, celle que la psychanalyste désigne comme « le vrai médecin[363] » de Boris, n'y comprend rien elle-même. Pourquoi ? S'agit-il pour l'auteur de témoigner de l'échec de la psychanalyse ? De montrer que les interprétations de la science psychanalytique ne peuvent tout expliquer ? En désignant par le terme de magie la masturbation de Boris, l'auteur exprime l'impossibilité de juger la normale de l'enfant. L'enfant sait qu'il y a transgression parce que l'adulte lui dit que ce qu'il fait est mal. Mais la base du problème réside avant tout dans le langage : chercher à corriger l'enfant dans son acte sans éduquer sa parole est impossible. A travers le langage crypté de

[362] Alain Goulet, CD-Rom *Edition génétique des* Caves du Vatican, *op. cit.*, Documents préparatoires, V. Divers, [B 108].
[363] FM, p. 307.

Boris, Gide souligne l'absurde et l'incapacité de la psychanalyste à résoudre des dilemmes intimes.

Au début de la scène à Saas-Fée, on observe Bronja et Boris discutant. Mais Boris ne peut prendre de décision, et face à cet impossible, il décide de rompre en partie la communication, c'est-à-dire qu'il continue d'échanger verbalement, mais que cet échange devient stérile puisque le langage est crypté : « Vibroskomenopatof. Blaf blaf[364] ». S'agit-il d'une des langues qu'il dit maîtriser, une langue qui n'existe que dans son imaginaire, comme « l'italoscope, […], le peruquoi et le xixitou[365] » ? Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est ce qu'il ajoute : « mais si ça voulait dire quelque chose, tu ne comprendrais tout de même pas. » Boris témoigne de la distance qu'il y a entre lui et les autres. Comme Gide, il exprime son « je ne suis pas pareil aux autres ».

Pour vivre sa bâtardise, Boris s'invente un langage. L'esthétique gidienne est mise au service de l'individu qui doit faire face à la dissimulation des adultes. Boris n'a d'autre choix que celui de tenter d'exister par lui-même, un choix poussé à l'extrême car dans la réalisation de son langage, Boris ne cherche plus à entrer en contact avec autrui. La petite Bronja souligne d'ailleurs l'incompréhensibilité de ce que dit Boris :

> « Qu'est-ce que tu veux dire ? […] Si ça ne veut rien dire, ça m'est égal de ne pas comprendre. […] Quand on parle, c'est pour se faire comprendre. […] Tâche d'abord de bien parler français.[366] »

Pour Lafcadio, le langage est fait pour être compris de celui qui l'utilise, à l'exclusion de tout autre : Lafcadio joue avec le langage dans son carnet, où au non-dit « sans plus d'indication de dates ni de lieux », il ajoute un élément secret : en effet, à chaque action, il attribue une *punta*. Terme que le curieux Julius prend « pour une pièce

[364] FM, p. 303.
[365] FM, p. 303.
[366] FM, p. 303.

de monnaie étrangère[367] ». Pour Lafcadio, comme pour Boris, il est question de désir et de punition. Son acte doit être considéré comme masochiste, c'est-à-dire dont la douleur lui procure de la jouissance. Dans ses notes à l'Edition génétique des *Caves*, Goulet explique que l'épigraphe du carnet « Tanto quanto se ne taglia » (autant qu'il s'en coupe [une part]) de Boccace fait référence à « un parallèle entre hommes et femmes sur le thème du carpe diem : les femmes doivent profiter de leur jeunesse, car, lorsqu'elles vieillissent, elles sont envoyées aux cuisines. L'héroïne […] veut se venger de son mari, qui, inverti, ne lui procure que peu de satisfactions et ne lui permet pas de jouir de sa jeunesse. » Lafcadio se reconnaît-il dans la figure de l'inverti ? Rien dans l'œuvre ne semble le confirmer ou l'infirmer. La *punta* est en réalité pour lui le moyen de refuser le non-dit pour mieux graver la douleur. Le langage procure donc de la souffrance, même si cette dernière est jouissive. Celui qui lui donne vie s'y trouve protégé du monde extérieur ? Mais permet-il à son créateur d'être sûr de ne pas être compris ? Et que se passe-t-il lorsqu'un étranger brise le secret et décrypte le langage ?

Ghéridanisol parvient à percer le mystère de la magie de Boris. Il semble comprendre « la formule incantatoire[368] » de Boris : « GAZ… TELEPHONE… CENT MILLE ROUBLES[369] ». Mais comment fait-il pour la comprendre ? Comment peut-il voir là « le souvenir pratique de sa "magie"[370] » ? Rappelons-nous que Strouvilhou est passé par Saas-Fée, et a donc probablement pu observer Boris avant d'en faire un rapport à Ghéridanisol. Dès lors, le langage protecteur faillit et devient le lieu de la transgression[371]. Ajoutons que « l'idée de transgression n'est pas à proprement parler un

[367] CdV, p. 1030.
[368] FM, p. 456.
[369] FM, p. 456.
[370] FM, p. 456.
[371] « Transgresser, c'est, étymologiquement, " passer outre ". On applique le terme à la transgression d'une loi, d'une interdiction, d'un interdit. », Colette Chiland, « Transgression et identité sexuelle » *in*

concept psychanalytique, puisqu'elle concerne la normalité et la normativité sociale, constituées d'un ensemble de codes et de valeurs sur lesquels la psychanalyse n'a pas à se prononcer[372] ».

Si le cas de Boris a partie liée avec la psychanalyse dans son rapport avec Mme Sophroniska, et à travers ses problèmes intimes : masturbation, fétichisme ; c'est avant tout l'échec du langage que l'auteur met en avant. Boris ne peut communiquer, et il trahit cet échec dans le langage, un langage qui appelle à la transgression. Gide voit dans Boris l'occasion d'une rupture avec la psychanalyse : il la marque par l'échec de la réhabilitation de Boris, mais aussi bien plus tôt dans l'œuvre en donnant plus de pouvoir à une petite fille, Bronja, qu'au docteur[373]. La psychanalyse n'a pas pu le sauver, non parce que l'enfant n'est pas « sauvable », mais parce que son problème doit être compris de la société. La honte que Boris ressent lorsque Ghéridanisol, caché, s'amuse à le harceler avec son propre talisman est la preuve que la résolution de ce qui est considéré à l'époque comme perversion (l'onanisme) appelle à une évolution de la société.

b. Les incompréhensions : de l'impossible communication à l'obscène

Gide sait que le problème qu'il a posé dans son *Immoraliste* doit trouver sa solution dans l'écriture. L'homme doit se comprendre et affronter ses problèmes dans un premier temps seul avant de s'en ouvrir en discutant avec autrui. Le langage est le moyen qui lui reste pour essayer de s'ouvrir au monde et de se faire accepter. C'est dans ce but que Boris abandonne son fétiche. Mais se dessaisir de son fétiche pour lui

---

Transgression, sous la direction de Jacques Bouhsira, Sylvie Dreyfus-Asséo, Marie-Claire Durieux et Claude Janin, Paris, PUF, coll. « Monographies et débats de psychanalyse », 2009, p. 13.

[372] Claude Janin, *Transgression, op. cit.*, p. 8.

[373] « A ce moment, Mme Sophroniska se leva ; elle venait de voir à la fenêtre passer Bronja. " Tenez, dit-elle en me la montrant ; le voilà, le vrai médecin de Boris. " », FM, p. 307.

préférer le langage n'est pas un gage de réussite. En effet, tous les personnages n'ont pas la faculté d'apprivoiser le langage, et d'en faire l'outil de leur salut. Michel ne parvient à s'expliquer lui-même les raisons de sa chute, même s'il tente d'en parler à ses amis. Il nous faut distinguer plusieurs finalités du langage. Si dire permet de comprendre, dire c'est aussi rendre réel, donner de l'épaisseur à des actes qu'autrui aurait sinon le plus grand mal à interpréter. Le premier message gidien, du moins le plus important, et par lequel il tend à donner sens à chaque choix est celui d'un langage visant à améliorer la communication. Le choix individuel est inévitable dans la société gidienne, et le langage essaie de résoudre le problème.

Toutefois, dire c'est aussi se montrer. Par cette fonction, Gide met en avant le caractère exhibitionniste de certains personnages. L'autre finalité du langage n'est pas d'entrer en contact avec l'autre, mais avant tout avec soi-même : l'homme cherche à résoudre ses problèmes en construisant un langage dont il est le seul à maîtriser les règles. A travers l'incompréhension dont Boris est victime, Gide transpose au langage les problèmes de l'intime. La famille étant déconstruite, il faut que les personnages trouvent en autrui un moyen de résoudre leurs difficultés. Malheureusement autrui ne parvient pas toujours à aider celui qui en a besoin. Edouard est un mauvais père de substitution, Mme Sophroniska échoue dans son rôle de psychanalyste, laissant Boris aux mains d'un grand-père incapable. Lorsqu'autrui est de mauvais conseil, ces échecs contraignent les personnages à trouver en eux-mêmes les solutions à leurs problèmes.

Mais comment ces personnages isolés, abandonnés par leur famille peuvent-ils émerger dans la société et donc résoudre leurs difficultés à communiquer avec autrui ? Boris choisit de se tourner vers un objet pour matérialiser ses pertes et ses conflits intimes. Cet objet devient le fétiche par lequel il cherche à dépasser ses problèmes :

> « Ces mots énigmatiques sont de l'écriture du jeune Baptistin, grand maître et professeur de magie, et […] ils étaient pour ces enfants, ces cinq mots, comme une formule incantatoire, le 'Sésame, ouvre-toi' du paradis honteux où la volupté les plongeait. Boris appelait ce parchemin : son *talisman*.[374] »

Et quand Sophroniska évoque son désir de voir l'enfant se défaire de cet objet, comme « il s'était déjà précédemment libéré de ses mauvaises habitudes », c'est un échec car « il s'y raccrochait, et la maladie s'y raccrochait comme à un dernier refuge[375] ».

On constate que plus tard Boris abandonne son fétiche parce qu'il veut se raccrocher à la nouvelle cellule sociale qui lui est présentée. Mais cette cellule est corrompue, et Boris est rattrapé par son passé. Comme nous l'avons vu, Ghéridanisol se joue de Boris, provoquant sa chute. Par souci de réhabilitation et de rupture avec ses démons du passé, le bâtard ne cherche pas à justifier son choix, il aspire avant tout à se dégager du passé. Lorsque les mauvaises habitudes sont mises à jour, Boris devient le jouet du machiavélique Ghéridanisol. Aucun langage n'a pu sauver Boris, et c'est même son langage qui le trahit. Nous voyons que dire ou taire renvoient à un même dilemme : comment être accepté ? Comment faire accepter sa normale ?

La difficulté à poser des mots sur ses maux, Michel l'exprime dans son récit, allant même jusqu'à adopter le langage de son épouse et donc à nier son propre être et ses désirs. Si le langage est ce par quoi Boris périt, Michel tâche d'y voir le chemin du salut. Son fidèle ami souligne le caractère dérangeant du récit de Michel : « plus je le relis et plus il me paraît affreux[376] ». Cependant, « pris chacun d'un étrange malaise. Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime.[377] » Le langage ne sert plus seulement à dire. Gide prend le parti de faire de

[374] FM, p. 328.
[375] FM, p. 328.
[376] Im, p. 593.
[377] Im, p. 689.

son esthétique le moyen de légitimer. Grâce au langage, le lecteur doit dépasser la honte et le dégoût. En faisant le choix de raconter, Gide donne à voir son personnage et offre l'intime de ce dernier au lecteur. L'écrivain montre un héros voyeur qui même malade remarque que l'enfant « est tout nu sous sa mince gandourah blanche et sous son burnous rapiécé. » Comme l'oncle Edouard reluquant Georges, Michel « le regarde. […] La gandourah, un peu tombée, découvre sa mignonne épaule. » La gêne de Michel n'est pas dans son rôle de voyeur, mais lorsqu'il peut devenir à son tour celui qui est regardé. La présence de Marceline le déstabilise, car il passe d'une posture active (voyeur) à une posture passive (être vu). Michel ne contrôle plus, et cette perte de pouvoir le contraint à s'exhiber, mais sous la forme d'une exhibition tronquée. Pour assouvir son désir pervers, le héros doit se réfugier dans la dissimulation, au lieu d'être, il joue à se montrer :

> « Sentant sous les ciseaux tomber ma barbe, c'était comme si j'enlevais un masque. […] Forcé de vivre en attendant, je conservais, comme Descartes, une façon provisoire d'agir. Marceline ainsi put s'y tromper. […] Je devais donc dissimuler. Aussi bien celui que Marceline aimait, celui qu'elle avait épousé, ce n'était pas mon "nouvel être". Et je me redisais cela, pour m'exciter à le cacher.[378] »

L'échec du langage vient servir la cause perverse. Michel ne peut se confesser à Marceline, il ne veut pas ou n'arrive pas à se montrer tel qu'il est depuis la maladie. Pour protéger son voyeurisme, il se métamorphose en exhibitionniste, ne donnant à voir de lui qu'une image travaillée, une image illusoire. Cette tentation de l'exhibitionnisme est partagée par un autre personnage pour qui le langage est vécu comme un moyen de s'éloigner d'autrui : Boris qui « voulait se coucher tout nu dans la neige.[379] »

Lorsque le langage ne tient pas ses promesses, le personnage gidien est prisonnier de son problème : il n'arrive pas à vivre selon sa normale et n'ose pas

[378] Im, p. 626.
[379] FM, p. 318.

exprimer ses désirs. Si nous considérons qu' « il faut placer parmi les exhibitionnistes les personnes qui trouvent de la jouissance à conter ou à écrire des obscénités[380] », d'autres personnages détournent le langage pour en faire un art de l'obscène. Nous entendons par *obscènes* des détails qui sont livrés par l'auteur dans le but de provoquer du dégoût et de heurter sa pudeur. Et cette obscénité Gide la souligne à chaque fois qu'il la donne à voir à son lecteur ; citons par exemple le récit du naufrage de la *Bourgogne* fait par Lady Griffith à Vincent, où le lecteur entend ces « hurlements » de femmes dont « il y avait de quoi faire perdre la tête », voit « deux marins, l'un armé d'une hache et l'autre d'un couteau de cuisine […qui] coupaient les doigts, les poignets.[381] » Cet obscène n'est certes pas celui utilisé par Sade, mais il est obscène en ce sens qu'il est le « lieu de l'ailleurs, contraire à tout idéal du Moi, individuel ou collectif[382] ». Et cet ailleurs est obtenu par la richesse des détails du récit de Lilian. Nous avons vu que le langage sadien à trop choquer les esprits fait perdre de vue le message, et c'est précisément la caractéristique de l'obscène. Ce registre de langage prend les traits d'un langage du grotesque et de l'absurde. La finalité de l'obscène n'est pas de dire pour choquer. Il faut provoquer le scandale chez Sade comme chez Gide, car « de cette absurdité le critique peut se faire (comme on dit) une raison.[383] »

4. L'ironie, l'acte gratuit et l'absurde

La raison que l'on se fait lorsque l'on parle de l'obscène gidien est que l'échec du langage égale l'échec de l'individu. Si Michel est sauvé, c'est parce que,

[380] Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis I*, Paris, Pocket, 1999, p. 112.
[381] FM, pp. 219-220.
[382] Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 71.
[383] Jean Paulhan, *Le Marquis de Sade et sa complice*, Bruxelles, Editions Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1987, p. 78.

contrairement à Boris, il fait le choix de la parole. Il évoque ses difficultés à témoigner de ce qu'il a vécu, il offre malgré sa peur du jugement un récit permettant à ses amis de comprendre la nouvelle normale du héros. Et il semble que chez Gide, ne sont protégés que les personnages faisant l'effort du langage. Mais pas de n'importe quel langage : l'absurde résultant du choix de l'obscène contraint l'auteur à sacrifier Lady Griffith. Comme par ironie, elle disparaît de l'œuvre par une aventure digne de celle qu'elle raconta à Passavant et Vincent. Ironie, car l'homme est condamné par là où il a péché. Tel Dieu qui décide de la destinée des hommes, le narrateur se débarrasse des personnages en proie à la tentation du malin. Il offre une morale là où le lecteur pouvait la penser impossible. Il n'y a plus d'acte purement gratuit, puisque l'homme est prédestiné et ne peut prétendre à aucune liberté.

a. L'ironie

L'ironie est le moyen par lequel Gide introduit chez ses personnages un décalage par rapport à la complexité des problèmes qui les touchent. La nature des emplois des pères de famille Albéric Profitendieu et Oscar Molinier dans *Les Faux-monnayeurs* est une forme de clin d'œil de la part de l'auteur. Nous sommes face à des pères ayant de nobles fonctions. M. Profitendieu est juge d'instruction, quant à M. Molinier il est président de chambre, c'est-à-dire que tous œuvrent pour la justice tandis que le fils de M. Molinier, Georges, se plaît à la détruire. Par cet acte, Georges rejette son père, et Gide souligne une nouvelle fois le danger des apparences puisqu'ici « la vie […] n'est qu'une comédie ». Dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, André Gide précise d'ailleurs qu' « il faudrait précisément [faire] peser l'ironie du récit sur ces mots : "Vers la vie" - laissant entendre et faisant comprendre qu'il peut y avoir tout autant de vie

dans la région de la pensée, et tout autant d'angoisse, de passion, de souffrance…[384] » En effet, la vie n'est pas un gage de félicité pour l'auteur, et son langage « dément donc en partie l'aspect provocateur du message et sa volonté de rupture d'avec le passé. Mais il ne le dément que partiellement[385] ». Et pour mieux faire entendre son message, Gide fait le choix de l'ironie qui, selon Molinié, a « pour valeur de faire jouer la caractérisation quantitative de la dénotation d'une expression ; l'interprétation, jamais certaine ni immédiatement obligatoire, dépend toujours, bien sûr, du macro-contexte[386] ». L'ironie est pour Gide, comme le non-dit et le sous-entendu, un moyen d'impliquer le lecteur, et de le laisser découvrir les tenants et les aboutissants du message porté par l'œuvre. L'une des préoccupations de l'auteur est de ne jamais limiter son œuvre à une seule interprétation. Gide travaille sans cesse à développer les possibles, c'est-à-dire à offrir une somme de solutions assez riches aux problèmes pour que chacun puisse se retrouver dans l'œuvre. Ce désir de tout, désir de tout verser dans *Les Faux-monnayeurs*, de tout dire dans *L'Immoraliste*, par le trop plein qu'il représente tend parfois à s'autodétruire et à perdre son sens. « L'ironie infiniment subtile d'André Gide » devient donc ce qui l'« autorise à introduire la question de ce qu'en fin de compte il voulait, la question de son désir, par un énoncé qui serait un peu à la manière de Raymond Devos : le désir d'André Gide est un désir de rien qui soit quelque chose. Ce n'est pas le désir de n'importe quel rien, d'un rien qui ne soit que le manque ou l'ombre de quelque chose, c'est le désir d'un rien qui soit quelque chose jusqu'à l'infinitésimal de cette chose et que, pour cette raison, nous singulariserons typographiquement comme désir de rien.[387] »

[384] JFM, p. 535-536.
[385] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op. cit.*, p. 43.
[386] Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1997, p. 117.
[387] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 37.

Il nous faut distinguer dans l'esthétique gidienne la voix travaillant à dire que l'on appelle le langage, et la voix que l'ironie réduit à la voie du rien, menant au rien. Nous trouvons ce rien dès le *Voyage d'Urien* (nous entendons : *voyage du rien*). Gardons-nous cependant de croire que ce rien est vide de sens. Cet attachement au « désir du rien » n'est pas un geste gratuit de la part de l'écrivain. Le style participe au double langage et à la complexité pour l'homme de se dire et d'être là où le jugement moral le guette, car finalement « le livre est la tentation[388] ». Gide n'affranchit pas ses personnages de la morale, mais de la famille. S'il est possible pour l'homme d'évoluer, de se trouver en dehors du cocon familial, il lui est impossible de suivre Dieu. Amédée, emporté par sa foi dans une véritable descente aux enfers, est condamné : « Sainte victime[389] », s'exclame Julius ; tandis que Lafcadio l'appelle « animal[390] ». Le sacrifice auquel est contraint l'homme n'est pas propre aux seules *Caves du Vatican*. En effet, Dieu condamne toute une famille dans *Les Faux-monnayeurs* : les Profitendieu.

b. Le jeu des patronymes

Il y a une évidente ironie dans le choix des noms, et « tous les patronymes ridicules dans leur incongru placage sont à l'origine, dans l'œuvre de Gide, d'un dérisoire des patronymes lié à une sonorité discordante ou une rallonge outrancière ; "Anthime Armand-Dubois", "Julius de Baraglioul", "Amédée Fleurissoire", "Guy de Saint-Prix", "Gaston Blafaphas".[391] »

Un jeu des patronymes sur lequel l'auteur lui-même insiste dans *Les Caves du Vatican* :

> « Celui qui écrit ces lignes a pu voir un Blaphaphas notaire, un Blafafaz coiffeur, un Blaphaface charcutier, qui, interrogés, ne se reconnaissaient aucune origine

[388] André Gide, *Le voyage d'Urien*, *Romans et récits vol. I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, p. 210.
[389] CdV, p. 1146.
[390] CdV, p. 1135.
[391] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 141.

> commune et dont chacun considérait avec un certain mépris le nom au graphisme inélégant des deux autres. – Mais ces remarques philologiques ne sauraient intéresser qu'une classe assez restreinte de lecteurs.[392] »

L'auteur ne s'adresse-t-il vraiment ici qu'à une partie de ses lecteurs ? Ou feint-il ce désintérêt supposé du lecteur afin de susciter la curiosité de ce dernier ? L'écriture est un jeu avec les signifiés et les signifiants ; et les patronymes sont un moyen pour Gide, non de délaisser certains lecteurs, mais plutôt d'attirer leur attention sur ce que dissimule ce jeu des noms. C'est par souci de clarté que nous avons choisi d'étudier chaque œuvre séparément, et d'analyser cinq patronymes : Michel, Julius de Baraglioul, Protos, la famille Profitendieu et Mme Sophroniska.

L'Immoraliste

Michel

Le héros porte un prénom commun, Michel, qui n'appelle vraisemblablement à aucune analyse particulière. Pourtant, il semble essentiel de savoir que le prénom *Michel* est dérivé du prénom hébraïque *Mika'el* qui signifie *qui est semblable à Dieu*. N'est-il pas ironique que Gide ait choisi ce prénom – cet archange qui lutte contre les anges rebelles – pour évoquer le problème que représente la pédérastie ? Car si Michel est semblable à Dieu, son amour pour les enfants peut-il encore être considéré comme déviant par rapport à la norme ? En faisant le choix de ce prénom, l'auteur délivre au lecteur le plus curieux un double message capital pour bien comprendre le récit de *L'Immoraliste*. En premier lieu, il ne faut pas se fier aux apparences, il est même conseiller de s'en méfier. Malgré la signification de son prénom, Michel ne peut prétendre agir selon Dieu puisqu'il se dit lui-même en-dehors de la religion. Rappelons

[392] CdV, p. 1070.

qu'il refuse les prières de Marceline, et qu'il préfère laisser sa vie dans les mains de la destinée plutôt que dans celles de Dieu. Mais même s'il le refuse, à cause de son prénom Michel porte Dieu en lui. Double message donc, car au-delà de ce jeu avec la religion, c'est le pédéraste que Gide associe à Dieu, et c'est à lui qu'il revient de faire comprendre les désirs humains. Dieu semble avoir partie liée avec Michel, et ni Ménalque le tentateur virgilien, ni Marceline la corruptrice ne peuvent arrêter ce duo (Dieu-Michel) dans la quête pédérastique du héros.

Les Caves du Vatican

Dans cette sotie, si certains noms prêtent à sourire comme celui de Mme Péterat (nom de jeune fille de Mme Armand-Dubois), d'autres patronymes revêtent des sens plus complexes mais qu'il convient de bien analyser pour comprendre cette œuvre : Julius de Baraglioul et Protos.

Julius de Baraglioul

Le demi-frère de Lafcadio est un homme de lettres au sens où Gide le donne à entendre dans *Les Faux-monnayeurs*, c'est-à-dire qu'il est « vaniteux, hypocrite, ambitieux » ; et n'hésite pas à utiliser son rang pour se jouer d'autrui. Comme l'explique parfaitement Bertrand Fillaudeau, c'est à travers l'étymologie du patronyme que l'auteur définit son personnage :

> « Julius de Baraglioul emprunte l'élément premier de son nom à "Barat" qui en ancien français veut dire "ruse, tromperie", mais aussi "élégance, ostentation", deux éléments caractéristiques de son personnage, puisque Julius trompe tout le monde et lui-même en particulier, mais aussi parce qu'il est un être qui ne vit que pour l'apparence, la "galerie".[393] »

[393] Bertrand Fillaudeau, *op. cit.*, p. 157.

Ce patronyme est associé au prénom Julius qui n'est pas sans rappeler Jules César, et Jules Ier consacré Pape en 337. Par le choix du nom, Gide condamne son personnage à l'échec. Dans la sotie, le Pape est prétendu prisonnier, son pouvoir est réduit à néant, comme celui de Julius dont le père mourant préfère porter son attention sur son fils illégitime. Le père n'hésite pas à reporter son attention paternelle sur Lafcadio, et à critiquer le prétendu talent littéraire de Julius, qui en devient le fils sacrifié. Ainsi, il ne lui reste plus que le paraître qu'il doit à son nom. Un paraître que Lafcadio se refuse à adopter, préférant la liberté de sa bâtardise.

Protos

Sa préoccupation de paraître, Gide la partage avec Julius de Baraglioul, mais aussi et surtout avec Protos. Pour comprendre tous les possibles que couvre ce prénom, il faut préciser que « dans l'*Odyssée* (IV, 351), Protée est un dieu mineur possédant un vaste savoir, et capable de revêtir des apparences diverses pour éluder les questions. La seule méthode pour l'obliger à répondre est de l'immobiliser fermement jusqu'à ce qu'il reprenne sa forme originelle.[394] » Or, Protos est un être insaisissable. Il joue sans cesse des déguisements, adopte plusieurs identités et divers costumes. Il est successivement le camarade d'école de Lafcadio, l'abbé Salus, le chanoine de Virmontal – abbé qui participe à la croisade pour délivrer le Pape, Defouqueblize, le professeur de droit et l'abbé Cave. De cet abbé Cave, nous pouvons souligner le fait qu'il porte un nom marquant la circularité et impliquant une forme d'impuissance qui préfigure l'échec de Protos. A travers ce personnage, Gide redéfinit les contours du transvestisme, et inscrit cette perversion au rang des perversions se jouant de Dieu.

[394] Simon Leys, *Protée et autres essais*, Paris, Gallimard, 2001, p. 135.

Les Faux-monnayeurs

S'il faut parfois s'éloigner du champ de la morale et préférer le point de vue esthétique pour comprendre bien l'œuvre de Gide, c'est à travers le personnage de Passavant que Gide en témoigne le plus clairement. En effet, malgré le goût énoncé de Passavant pour les adolescents, ce sont sur deux autres points que Gide souhaite attirer le regard de son lecteur. Comme le remarque Goulet, Passavant est le « pas savant », le mauvais littérateur. Il est également celui qui « passe avant[395] », le romancier égoïste dont nous avons parlé dans notre chapitre sur les pères et leurs substituts. Cependant, dans l'œuvre de Gide, Dieu n'est jamais vraiment absent, et il ne faut pas « souhaite[r] […] trouver Dieu ailleurs que partout.[396] »

La famille Profitendieu

Si Protos fait de Dieu l'excuse à ses déviances, à l'inverse chez les Profitendieu, c'est Dieu qui semble vouloir se moquer des hommes. En effet, cette famille Profitendieu se retrouve à la fois victime et coupable d'un patronyme religieusement offensant. Nous soumettons l'hypothèse selon laquelle ce nom annoncerait à lui seul l'acte commis par la mère de Bernard dix-sept ans avant l'époque du roman. L'acte sur lequel s'ouvre le récit des *Faux-monnayeurs* et qui va à l'encontre des règles de la morale religieuse est l'adultère. Victime donc parce que rien ne semble pouvoir protéger cette famille d'un dessein inscrit dans le patronyme. Mais coupable car Mme « Profite en Dieu » est la figure de l'adultère et de l'abandon familial. Elle apparaît comme une actrice de la perversion. Elle n'a pas pris assez garde du danger qui la guettait et s'est

[395] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 96.
[396] André Gide, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 351.

laissée emporter par le désir. Pour Gide, elle est le personnage qui lui permet d'introduire la perversion comme une fatalité dans le couple Profitendieu.

Mme Sophroniska

Le dernier patronyme est probablement le plus intéressant dans notre étude sur la perversion puisqu'il apporte un éclairage sur la position de Gide par rapport à la psychanalyse. En effet, nous savons que le terme de perversion est un terme de psychanalyse qui renvoie à une déviance par rapport à la normale. Mais comme nous l'avons vu, la normale se doit d'être pensée dans un contexte social, contexte qui chez Gide fait que l'anormal au regard du monde doit être repensé. Car dans le monde gidien, dans le monde du jeu avec les apparences, celle qui représente la normale est une structure défaillante : la famille. Pourquoi Gide nous incite-t-il à nous détourner de la psychanalyse, ou du moins à nous en méfier ?

Dans son *Journal,* Gide témoigne à plusieurs reprises de son attrait pour la psychanalyse. Il dit même en faire « depuis plus de vingt ans » ; donnant à Freud un côté obsolète mais donnant raison à ceux qui ne voient pas que de l'esthétique dans son œuvre. La psychanalyse n'est pas étrangère à Gide qui a pu en comprendre les techniques notamment grâce à Mme Sokolnicka. Le patronyme de Mme Sophroniska rappelle donc celui de Mme Sokolnicka « venue en France au titre de *missa dominica* de l'orthodoxie viennoise » avec laquelle Gide « tenta l'épreuve d'une psychanalyse.[397] » Le nom de Sophroniska inventé par Gide au profit de ses *Faux-monnayeurs* nous permet de prendre une certaine distance avec la critique gidienne de la psychanalyse. Même si nous distinguons *sophro* qui signifie en grec : *qui a du bon sens*, la

[397] Jacques Lacan, « Jeunesse de Gide » *in Ecrits II*, Paris, Seuil, 1999, p. 226.

psychanalyste du roman échoue et refuse de se mettre à la place de Boris. Elle le traite en coupable dont elle doit tirer des informations : « J'ai besoin de tout savoir et particulièrement ce que l'on a plus grand souci de cacher. Il faut que j'amène Boris jusqu'à l'aveu complet ; avant cela je ne pourrai pas le guérir[398] ». Ce qu'Edouard qualifie d' « inquisition » est ce que l'auteur condamne dans la psychanalyse. La psychanalyse part du présupposé que le patient porte en lui un secret, tel un monstre qui le rongerait de l'intérieur et qu'il doit à tout prix expulser de son corps. La psychanalyse ne permet pas à Gide d'inscrire sa normale dans la normale, tout comme elle ne permet pas à Boris d'assumer son onanisme. Le tabou est ce par quoi Boris périt, et auquel la psychanalyse n'a su apporter aucun remède.

c. La gratuité et l'absurde

Si Gide se demande pourquoi certains parlent de morale lorsqu'il est avant tout pour lui question d'esthétique, peut-être est-ce parce que derrière chaque élément de cette esthétique se dissimule un problème dont la solution nécessite une réflexion sur la morale. Certes, en déstructurant la famille, Gide permet à ses personnages de se départir du corset que représente ce modèle. Mais il y a une tension entre ce que représente la normale dans une famille bourgeoise établie et la normale que se découvrent certains personnages. En visant à réhabiliter certains désirs, l'auteur sous-entend qu'il n'y a finalement pas d'acte gratuit. Ce qui est présenté comme l'acte gratuit de Lafcadio conduit en réalité au seul moyen d'immobiliser Protos. Avec l'acte gratuit, l'œuvre devient le miroir déformant de la réalité, parce que l'acte gratuit ne punit pas son acteur. Grâce à la gratuité de son crime, Lafcadio est sauf. Un autre criminel se retrouve à son

[398] FM, p. 306.

tour protégé : Ghéridanisol. Ainsi, le suicide de Boris est un « crime, que Gide avait d'abord conçu comme « un gage » exigé par les faux-monnayeurs, [et qui] devient finalement une sorte de crime gratuit, voulu par pure perversion par Ghéridanisol.[399] »

A travers son esthétique, Gide dénonce une justice imparfaite, et une société qui « enserre l'individu par un carcan de normes, de tabous, de convenances non seulement au niveau éthique et social, mais aussi au niveau du code de la langue, et de même que Gide refuse les normes morales imposées, de même il lutte contre toutes les compromissions stylistiques, et contre les règles du langage qui lui paraissent abusives ou irrecevables[400] ». Mais ce carcan n'est-il pas nécessaire ? Sans lui, les possibles meurent et les quêtes intimes aussi. Car ce qui « enserre l'individu » est aussi ce qui le libère. La famille emprunte un langage propre au mensonge et à la dissimulation pour cacher ses secrets. Mais ce sont les mensonges familiaux qui incitent les jeunes à dépasser les règles morales établies au point de devenir hors-la-loi pour certains, comme c'est le cas de Lafcadio qui va se démarquer de ses compères en commettant un acte gratuit.

L'acte gratuit : un acte libre ?

L'acte gratuit est défini par Julius de Baraglioul lors d'une discussion entre lui et Amédée :

> « Il y a des actions désintéressées […] par *désintéressé*, j'entends : gratuit. Et que le mal, ce que l'on appelle : le mal, peut être aussi gratuit que le bien. […] Je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures – au sens catholique du mot.[401] »

[399] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 94.
[400] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, pp. 43-44.
[401] CdV, p. 1123.

Cet acte gratuit est repris par Lafcadio qui lui donne un sens particulier en l'associant à la criminalité : « Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police ! Au demeurant, sur ce sacré talus, n'importe qui peut, d'un compartiment voisin, remarquer qu'une portière s'ouvre, et voir l'ombre […] Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de soi-même ». Et l'auteur d'ajouter que pour « qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt ». L'acte gratuit introduit le lecteur dans un univers où le jeu de hasard est source d'excitabilité. La jouissance de Lafcadio est de faire de son crime non un crime parfait, puisqu'il reconnaît lui-même que « n'importe qui peut […] voir l'ombre[402] », mais un crime lui permettant de voir au plus profond de son Moi.

Remarquons de plus que selon Julius de Baraglioul c'est en terme de morale religieuse qu'il faut entendre le désintérêt de l'âme humaine, ce dernier parlant « au sens catholique du mot ». Or, comme le souligne Eric Marty : « il y a un lien entre l'acte gratuit et le Diable : la gratuité étant la part du Diable.[403] » Le diable à l'œuvre chez Gide, ayant ceci de plus que Dieu qu'il « n'a pas besoin qu'on croie en lui pour le servir[404] », apparaît comme celui qui fait agir et ne laisse point de répit. Le démon gidien n'est pas seulement l'incarnation d'une force surnaturelle visant à jouer des perversions. Même si l'on retrouve « le diable amusé [qui] regarde », nous comprenons qu'il est avant tout pour l'auteur « comme une puérile simplification et explication apparente de certains problèmes psychologiques.[405] » Ainsi, nous pouvons nous interroger sur cette réalité de l'acte gratuit, ou plus exactement sur la gratuité supposée

[402] CdV, p. 1134.
[403] Eric Marty, *André Gide, op. cit.,* p. 91.
[404] JFM, p. 567.
[405] JFM, pp. 567-568.

de l'acte. En effet, ne pourrions-nous pas établir qu'au fond il n'existe pas d'acte gratuit et que ce qui nous est donné à lire comme tel n'est autre qu'une réalisation diabolique ?

Une théorie de l'acte gratuit que Jean Hytier exprime comme « appliquée à une espèce particulière d'acte, à l'acte mauvais, au crime.[406] » Gide lui-même reviendra sur cette conception de l'acte gratuit en 1949 dans ses entretiens avec Jean Amrouche, lorsque ce dernier en l'interrogeant sur « ces actes pour lesquels l'on ne parvient pas à établir une motivation tout à fait précise », Gide répond : « il n'y a pas pour moi d'acte vraiment gratuit, d'actes immotivés », et soulignant que dans *Les Caves du Vatican* « c'était poussé jusqu'à l'absurde cette théorie de l'acte gratuit ». Et Jean Amrouche de conclure à la non liberté de Lafcadio et à l'absurde de cet univers dans lequel nous sommes plongés. En commettant un acte dit gratuit, Lafcadio s'aliène et devient le jouet du malin. Il agit de manière absurde, rappelant ainsi les décisions de la comtesse et d'Amédée qui cherchent à exister à travers la Délivrance du Pape. Selon Jean Hytier, « la gratuité ici n'est […] ni dans l'acte […] ni antérieure à l'acte […], mais seulement peut-être dans la contingence du point d'attache de l'acte ». Les raisons psychiques sont posées comme motivant l'acte, mais Gide souligne qu'elles revêtent une certaine opacité et ne sont donc pas compréhensibles par tous puisqu'« il y avait là une motivation psychologique d'ordre qui échappait complètement à la compétence commune et des jurés.[407] »

La liberté n'est utopie selon Gide que pour l'homme inapte à se penser lui-même et à penser la société par lui-même. Et l'Etat ne peut juger du bien et du mal quand le mal et le bien ne font qu'un. En s'exclamant : « Si j'étais l'Etat, je me ferais enfermer »,

[406] Jean Hytier, *André Gide*, Paris, Editions Edmond Charlot, 1946, p. 130.
[407] André Gide, *Entretiens André Gide - Jean Amrouche, vol. 2, Les années de maturité (1909-1949)*, 16ème au 34ème entretien avec André Gide. Chef de projet : Yves BUILLY, Paris, INA/Radio France, 1997, CD n°1 « 2 - L'acte gratuit ».

Lafcadio admet sa non liberté. En effet, si Lafcadio était parfaitement libre, il ne se jugerait pas coupable de son crime ; un affranchissement auquel il ne parvient pas. L'absurde ne réside-t-il pas aussi dans les jugements de valeurs de l'époque : Protos est condamné, son jeu pervers est pire aux yeux de la société morale, conduite par Dieu, que le crime immotivé. Protos n'avait donc pas de possibilité de gagner contre Dieu ; et aucun autre personnage ne semble avoir plus de chance de s'en sortir que lui. Enfin, la deuxième partie des *Faux-monnayeurs* se déroule en Suisse à Saas-Fée, lieu qui s'entend comme [sasefe], c'est-à-dire : *ça se fait*. Saas-Fée est le lieu qui noue le drame des aventures, c'est là que Bernard et Edouard apprennent à se connaître et à ne pas s'apprécier. Mais leur besoin de feindre plonge Olivier dans les mains du diable, dans les bras de Passavant. Le lieu gidien inscrit lui aussi la fatalité des destins individuels et collectifs. Il n'y a donc pas de réel choix, ni d'acte gratuit chez Gide, malgré la contradiction que tente de faire entendre Lafcadio. Car aucun personnage n'est abandonné au hasard ; et lorsque l'auteur feint de les laisser lui échapper, c'est uniquement pour mieux les récupérer au profit de son œuvre.

Chapitre 2 : Le miroir de Gide ou l'exhibitionnisme du romancier

L'esthétique gidienne pose la question de la place de l'homme face à la liberté, et « c'est pour se libérer de ce joug familial que Gide a d'abord écrit, avant de démonter, dans ses romans, les mécanismes qui régissent la famille bourgeoise et ses rapports avec les autres institutions sociales[408] ». Comme ses personnages, Gide aspire à la liberté ; une liberté qu'il s'efforce d'atteindre en utilisant son vécu dans son œuvre, parfois avec une certains distance critique. Si le roman n'est pas nécessairement l'expression de la réalité, il peut en être le reflet. Mais comme tout reflet dans un miroir, l'image renvoyée n'est pas toujours conforme à la réalité. L'auteur pense son œuvre en fonction de son vécu, et l'œuvre est un miroir qui lui permet de montrer le monde. Toutefois, le miroir peut se retourner contre celui qui l'utilise car à force de travailler ses postures et à chercher la perfection dans le jeu de paraître, celui qui regarde perd parfois conscience que le miroir peut présenter une image imparfaite de la réalité. Gide témoigne de ce danger dans son *Journal* lorsqu'il conçoit le monde comme un miroir qui ne le reflète pas tel qu'il est. Toujours dans le *Journal*, les occurrences du terme « miroir » sont nombreuses, car l'auteur trouve dans cet objet l'outil par lequel il devient ce que Moulard appelle un « Narcisse moderne[409] ». Avec le miroir, Gide est son propre sujet d'étude[410]. Il prend conscience que dans ce jeu de miroir, ce qui compte avant tout c'est la manière dont autrui va le regarder. Mais si le regard est pour l'auteur le lieu de l'analyse, quelle vision du monde peut avoir l'aveugle ? Le miroir devient ce

[408] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.*, p. 229.
[409] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[410] « Ô merveille ! je m'aperçois que ce matin, j'ai dépouillé comme un vieux masque ces vieillissures d'ennui, de morosité, de soucis aussi vagues que les soucis des hommes, et repris cet air d'audace calme et joyeuse qui me fait aimer les miroirs », André Gide, *Correspondance avec sa mère, 1880-1895*, Paris, Gallimard, 1998, 24 janvier 1895, p. 580.

par quoi l'être peut se dépasser et tendre vers Dieu. Chez Gide, la question de Dieu devient une réflexion sur la tentation et l'étude de l'intime. En multipliant les regards, Gide inscrit la perversion comme indissociable de son œuvre : le voyeur et l'exhibitionniste se partagent la scène du monde fictionnel gidien. Celui qui observe et celui qui montre agissent dans le but de révéler un message, message répété à l'infini par le procédé de mise en abyme. Mais ce « petit miroir[411] », comme l'appelle Moutote, donne-t-il à voir la réalité, une réalité tronquée ou ce que l'auteur qualifie lui-même de « seconde réalité »?

1. Le miroir et le regard

Le miroir est un instrument qui « malgré ses irrégularités et ses imperfections, […] a été tenu par nos ancêtres pour un instrument merveilleux, grâce auquel l'homme pouvait […] découvrir son image et mieux se connaître[412] ». C'est bien en premier lieu dans cette perspective que Gide se sert de cet objet. Il cherche à se comprendre afin de montrer de lui l'image la plus fidèle à son engagement. Cependant, le miroir peut dévoiler une image imparfaite de la réalité, car « il imite et il renvoie à un original dont il offre une approche exacte et imparfaite[413] ». Cette approche représente un danger dont l'auteur a conscience. Le miroir reflète une réalité qui passe par le regard de celui qui l'observe. S'interroger sur le miroir et sur ses finalités nécessite de notre part, non seulement de prendre en considération l'objet et l'utilisation qu'en fait l'auteur ; mais également de saisir l'importance du regard dans ce jeu avec la réalité et le reflet. Enfin, si le miroir implique un jeu avec le regard, qu'advient-il de l'aveugle dans l'univers

[411] Daniel Moutote, *André Gide : L'Engagement 1926-1939*, Paris, Sedes, 1991, p. 257.
[412] Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1998, p. 113.
[413] *Ibid.*, p. 113.

gidien ? Est-il protégé par cet aveuglement? Ou est-il sacrifié parce qu'il ne peut pas voir, ni partager les aventures des autres personnages ?

a. Le miroir

Avec le miroir, Gide comprend qui il est et ce qu'il peut offrir ou dissimuler à ses proches et à ses lecteurs. Dans sa constante volonté de paraître, le miroir devient pour lui l'outil essentiel pour analyser ses postures. L'écrivain devient son propre objet d'étude, il « s'utilise comme une sorte de miroir humain pour refléter et amplifier son bonheur intérieur. Il devient le support de l'image qu'il désire donner.[414] » Mais en devenant l'objet de son analyse, Gide prend le risque de s'égarer entre l'être et le paraître. Le décalage entre la réalité et ce qui est donné pour vrai par le miroir échappe parfois à l'auteur perdu dans son travail quasi narcissique.

Le miroir : de l'être au paraître

Dans son *Journal*, Gide expose son attirance pour le miroir. Cet objet lui permet de se contempler et surtout de travailler l'image qu'il donne à voir de lui. C'est à travers lui que l'écrivain « joue en acteur [s]es propres sentiments », et se définit comme « comédien[415] ». Le miroir est pour l'auteur l'occasion de mesurer tous les possibles qui s'offrent à lui dans le monde des apparences. Grâce au miroir, il sent combien faire le choix de porter un masque, d'avancer masqué dans le monde peut le protéger. En ce sens, l'auteur s'oppose à Wilde qui, lui, a décidé de renoncer au masque et donc à son statut de comédien :

> « Cependant, avec moi, je l'ai dit, Wilde à présent jetait le masque ; c'est l'homme même enfin que je voyais, car sans doute il avait compris qu'il

[414] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[415] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 13 juillet 1889, p. 76.

> n'était plus besoin de feindre et que, ce qui l'eût fait renier par d'autres, ne m'écartait point.[416] »

Contrairement à Wilde, Gide pense le masque comme une nécessité. Nous savons ce qu'il est advenu de Wilde, poursuivi en justice par le marquis de Queensberry ; procès auquel Gide s'est particulièrement intéressé mais qu'il juge « scandaleux[417] ». S'il s'y intéresse de si prêt c'est probablement parce que « le procès et la crainte du scandale ont fait réfléchir Gide. […] Le procès d'Oscar Wilde a mis en évidence ces "vraies" difficultés.[418] » Il y a un véritable risque pour le Gide d'alors qui envisageait de ramener avec lui le jeune Athman. Car si l'écrivain a renoncé à faire venir en France ce garçon, il sent dès cette époque et jusqu'à sa mort que ce qu'il appelle sa normale demeure un crime aux yeux de la justice française. Se prémunir contre les jugements moraux est le lieu premier de la nécessité du masque.

Cette obligation à jouer la comédie, Gide a su en tirer profit pour son œuvre. Il est ainsi devenu un « "Gide-au-miroir" […] qui s'observe pour mieux se penser, qui s'interroge pour mieux comprendre les autres. […] Il cherche constamment à découvrir son reflet dans le paysage, les autres ou même chez ses propres personnages, signe ou conséquence d'une œuvre dont l'auteur est difficile à cerner, protéiforme, sujet à des tendances, à des impulsions diverses et parfois contradictoires.[419] » L'auteur n'aspire pas à jouer avec les apparences dans le but de duper son lecteur, mais bien par souci de protection et aussi par volonté d'apporter de l'épaisseur à ses personnages. En faisant le choix d'être « protéiforme », Gide confirme ce que nous avons établi précédemment : il

[416] SLGNM, p. 302.
[417] Voir Gide dans la lettre à sa mère du 17 mars 1895 : « Ne manque pas de m'envoyer tout ce que tu pourras de découpures à propos du scandaleux procès que le marquis de Queensberry intente à Wilde », André Gide, *Correspondance avec sa mère*, *op. cit.*, p. 639.
[418] Jean Delay, *op. cit.*, *T. II*, p. 478.
[419] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

souhaite multiplier les possibles dans son œuvre. A travers ces jeux d'observations, l'auteur cherche à se découvrir et à s'appréhender afin d'offrir de lui une image contrôlée. Cependant, si le miroir peut renvoyer une image imparfaite, il peut également venir déstabiliser le Narcisse dont l' « image fatiguée […] nuit au développement parfait de [s]on bonheur.[420] »

Le miroir : le reflet

Une fois l'objet apprivoisé, c'est dans le reflet offert que Gide trouve la matière pour son œuvre. Car ce n'est pas tant le miroir que le reflet qu'il permet qui intéresse Gide[421], et l'auteur devient ainsi « le premier de ses observateurs, le plus attentif scrutateur de son être et de sa pensée[422] ». L'intérêt que trouve Gide dans ces observations, c'est l'usage qu'il va pouvoir en faire pour son œuvre. Il a conscience que pour offrir une esthétique irréprochable, il faut parfaire l'image. Grâce à ce jeu, l'auteur peut exprimer avec précision l'attitude de ses personnages. L'attitude étant indissociable du message véhiculé dans le monde du paraître gidien, il est naturel que l'outil désigné comme le miroir soit ce par quoi Gide passe de la réalité à la fiction. Gide transcende la réalité, la dépasse pour débattre avec lui-même, car « le miroir permet la dépersonnalisation du sujet qui s'y expose et autorise une sorte de conversation visuelle.[423] »

---

[420] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit*., dimanche 13 mai 1906, p. 530.
[421] « La fascination de Gide pour le reflet ne se dément pas et existe à de multiples degrés, du plus évident au plus complexe, voire le plus improbable. Dans *Si le grain ne meurt*, Gide raconte la scène quotidienne au cours de laquelle sa mère se fait coiffer par Marie. La scène est intéressante puisqu'elle mêle différents jeux de regards et annonce ce que seront certaines de nos scènes-types où les personnages s'admirent, s'observent mutuellement, à la dérobée ou non, par alternances successives », Cyril Moulard, *op. cit*., http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[422] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[423] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

En s'observant, Gide se met en scène afin de dépasser son être : il se dit comédien, mais dans ce rapport biaisé avec la réalité, l'auteur ne risque-t-il pas de se trahir ? Le miroir suit un Gide terrifié « de songer que le présent, qu'aujourd'hui nous vivons, sera le miroir où nous nous reconnaîtrons plus tard ; et que, dans ce que nous avons été, nous connaîtrons qui nous sommes.[424] »

Le miroir : l'outil du délit

Le danger de cet objet réside dans la confiance que l'on a dans l'image qu'il donne à voir. Dès que le miroir devient un outil, il faut que celui qui l'utilise mesure le décalage qu'il y a entre le reflet et la réalité. Gide a conscience de cette imperfection, c'est pourquoi il « cherche un nouveau miroir : les autres, qui lui renverront son image et lui permettront peut-être de faire figure ; mais il lui faut s'accrocher à un rôle. […] Il force son jeu, il en remet, montrant par là qu'il joue. […] S'avançant masqué il voulait et craignait en même temps qu'on le démasque. Désirant être vrai il paraît "faux".[425] » Mais en se contraignant à avancer masqué, l'auteur perd pied et Gide d'admettre que « le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être : un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être.[426]

Les témoignages de Gide sur son rapport à l'image et aux apparences sont un éclairage précieux pour tous ceux qui posent la question de l'importance de l'être et du paraître dans son œuvre. Dans son *Journal*, l'auteur nous donne les clefs permettant de

[424] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op.cit.*, 8 octobre 1891, p. 144.
[425] Maurice Nadeau, Introduction à *André Gide, Romans, récits et soties*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998, pp. XIV-XV.
[426] « Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait), je m'occupais beaucoup de mon personnage ; et faisait de moi ce que l'on appelle : un poseur. Dans le miroir d'un petit bureau-secrétaire, hérité d'Anna, que ma mère avait mis dans ma chambre et sur lequel je travaillais, je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver. », SLGNM, p. 235.

comprendre que le miroir doit être pensé comme un outil. Gide ne l'utilise pas dans le seul but de se regarder. Il ne se contente pas de jouer au Narcisse, mais s'efforce de résoudre la question du comment oser être ? Oser être, c'est pour Gide le premier pas vers l'acceptation de sa normale. En effet, en portant le masque, l'auteur s'imagine être protégé des critiques, mais cette protection est un leurre et conduit à la négation de l'être comme en témoigne Gide :

> « Je suis bien forcé de vous dire que c'est à peu près celui que j'étais ou croyais être à l'époque. J'insiste sur le "croyais être" parce que c'est un problème de psychologie fort intéressant. Il y a celui que nous sommes en réalité et celui que nous croyons être, qui prend le pas sur celui-là. J'ai eu l'impression que celui que je croyais être était beaucoup plus important qu'il n'est en réalité et c'est par la suite seulement que je me suis rendu compte que l'être que j'étais était très différent de celui que je croyais être, et il m'est arrivé tout naturellement à préférer celui que j'étais vraiment et qui est devenu celui que je voulais être.
>
> Il s'est trouvé que pour découvrir vraiment celui que j'étais, que j'étais sincèrement, profondément et que, du même coup, je voulais être, j'ai presque dû prendre le contre pied de celui que j'étais au moment d'*André Walter*.[427] »

Le miroir : un fantasme narcissique

Le miroir est un objet fantasmé dont les pouvoirs peuvent induire en erreur celui qui s'y regarde. Dans un premier temps, il « permet de surveiller, de cultiver, de modeler ses traits pour parfaire et naturaliser les émotions exprimées. Puis survient une sorte de "phantasme[428] de Dorian Gray" au cours duquel Gide manifeste son désir d'acquérir un dehors aimable, fût-ce au prix de son "âme", c'est-à-dire de l'intégrité de sa pensée, de sa nature profonde.[429] » Ce phantasme auquel se réfère Moulard peut être dépassé, car il y a en réalité un double fantasme chez Gide. Au phantasme ci-dessus

[427] Eric Marty, *André Gide. Entretiens Gide – Amrouche* ; Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Signatures », 1998, p. 133.
[428] « Graphie proposée par Suzan Isaacs et adoptée par divers auteurs et traducteurs pour désigner le fantasme inconscient et marquer sa distinction d'avec le fantasme conscient », Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 313.
[429] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

exprimé vient s'ajouter un second fantasme qui renvoie au désir de l'auteur d'être le préféré[430]. Pour Gide, la question du miroir n'est pas la question de ce qu'il y voit, mais ce qu'autrui peut voir en lui. Gide s'abandonne totalement au miroir, et comme Dorian Gray y projette l'image d'un Moi idéalisé. Toutefois, si Gide a conscience qu'un phantasme peut l'aider à travailler les contours de ce qu'il montre de lui au monde, il se retrouve bien vite rattrapé par un fantasme narcissique. L'auteur parvient dans un premier temps à donner une impulsion au phantasme, prenant le dessus sur la psyché. Mais lorsque le phantasme est transposé à l'œuvre, le fantasme représente une source de dangers tant pour l'auteur que pour ses personnages, car ici « fantasmer n'est pas constructif, [et] préjudiciable.[431] » Au contraire, la vision fantasmée d'un Moi auquel l'auteur peut faire jouer de multiples rôles lui fait perdre de vue non seulement le pouvoir déformant de l'objet, mais aussi risque de lui faire oublier le monde qui l'entoure.

Comme nous l'avons souligné, le miroir peut être un outil dangereux dès lors que celui qui s'y regarde n'a plus conscience du pouvoir déformant de l'objet. Le premier danger constaté était celui de la perte de l'être dans la survolonté de paraître. Le second est lié au désir de plaire qui fait basculer Gide dans la figure de Narcisse. Comme le souligne Moulard, « de la fascination du reflet à l'attrait du miroir, la distance n'est pas grande et chez Gide, le développement d'un narcissisme très personnel trouve racine non seulement en lui-même mais aussi chez autrui.[432] » Cependant, peut-on en déduire pour autant que Gide occulte ce qui se passe autour de

[430] **« Pour moi,** être **aimé n'est rien, c'est** être **préféré que je désire. »,** *Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890-1942*, Paris, Gallimard, « nrf », 1997, p. 107.
[431] Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2008, p. 75.
[432] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

lui[433] ? Ne s'agit-il pas pour lui de trouver l'occasion de lier le livre et le miroir ? En effet, qu'il s'agisse de Michel ou d'Edouard, le livre est « prétexte » aux jeux d'observations :

> « C'est en lisant un livre, devant une glace qui lui renvoie le reflet de la pièce, que Michel surprend Moktir subtilisant une paire de ciseaux. Les regards s'échangent à travers les miroirs ; le livre couvre le vol[434]. »

Nous pouvons conclure que le miroir appelle à n'être qu'un objet de transition permettant avant tout aux personnages de jouer avec le regard.

b. Le regard

Penser le miroir, c'est aussi s'interroger sur le regard, le regard que l'on porte au détail reflété et à ses déformations. Dans chaque description que Gide fait de lui se mirant, et de ses personnages observateurs, revient la question du regard.

Le regard : une parole dissimulée ?

A travers le regard, l'auteur prend conscience de tous les jeux de paraître qui s'offrent à lui, et s'amuse à les transposer à ses personnages. Il relève également un autre pouvoir du regard : il peut se substituer à la parole. Ainsi, dans *Les Faux-monnayeurs*, « le regard, à défaut de la voix, le disait si bien qu'Édouard crut qu'il [Olivier] disait cela par déférence ou par gentillesse.[435] » Moulard remarque qu'à cet instant, « le regard remplace explicitement la parole dans cette entrevue d'Olivier avec Édouard ». Mais à nouveau, pour Gide se pose la question de la fiabilité du regard, car

[433] « Dans *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, [où] une scène semble exposer de nombreux motifs chers à Gide comme l'hypnotisme du reflet, la menace du double, l'autre soi-même, la lâcheté du regard, une sorte de narcissisme quasi-fantastique », *Ibid*., http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[434] Patrick et Roman Wald Lasowski, *André Gide, Vendredi 16 octobre 1908*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Une journée particulière », 1992, p. 117.
[435] FM, pp. 230-231.

dans l'échange entre Olivier et Edouard, « sa signification est mal comprise : la faute en revient aux seuls personnages.[436] » Gide montre alors que dire reste nécessaire, puisque les apparences sont trompeuses, et que rien ne garantit au personnage qu'il comprenne le message caché dans le regard. L'auteur se plaît à offrir ici une écriture de l'ombre reposant avant tout sur les interprétations de son lecteur. Car si le miroir déforme, le regard est un élément permettant à l'auteur de se jouer du regardé et du regardant. La Pérouse est victime de ce jeu, son regard ne parvenant pas à dissimuler sa pensée :

> « Son regard était devenu plus vif et le sang colorait faiblement ses joues. Il me regardait en hochant la tête.[437] »

Ici, ce n'est pas uniquement le regard qui vient trahir la pensée, car il faut à ce regard « plus vif » ajouter l'expression du visage, un visage rosi par la honte d'être découvert. Le regard ne vient donc pas seulement se substituer à la parole, mais il y apporte un message supplémentaire, un message subverti et imparfait.[438] Avec son regard, La Pérouse tente de faire comprendre celui qu'il est, et le danger qu'il représente pour lui-même. Ironique de la part de celui qui ne saura pas lire ce même danger dans le regard de son petit-fils.

Le regard : une communication en trompe-l'œil

Lorsque le regard est complémentaire de la parole, nous pouvons croire qu'il s'agit pour l'auteur de donner plus de légitimité à celui qui parle et regarde. Car si la parole de Bernard ou Olivier peut être motivée par la jalousie, « le regard chez Gide est d'abord le véhicule des émotions, le moyen privilégié pour les personnages de

[436] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[437] FM, p. 358.
[438] « Après la discussion, le regard de La Pérouse donne du poids au dialogue et augmente la gravité de la situation : il vient d'avouer qu'il a voulu se suicider mais qu'il n'en a pas eu le courage au dernier moment. », Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

communiquer. Outre son utilité purement informative, il se trouve chargé de sentiments qui le dépassent pour devenir une sorte de vecteur, de médium. Cette faculté de créer instantanément un lien d'un être à un autre n'a pas échappé à Gide.[439] » Mais quel crédit nous faut-il donner à ce moyen de communication ? Mu par le désir d'épater son camarade, Bernard regarde sans toutefois voir clairement ce qui se trame autour de lui. Son regard lui sert à analyser la situation, mais justement parce que ce regard est motivé par un désir de dissimuler la vérité, Olivier ne lit pas dans le regard de Bernard les vrais sentiments de ce dernier. L' « efficacité [du regard en devient] parfois paralysante au point que les autres sens semblent parfois s'effacer devant lui. Il est ainsi un moyen privilégié pour transmettre des émotions ou des sentiments, de façon subtile et intense.[440] » La communication est biaisée par le besoin de paraître. Et avec lui, c'est tout l'être qui se perd dans le monde des apparences, entraînant les personnages dans le tourbillon d'une fausse normale. Celui qui se dit normal l'est-il vraiment ? Le regard conduit alors celui qui regarde à s'inscrire en marge de la société. A force de chercher à séduire, le regardant s'aveugle et ne comprend plus la réalité. En plaçant le regard au-delà de la parole, en lui conférant un pouvoir supérieur, Michel trahit son désir égoïste. Ici, le héros prend les traits de Gide ce qui est confirmé par cette citation :

> « Sadek ne savait que quelques mots de français ; je ne savais que quelques mots d'arabe. Mais quand nous aurions parlé la même langue, qu'eussions-nous dit de plus que ce qu'exprimaient nos regards.[441] »

L'auteur est-il certain de ce qu'il comprend à travers le regard de Sadek, ou ne comprend-il pas plutôt ce qu'il a envie de comprendre ? La communication basée sur le regard est une communication imparfaite, et exacerbe le pouvoir du regardant sur le

[439] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[440] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[441] SLGNM, p. 319.

regardé. En désirant autrui, Gide et Michel n'agissent-ils pas en occultant la réalité ? Le désir n'est-il pas en ce cas mauvais conseiller ? Car « le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande ; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme ; il est irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui.[442] » Celui qui désire refuse ou se trouve incapable de distinguer le désir de l'autre. Aveuglé par son propre désir, le regardant annihile jusqu'à l'existence du regardé, le réduisant parfois à n'être qu'un objet. Placer ses désirs au-dessus de l'étude de ce qui l'entoure (désir de ne donner à voir qu'une partie de soi, désir de l'autre) fait du personnage gidien un être aveuglé par ce qu'il veut voir.

c. L'aveugle

Quand on emploie le terme « aveugle », nous pensons immédiatement au personnage de Gertrude dans *La Symphonie pastorale*. Mais dans notre corpus, c'est au sens métaphorique du terme que nous nous attachons, c'est-à-dire aux personnages qui perdent de vue la réalité pour ne plus regarder que ce qu'ils acceptent de voir.

La perte du regard : un refus de la réalité ?

Chez Gide, « il y a les faux aveugles, les aveugles volontaires et presque autodidactes dans le sens où ils élaborent et poursuivent seuls l'égarement qui les habite, mais aussi les éblouis. Finalement, il existe une classe d'aveugles qui laissent s'effacer le regard pour autre chose, dans une sorte de complexe de Tirésias.[443] » Mus

[442] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 122.
[443] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

par le désir de dissimuler, certains personnages s'aveuglent. Ils n'ont pas nécessairement conscience de cette perte à laquelle ils se soumettent, mais ils ne peuvent s'y refuser tant l'impératif de dissimulation leur est vital. Dans le cas de Boris, sa psychanalyse lui a valu de se détacher de son fétiche comme nous l'avons dit, un détachement motivé par la volonté d'être aimé. Dans le cénacle des faux monnayeurs, le jeune garçon se doit de suivre le maître de l'escroquerie : Ghéridanisol. Or, « l'escroc a du panache parfois et surtout il se montre brillant, il peut avoir un dynamisme… contagieux. Il se sert d'un procédé répandu parmi les pervers, l'induction narcissique qui consiste à induire chez l'autre des affects, des convictions et des comportements. La victime s'identifie narcissiquement à cette volonté avec facilité (par identification narcissique nous entendons qu'elle réagit en éprouvant un sentiment ressemblant à celui que manifeste son interlocuteur.)[444] » En effet, Boris devient la victime de l'escroc, et ne parvient plus à comprendre la réalité. C'est paradoxalement parce qu'il cherche à exister qu'il s'efface de l'œuvre.

Tout comme son petit-fils, La Pérouse ne voit pas ce qui se passe. Ses tendances suicidaires ne lui ont pas permis de prendre conscience des dangers qui les menacent lui et Boris. Si « pour Gide, les aveugles, en renonçant au monde de la vision, règnent souverainement sur le domaine sonore, et la sensibilité perdue de leurs yeux vient enrichir et s'ajouter à celle de leur écoute intérieure[445] », ceux qui ne peuvent plus percevoir le monde extérieur sont privés de toute « écoute intérieure ». Lorsque l'aveuglement naît d'une nécessité imposée par la société, l'homme perd tout contrôle sur son être. Il devient l'objet d'un monde dans lequel il est privé de tout repère. Les personnages gidiens qui ne résistent pas à la tentation de paraître parce qu'ils

[444] Alberto Eiguer, *op. cit.*, p. 42.
[445] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

n'assument pas leurs désirs sont condamnés à un aveuglement éternel voire à la mort, comme c'est le cas de Boris. La cécité est un moyen pour l'écrivain de prolonger la réflexion sur la nécessité de paraître, et sur les dérives qui y sont liées. En effet, si Bernard trouve l'absolution, les personnages qui s'aveuglent dans le souci unique de plaire et d'être aimés sont promis à la perdition.

L'autre type d'aveuglement auquel l'auteur s'oppose est celui que nous pouvons appeler l'« aveuglement intellectuel ». Il s'agit d'un aveuglement reposant principalement sur l'écrit, et que Moulard définit parfaitement à propos de Michel : « Cette prédominance de l'écrit, de ce que nous proposent les livres par rapport au spectacle que nous offre le monde constitue une sorte d'aveuglement intellectuel qui se retrouve dans la personne de Michel, dans *L'Immoraliste*. Dans la bouche de Ménalque, celui-ci devenait « *cet aveugle érudit, ce liseur* » jusqu'au bouleversement de la scène des ciseaux. Michel change alors de statut et devient le savant lucide et humain qui a su ouvrir les yeux, renouveler son regard et devenir le compagnon d'un instant de Ménalque.[446] » En abandonnant la sphère de son univers érudit au profit de son voyeurisme, Michel rompt avec celui qu'il était. Il délaisse le monde intellectuel auquel il appartenait jusqu'alors pour laisser éclore sa normale. Si Ménalque joue ici un rôle prépondérant dans cette métamorphose[447], c'est bien au héros lui-même que revient cette capacité à se désaveugler au profit de sa normale.

La morale de l'aveuglement : de Madeleine à Marceline

Ce désaveuglement de Michel ne vaut toutefois que parce qu'il a été aveugle. Car pour bien réaliser ce processus, « il faut avoir été aveugle pour pouvoir devenir

[446] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/.
[447] Voir le chapitre 2 de la troisième partie : « Modèles et complices ».

pleinement lucide par la suite et être positivement impressionné par ce que l'on constate.[448] » Et Moulard d'ajouter que « Gide avouera parfois son aveuglement mais c'est toujours pour le mettre à distance et montrer qu'il l'a dépassé définitivement à présent. C'est le cas lorsqu'il s'explique sur ses sentiments à propos de Madeleine, dans *Et nunc manet in te*[449] » :

> « Mais lorsque, aujourd'hui, je me penche sur notre passé commun, les souffrances qu'elle endura me paraissent l'emporter de beaucoup ; certaines, même, si cruelles que je ne parviens plus à comprendre comment, l'aimant autant que je l'aimais, je n'ai pas su l'abriter davantage. Mais c'est aussi qu'il se mêlait à mon amour tant d'inconscience et d'aveuglement[450]… »

Pour Gide se pose alors un des problèmes auquel Michel doit faire face : comment le désir peut-il engendrer la destruction imaginée de l'être aimé ? Il semble en réalité que c'est dans l'amour lui-même que l'aveugle trouve l'élan nécessaire à un aveuglement sciemment choisi. Ainsi, « Gide développe une sorte de morale de l'aveuglement dans laquelle celui qui est à l'origine de l'aveuglement est souvent le plus aveugle et le moins lucide. La duplicité qui mène à l'aveuglement provient parfois d'un désir de préservation des autres par rapport à une image trop problématique, dont la réalité n'est peut-être pas bonne à dévoiler.[451] » Faire le choix de la dissimulation ce serait faire le choix de préserver l'être aimé. Un choix que Michel partage avec Marceline. En effet, Marceline ne se contente pas de conduire les enfants à son mari, elle épouse également sa posture voyeuriste. La morale de l'aveuglement ne serait-elle donc pas uniquement le choix du pervers, mais aussi celui de celle qui assiste impuissante au voyeurisme de son époux ? Marceline voit-elle ce que Michel distingue en lui, cet « ennemi nombreux, actif, [qui] vivait en » lui ? Un ennemi qui pousse

[448]Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/.
[449] *Ibid.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[450] ENMIT, p. 942.
[451] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

Michel à devenir son propre objet d'étude :

> « Je l'écoutai : je l'épiai ; je le sentis. Je ne le vaincrais pas sans lutte… et j'ajoutais à demi-voix, comme pour mieux m'en convaincre moi-même : c'est une affaire de volonté. […] J'organisai ma stratégie.[452] »

Marceline s'attache à ne voir que les apparences, elle ne comprend pas l'intime de son époux et le caractère pervers de ces actes paraît lui échapper.

2. Le voyeur et l'exhibitionniste

Le miroir est l'objet par lequel le voyeur assoit sa posture, et confirme sa perversion. En faisant le choix d'observer Moktir le voler sans rien dire, Michel trahit son penchant voyeuriste. Et en invitant son héros à dissimuler la vérité, Gide montre que « le miroir possède un pouvoir ambigu […]. C'est le plus souvent un témoin, mais un témoin gênant pour celui qui s'y trouve reflété, sorte de révélateur pour le lecteur quant à l'action qui se déroule.[453] » La victime du voyeur peut néanmoins refuser son statut de victime et retourner la perversion à son avantage. Le voyeur devient alors le jouet de sa propre perversion. Dès lors s'offre à lui le choix entre assumer sa déviance, et jeter le masque en exposant son voyeurisme et en basculant du côté des exhibitionnistes.

a. Le voyeur et le voyeurisme

Le but du voyeur est d'observer sans être vu afin de tirer la plus grande jouissance possible de sa perversion. A ce titre, nombre de personnages gidiens participent à cette perversion. Mais tous n'agissent pas de la même façon. Comment procèdent-ils ? La plupart des voyeurs gidiens ont une tendance non sexuelle ; ils tirent

[452] Im, p. 608.
[453] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

leur jouissance d'un acte délictueux, mais qui n'a pas nécessairement un rapport avec la sexualité.

Il faut chez Gide distinguer deux types de voyeurs :

Les voyeurs dont la perversion comporte un caractère sexuel. La jouissance tirée de ce qui est vu est une jouissance physique. C'est par exemple le cas d'Armand, d'Edouard et de Michel.

Les voyeurs pour lesquels la perversion est morale, c'est-à-dire qu' « à la place du symptôme sexuel, on trouve un comportement dévié dans son but ou son objet en ce sens qu'il vise à manipuler afin de l'utiliser.[454] » Si Michel et Armand appartiennent exclusivement aux voyeurs à caractère sexuel, Edouard peut être considéré à la fois comme un voyeur que nous qualifierons de sexuel, et comme un voyeur moral. Les autres figures majeures voyeuristes de type moral sont Bernard et Protos.

Les voyeurs à caractère sexuel

Comment procèdent-ils ?

Il y a une caractéristique propre à ce type de voyeur : la gêne. En effet, qu'il s'agisse d'Armand, d'Edouard ou de Michel, lorsque le voyeur commet son acte avec pour but une jouissance physique, Gide semble punir son personnage en lui affligeant un sentiment de gêne voire de honte. Armand s'empare du mouchoir taché de sang et s'enfuit. Il ne cherche pas à ce que la situation lui soit expliquée. Il déduit de la tache

[454] Alberto Eiguer, *op. cit.*, p. 119.

que l'acte sexuel a eu lieu, et fuit les regards. Armand porte en lui une double perversion : à son voyeurisme, il nous faut ajouter une forme de sado-masochisme. Sadique, car « Armand adore Sarah mais il se plaît à la faire pleurer ou à l'insulter[455] ». Et masochiste, parce qu'il ne renonce pas à un voyeurisme qui lui fait du mal. Armand est incapable de réaliser ses désirs autrement qu'en s'infligeant du mal à lui-même. A l'inverse de Lafcadio, Armand est prisonnier de son masochisme et ne parvient pas à le dépasser. Pris par la posture passive de sa perversion, il observe impuissant l'objet de son désir lui échapper.

Edouard et Michel ne partagent pas cette tendance masochiste. Ils sont tout entier dévolus à leur voyeurisme, prenant une posture délibérément active dans leur acte d'observation. Les deux héros expriment clairement la jouissance trouvée dans la contemplation des garçons :

> « Un peu avant d'arriver devant Vanier, je m'arrêtai près d'un étalage de livres d'occasion. Les livres ne m'intéressaient point tant qu'un jeune lycéen.[456] »

> « Les enfants, durant ces tristes jours, furent pour moi la seule distraction possible. Par la pluie, seuls les très familiers entraient ; leurs vêtements étaient trempés ; ils s'asseyaient devant le feu, en cercle. De longs temps se passaient sans rien dire. J'étais trop fatigué, trop souffrant pour autre chose que les regarder.[457] »

Armand, Edouard et Michel procèdent de différentes manières pour assouvir leurs pulsions voyeuristes, mais ils partagent un même but : celui de la jouissance sexuelle, car l'autre devient l'objet par lequel le désir se réalise. Comme nous l'avons dit, en regardant l'autre, le voyeur ne fait pas que désirer ce qu'il a sous les yeux ; il vit par procuration, il ne vit plus que par autrui comme le dit Edouard.

---

[455] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 36.
[456] FM, p. 235.
[457] Im, pp. 617-618.

Ainsi, lorsqu'ils sont découverts, un sentiment de mal-être les saisit. Michel est mis à nu à deux reprises : une fois par Marceline et l'autre fois de manière indirecte par Ménalque. Et quand Ménalque revient sur les motifs qui ont poussé Michel à protéger Moktir malgré son vol, Michel se retrouve comme prisonnier de son voyeurisme. Il ne pouvait pas imaginer qu'il était à son tour l'objet du voyeurisme de Ménalque. Michel est puni par là où il a péché, tout comme Edouard. En effet, par un subtil jeu de miroirs, le lecteur découvre la mésaventure vécue par Edouard, mésaventure étant la conséquence directe de son voyeurisme:

> « "Maintenant, valise, à nous deux ! […] Du linge ; des affaires de toilette. Je ne suis pas bien sûr de lui rendre jamais tout cela. Mais ce qui prouve que je ne suis pas un voleur, c'est que les papiers que voici vont m'occuper bien davantage. Lisons d'abord ceci." C'était le cahier dans lequel Edouard avait serré la triste lettre de Laura. Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait.[458] »

Il y a un double voyeurisme dans ce passage : les effets personnels d'Edouard sont dévoilés par Bernard qui ne résiste pas à ajouter un nouveau délit à son vol : le voyeurisme. Cette violation de l'intime est à son tour relayée par le narrateur qui se charge de révéler les mots du cahier d'Edouard. Cependant, surpris dans son acte, Edouard ne parvient pas à concrétiser sa jouissance, contrairement au voyeur moral qui sait retourner cette perversion sexuelle en perversion morale.

Le voyeurisme : une perversion morale

Le simple parcours des trois voyeurs cités ci-dessus suffit à comprendre qu'il n'y a pas une seule finalité à la perversion morale. En effet, ces trois personnages ont

[458] FM, p. 234.

trois caractères bien différents, et les deux qui sont amenés à se rencontrer (Edouard et Bernard) ne parviennent pas à s'entendre, ni à s'apprécier.

Nous soutenons l'idée selon laquelle Edouard profite de tous les types de voyeurisme, parce qu'au lieu de s'arrêter sur l'échec du voyeurisme sexuel, il le détourne pour en faire une perversion morale. Lorsque Georges découvre qu'Edouard l'observe, il n'hésite pas à le lui faire remarquer, privant ainsi l'oncle de tirer une jouissance complète de son acte. Edouard refuse que celui qui est regardé, c'est-à-dire la victime, puisse prendre le dessus. Il transforme alors son voyeurisme en perversion morale, et tente de se jouer de Georges :

> « Je ne laissai rien paraître de mon étonnement, mais, quittant le petit Georges brusquement, après avoir appris qu'il rentrait déjeuner chez lui, je sautai dans un taxi, pour le devancer rue Notre-Dame-des-Champs.[459] »

Mais cette reconversion est impossible, car Georges n'est pas dupe de la machination d'Edouard, et « ne laissa paraître aucune surprise. […] Simplement, il rougit beaucoup ; mais sa mère put croire que c'était par timidité[460] ». Georges n'est pas le seul à briser les élans voyeurs d'Edouard. En volant le Journal de ce dernier, Bernard confirme la posture de voyeur sous laquelle il nous a été présenté dès le début du roman. En effet, Bernard est celui qui se plaît à lire ce qui ne lui est pas destiné. En s'imaginant avoir trouvé le chemin de la liberté en lisant les lettres révélant sa bâtardise, Bernard cherche-t-il un nouvel élan à sa quête d'affranchissement total ? Certains peuvent parler de simple curiosité à propos des actes de Bernard, mais nous parlons bel et bien de perversion, car l'adolescent ne se contente pas de lire ce qui ne lui est pas adressé, il utilise ses découvertes. Il tire profit de ce qu'il vole, et en ce sens il dépasse le cap du simple curieux. Tout comme Bernard, Protos épie ceux qui l'entourent afin de trouver

[459] FM, p. 239.
[460] FM, p. 239.

matière à satisfaire ses désirs. La jouissance de Protos ne se trouve pas dans la posture voyeuriste qu'il adopte, mais dans tous les possibles qui s'offrent à lui. Être voyeur chez Gide consiste à effectuer un vrai travail d'observation et d'analyse. C'est par la réflexion faite à partir de ce qu'il voit que le voyeur mesure la richesse de sa perversion. Il a le sentiment de devenir non seulement le maître de lui-même, mais aussi le maître de ceux qui, sans le savoir, travaillent pour lui. Sans le savoir, car le but du voyeur est d'œuvrer dans l'ombre. Dès que le voyeur est découvert, sa posture est remise en cause, et la finalité de la perversion n'est plus réalisable. En effet, lorsqu'Edouard est démasqué par Georges, et que Protos et Bernard se démasquent, leur voyeurisme ne les protège plus. Ils appartiennent au monde, et peuvent se retrouver à leur tour l'objet d'un autre voyeur.

Le voyeurisme : une perversion masculine ?

Tous les exemples de cas avérés de voyeurisme offerts par Gide semblent l'apanage du sexe masculin, seules deux femmes tentent de jouer les voyeurs : Sarah et Marceline.

Sarah : un Bernard au féminin ?

Si le premier acte de voyeurisme de Bernard renvoie à une transgression réussie[461], le voyeurisme de Sarah est présenté comme une transgression manquée. « Coupable de voyeurisme elle aussi, Sarah montre à Edouard un carnet de son père qu'elle a découvert par hasard et qui se révèle comme une sorte de journal intime du

[461] « Dès la première phrase, monologue intérieur de Bernard à l'énonciation si complexe, se manifeste son démon. " C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor " signifie que Bernard prend la mesure de la transgression d'un interdit : violer le secret de sa naissance, se faire symboliquement voyeur de la scène originelle, transgression qui déclenche la peur ou l'envie d'être surpris », Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 56.

pasteur. Cette indiscrétion répréhensible, susceptible de révéler un secret honteux, se trouve, une fois de plus, liée à un acte de lecture, mais aussi à l'entreprise romanesque puisque Sarah suggère, en le lui donnant[462] » :

« J'ai pensé que cela pourrait intéresser un romancier.[463] »

Sarah n'a pas vocation à être une vraie voyeuse, elle ne tend pas à trouver une réelle jouissance dans son acte, elle œuvre au profit d'un autre voyeur : un écrivain. Sarah n'est donc pas le pendant féminin de Bernard. Elle ne trouve aucune liberté dans son voyeurisme, aucune autre liberté que celle de prendre part au jeu pervers du romancier. En ce sens, la femme s'inscrit plus comme une corruptrice que comme une voyeuse.

Marceline : l'innocente corruptrice ?

La corruption apparaît chez Gide comme l'apanage des femmes. Comme nous l'avons étudié[464], Marceline corrompt Michel en lui offrant les enfants. Par la suite, elle vole la place de son époux et fait du voyeur celui qui est vu, c'est du moins le sentiment que nous donne Michel. Lorsqu'il dit à ses amis : « ce qui me gênait, l'avouerai-je, ce n'étaient pas les enfants, c'était elle […] j'étais gêné par sa présence[465] », il semble que Michel ne peut s'adonner au voyeurisme quand son épouse l'observe. La présence d'un tiers prive Michel d'accéder à la jouissance. Car si Marceline veut croire, se convaincre que l'attitude de Michel n'est au fond qu'« une crise[466] » ; peu de temps avant la mort, elle retrouve toute sa lucidité, et ose affronter Michel :

[462] Marie-Denise Boros Azzi, *op.cit.*, pp. 29-30.
[463] FM, p. 255.
[464] Voir le chapitre 1 de la deuxième partie : « Les contradictions de l'esthétique gidienne ».
[465] Im, pp. 611-612.
[466] Im, p. 630.

> « Vous, vous n'êtes content […] que quand vous leur avez fait montrer quelque vice. Ne comprenez-vous pas que notre regard développe, exagère en chacun le point sur lequel il s'attache.[467] »

Et ce à quoi Marceline s'est attachée, c'est bien à l'aveuglement. Elle a conscience des déviances de son époux, mais par souci du paraître bourgeois, elle a fait le choix du secret. Elle a observé en voyeur son mari, ce qui lui permet de lui déclarer : « vous aimez l'inhumain[468] ». Mais son voyeurisme est un acte de surveillance, et non de perversion, car elle n'y cherche à aucun moment la jouissance. Les femmes semblent être la pâle copie du voyeur masculin. Elles ne trouvent pas la jouissance, parce que leur voyeurisme tend plus à la curiosité qu'à la perversion. Par son voyeurisme, Marceline permet à Michel de prendre conscience de sa perversion, et lui offre le choix soit d'abandonner sa posture de voyeur, soit de la maintenir et de devenir alors un exhibitionniste.

b. L'exhibitionnisme et l'exhibitionniste

Lorsque le voyeur devient celui qui est regardé, il bascule dans le rôle de l'exhibitionniste, et exhibe sa perversion. Comme pour le voyeurisme, nous pouvons dégager deux types d'exhibitionnisme : l'exhibitionnisme à visée sexuelle qui veut que « dans l'exhibitionnisme proprement dit, le penchant consiste uniquement à montrer les parties génitales. Mais parfois, la masturbation et d'autres actes viennent s'y joindre.[469] » Dans cette catégorie, nous trouvons Boris qui est considéré comme pervers en raison de son onanisme. Le second type d'exhibitionnisme est l'exhibitionnisme

[467] Im, p. 683.
[468] Im, p. 687.
[469] Krafft-Ebing, *op. cit.*, p. 112.

comme perversion morale. Ici, l'exhibitionniste jouit d'agir en se sachant vu, mais ses actes ne sont pas à caractère sexuel ; c'est le cas de Georges.

La sexualité dans l'exhibitionnisme

Dans le chapitre 1 de la deuxième partie, nous avons vu que Boris connaît la tentation de l'exhibitionnisme quand il « voulait se coucher tout nu dans la neige.[470] » Comme cela a déjà été établi, Boris souffre d'un complexe de castration[471], et cette peur de perte du pénis le conduit à adopter la posture de l'exhibitionniste. Le cas de Boris est essentiel pour comprendre comment la sexualité dans l'exhibitionnisme n'est en rien un gage de succès pour celui qui tend à prouver qu'il est bien un garçon. En souhaitant se montrer nu à Bronja, Boris veut dépasser la simple pratique masturbatoire à laquelle il a recours et qui lui vaut d'être l'objet d'étude de Mme Sophroniska. L'onanisme contraint Boris à une pratique solitaire, et c'est précisément cette solitude qu'il cherche à briser. L'exhibitionnisme sexuel de Boris a une visée communicative pour celui qui échoue dans le langage. Le personnage essaie de véhiculer l'image de celui qu'il est, une image qui doit l'assurer et assurer autrui de sa normale. A travers l'exhibitionnisme du jeune garçon, Gide poursuit le travail de réhabilitation de ce qui est à cette époque considéré comme une déviance. A Saas-Fée, la tentative de normalisation de Boris est vouée à l'échec puisqu'elle passe par la négation de ce qu'il est. Avec cet échec et l'abandon forcé de son fétiche, c'est la mort de Boris qui se dessine lentement. En délaissant son fétiche, Boris passe de l'exhibitionnisme sexuel à l'exhibitionnisme moral. Il délaisse ses mauvaises habitudes dans le but de mettre en scène son suicide.

[470] FM, p. 318.
[471] Voir notamment *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide, op. cit.* d'Alain Goulet et *André Gide et sa perversion* de Jean-Marie Jadin.

L'exhibitionnisme moral

Goulet souligne que chez Boris, « la transgression de l'onanisme rejoignait la fausse monnaie des rêves de magie[472] », et cette union des deux mondes est le lieu de la perte du jeune garçon. Contraint de quitter Saas-Fée pour retrouver un grand-père suicidaire, Boris se perd dans une « société […qui] ne lui vaut rien.[473] » Il a beau revêtir les vêtements nécessaires à tuer son exhibitionnisme sexuel, Boris n'en demeure pas moins un exhibitionniste. Il est celui qui met en scène son suicide. En exposant son intime aux yeux des autres élèves, innocents, coupables ou complices, Boris meurt en emportant avec lui un trait de sa personnalité. Il est celui qui s'oppose à la dissimulation, et refuse d'en jouer contrairement à Georges.

Le petit frère d'Olivier est le personnage qui incarne le mieux l'exhibitionniste dont la jouissance ne réside pas dans l'obtention d'un plaisir sexuel. C'est une maldonne, comme l'œuvre en connaît beaucoup, qui fait de Georges un exhibitionniste. Pris dans les filets d'un oncle voyeur, le garçon fait le choix de retourner la perversion de l'adulte pour en tirer le meilleur parti. Il feint de ne pas se soucier d'être découvert, car il pressent les avantages qu'il pourra obtenir en continuant sa manœuvre. Georges comprend tout de suite ce qu'implique l'attitude d'Edouard, et sait qu'il pourra le faire chanter. Si Edouard observe, Georges se laisse observer, tous deux font ici le choix de demeurer « liés à leur rôle par le délicat jeu de l'être et du paraître[474] ». Précisons qu'en autorisant Edouard à être voyeur, Georges devient exhibitionniste. Georges a conscience d'être regardé, et pourtant ne cesse pas d'agir. Il prend alors le dessus sur Edouard, et la surprise que veut provoquer ce dernier sur le jeune adolescent en arrivant avant lui pour le déjeuner est un échec. Georges surpasse Edouard dans le monde du

[472] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op. cit.*, p. 467.
[473] FM, p. 305.
[474] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

paraître, à cet instant il semble mieux résister à la comédie que ce qu'Edouard pouvait imaginer.

L'œuvre : l'occasion d'un exhibitionnisme complet ?

Il faut faire la distinction entre les exhibitionnistes et les comédiens. Dans l'univers de parade et des apparences que Gide nous offre, tous les personnages sont exhibitionnistes sans l'être. Ils le sont car ils ont conscience d'être dévoilés. A la fin de la deuxième partie des *Faux-monnayeurs*, le narrateur souligne l'autonomie de ses personnages[475] qui, en cherchant à se montrer, deviennent de vrais exhibitionnistes. Une nuance peut toutefois être apportée, car ils agissent parfois en acteurs bien plus qu'en exhibitionnistes. Nous avons vu que la violence du langage sadien peut faire perdre de vue le message contenu dans l'œuvre. Cet exhibitionnisme, Gide en trahit la nécessité dans ses documents préparatoires aux *Caves du Vatican* : « L'important n'est pas de voir mes personnages ; mais de les faire voir.[476] »

Selon Boros Azzi, chez Gide le romancier est un voyeur[477], et nous pouvons ajouter qu'il est aussi un exhibitionniste. Si Madeleine reconnaît à son mari « un goût pour l'exhibitionnisme[478] », c'est l'attirance pour cette perversion que Gide a traduite dans le personnage d'Edouard. Tout ce qui peut l'aider à faire progresser son œuvre

[475] « Que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point », FM, p. 339.
[476] Alain Goulet, CD-Rom *Edition génétique des* Caves du Vatican, *op. cit.*, Documents préparatoires, IV. Esthétique, [CAH-A4B]).
[477] « Voyeur et détective, le romancier ne cesse d'interroger la couche superficielle du réel. Autrement dit, l'écriture romanesque s'apparente à un acte de voyeurisme, à une tentative de divulguer les secrets d'un texte hermétique, la réalité, à l'aide d'un code de significations plurivalentes auquel on ne pourra pas toujours faire confiance. », Marie-Denise Boros Azzi, *op.cit.*, p. 37.
[478] Sarah Ausseil et Jacques Drouin, *op. cit.*, p. 42.

devient un outil, et Edouard ne renonce jamais à se montrer dès lors qu'il sent le profit qu'il pourra en tirer :

> « Edouard espérait confusément qu'on lui demanderait de lire ces notes. Mais aucun des trois autres ne manifesta la moindre curiosité.[479] »

Ce silence, pour ne pas dire ce désintérêt, détruit alors le désir exhibitionniste du romancier. Mais gardons-nous de croire que le romancier ose tout dire, et s'autorise à être sans tricherie. Car chez Gide, tout est source de contradiction, et surtout dès lors que nous touchons au dicible. Par souci de se protéger et de protéger ses proches, Gide « connut […] la dissimulation[480] », et comprit la nécessité de masquer la vérité. Le miroir lui révèle l'importance du masque dont il revendique à mi-mot la nécessité dans son *Journal*. Mais pris par ce besoin de dissimuler, il n'arrive pas à être parfaitement sincère, et « la sincérité se révèle un leurre[481] ». Ainsi, à force de vouloir se réfugier derrière le masque, « écrire son *Journal* amène Gide, peu à peu, à ne plus distinguer entre ce qu'il faut dire et ce qu'il ne faut pas dire.[482] » Le lieu de l'intime, le *Journal*, se retrouve tout entier pris dans les filets de la volonté de paraître ; et c'est ce jeu que nous retrouvons transposé dans *Les Faux-monnayeurs* avec le Journal d'Edouard et dans *Les Caves du Vatican* avec le journal intime de Lafcadio.

3. La seconde réalité

Le miroir permet à Gide de répéter à l'infini des images semblables (la figure du bâtard, la violation de l'intime par le journal) et de renforcer la nécessité de paraître. Cependant à force de représentations, l'auteur fait de ses personnages les marionnettes

[479] FM, p. 314.
[480] Jean Delay, *op. cit.*, *T. I*, p. 256.
[481] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op.cit.*, p. 151.
[482] Eric Marty, *L'Ecriture du jour*, *op. cit.*, p. 205.

d'un jeu pervers où le voyeurisme et l'exhibitionnisme sont le moyen par lequel ils peuvent progresser dans leurs aventures. Nous sommes alors face à un effet miroir chez Gide, un effet visant à multiplier les possibles. Cet effet est accentué par le procédé de mise en abyme auquel a recours l'auteur dans *Les Faux-monnayeurs*. Avec le Journal d'Edouard, les personnages se dédoublent presque à l'infini ; et avec eux les perversions auxquelles ils sont associés. Gide a besoin de cet aspect protéiforme, car si « le roman est conçu comme le miroir de la réalité : le narrateur est celui qui promène le miroir[483] », la réalité elle-même apparaît comme double pour l'écrivain. C'est à la mort de son père que Gide prend conscience du décalage entre la réalité et ce qu'il va appeler la *seconde réalité*.

> « Quant à la perte que j'avais faite, comment l'eussé-je réalisée ? Je parlerais de mes regrets, mais hélas ! J'étais surtout sensible à l'espèce de prestige dont ce deuil me revêtait aux yeux de mes camarades.[484] »

Dans le processus de deuil, Gide distingue un dédoublement de la réalité qu'il nomme la *seconde réalité*. Elle se situe pour lui entre la réalité et les rêves. L'œuvre devient alors pour lui le lieu de réalisation de cette *seconde réalité*.

a. L'effet miroir

Le miroir et la mise en abyme

L'effet miroir naît du fait que l'œuvre ne reflète pas parfaitement la réalité. Car en s'écartant sciemment de la réalité, le miroir ouvre sur un autre monde. De plus, par ses jeux de représentation, le miroir provoque une dépersonnalisation, et déréalise.
L'écrivain se joue de la réalité présentée dans son roman, et cet effet miroir est directement lié à la mise en abyme défini par Gide dans son *Journal* :

[483] Michel Raimond, *Le Roman*, *op. cit.*, p. 118.
[484] SLGNM, p. 138.

> « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. C'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second "en abyme".[485] »

Soulignons que le miroir auquel Gide fait référence n'est pas un miroir parfait, mais un « miroir convexe », et qui va donc dès la base biaiser le rapport à la réalité offert à celui qui s'y regarde.

Avec la mise en abyme, Gide « rappelle en outre toujours à son lecteur que ce qu'il lit n'est pas une imitation réaliste de la vie, mais le résultat de techniques, d'une fabrication, d'un art, bref que le roman n'est pas à confondre avec la vie.[486] » Ce procédé est récurrent dans l'œuvre de Gide[487], car elle lui permet de se prémunir contre le jugement strictement moral auquel il est exposé et d'attirer le regard critique sur les questions d'esthétique. De plus, Gide tend ainsi à se dégager du réalisme de Zola pour donner à la réalité un double effet. L'œuvre n'a pas vocation à simplement copier la réalité, elle doit la dépasser pour que la réflexion du vécu puisse conduire à des solutions. Et en ceci, nous pouvons dire que « la génération de Gide s'est affirmée contre celle de Zola qui l'a précédée[488] » dans le but d'aller au-delà de la peinture naturaliste. Pour Gide, il convient d'offrir « un "réalisme" plus subtil[489] », car « en art, il n'y a pas de problèmes – dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution.[490] »

---

[485] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 9 septembre 1893, p. 171.
[486] Alain Goulet, *Lire Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 129.
[487] « Toute œuvre de Gide comporte cette " mise en abyme ", en ce sens qu'elle décrit un personnage, celui qui écrit l'œuvre, comme échouant à faire cette œuvre, mais au terme de la description l'œuvre existe, construite sur l'échec du personnage " en abyme ", figure de l'auteur abandonné à sa relativité dans une œuvre qui a conquis son absolu. », Daniel Moutote, *op. cit.*, p. 257.
[488] *Ibid.*, p. 178.
[489] *Ibid.*, p. 178.
[490] Im, p. 592.

Le miroir et Dieu : un Moi en-dehors de la réalité ?

Le réalisme ne peut se suffire à lui-même, car par « le jeu du miroir, ce qui paraissait opposé semble se rapprocher : c'est la ressemblance des contraires qui est mise en relief.[491] » Ce jeu des contraires n'est pas surprenant de la part de celui qui écrit :

> « Je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse – doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie.[492] »

Le miroir apparaît bien comme le terrain d'affrontement entre le romancier et Dieu, car grâce à cet objet l'homme peut « avoir accès, par-delà le visible, à un point de vue invisible[493] ». D'une part, cela nous montre que l'on ne contrôle pas toujours ce que l'autre va voir dans notre reflet. D'autre part, nous pouvons y lire une référence au religieux : le miroir est un moyen de se comparer à Dieu. Grâce au miroir, on voit tout. Si le miroir permet de transcender le réel et d'approcher Dieu, c'est peut-être que « Dieu est une tentation contre l'art comme l'art en est une contre Dieu.[494] » Cette acception du miroir comme élément lié à Dieu est une invitation à comprendre que l'art peut échapper au divin. Certes, Gide ne raye pas Dieu de son œuvre, mais Dieu devient un élément à part entière de l'esthétique gidienne. En effet, « la référence si fréquente à la religion ou au christianisme doit être considérée comme renvoyant à l'archétype de la pensée. Gide ne situe pas sa démarche dans le religieux, mais au-delà, dans l'archétypique.[495] » L'écrivain n'a pas pour fonction d'apporter une solution morale aux problèmes qu'il entend soulever. Bien au contraire, Dieu est avant tout pour lui l'occasion de repenser la normale. Ni Dieu ni la psychanalyse ne peuvent résoudre les

[491] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[492] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 2 juillet 1907, p. 576.
[493] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 113.
[494] Etienne Gilson, *L'Ecole des muses*, Paris, J. Vrin, 1951, p. 263.
[495] Daniel Moutote, *André Gide : L'Engagement 1926-1939*, *op. cit.*, pp. 30-31.

troubles dont sont victimes certains hommes ; victimes car ils sont soumis à un jugement moral. Si l'auteur établit qu'il faut parler d'esthétique et non de morale à la lecture de son œuvre, cette esthétique n'en devient pas pour autant le lieu du salut. Car les techniques auxquelles l'écrivain plie sa langue sont source de malentendu, au point que Gide déclare :

> « Et je suis anxieux, à chaque chose résolue, de savoir si c'est bien celle qu'il faut faire.[496] »

L'effet miroir permet à Gide d'aller au-delà de ces tentatives de rationalisation. Lorsque le miroir est subverti dès la base, c'est-à-dire que sa forme convexe trahit les imperfections qu'il présente pourtant comme la réalité, Gide peut néanmoins provoquer une réelle inquiétude chez ses personnages.

L'inquiétude comme dépassement de la réalité

En jouant avec l'inquiétude, l'auteur se contraint à aller au-delà de la réalité, et attire avec lui ses personnages. Cet au-delà n'implique toutefois pas un renoncement total de l'écriture réaliste, car Gide sait que « le romancier réaliste peut digresser, s'attarder, s'égarer autant qu'il veut.[497] » C'est donc en terme de réalité qu'il convient de poser la question de la place des personnages. Ainsi, l'attitude d'Edouard « vis-à-vis de la réalité reste ambiguë, puisque tantôt nous le surprendrons en train de confondre le roman et la vie, tantôt au contraire il refuse la réalité au nom d'une vérité idéale qu'il conçoit (c'est ainsi qu'il refusera le suicide de Boris, "outrageusement réel", "une indécence" ; III, 18)[498] ». L'image donnée à voir dans le miroir convexe conduit à une

[496] André Gide, *Journal 1887-1925*, 8 octobre 1891, *op. cit.*, p. 144.
[497] Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » *in Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 49.
[498] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 69.

dépersonnalisation[499], et subvertit le Moi, cette « particularité individuelle, ce rien en peine de tout, qui est en chacun l'émergence de ce désir d'éternité et d'universalité.[500] » Dans l'œuvre, les personnages sont conduits au dépassement perpétuel : dépassement d'eux-mêmes, dépassement du monde dans lequel ils vivent, dépassement des règles morales et bourgeoises. C'est d'ailleurs pourquoi, selon Charles du Bos, il convient de dépasser cette inquiétude pour parler de « trouble, – mot lourd, pesant, qui rend le son mat et opaque de la chose même qu'il exprime[501] ». En créant des zones d'ombre, Gide feint de protéger ses personnages, alors qu'en réalité il les expose sous le regard voyeur d'autres personnages, et sous le regard curieux du lecteur. C'est parce que « Gide ne pense pas, dans ses œuvres littéraires, sur des réalités, mais sur des problèmes[502] », qu'il établit cette mise à distance contrôlée de la réalité.

Cependant, ce jeu avec la réalité peut conduire à une confusion du « Ça[503] » et du « Moi » ; ils se retrouvent comme perdus dans un monde où le paraître supplante l'être, et où les perversions peuvent être pensées non plus comme déviantes mais comme à la base du désir. Le Moi de l'artiste « est dévoré par l'œuvre avant de l'être par la muse et que, comme le sien, celui de la muse est dévoré par l'art.[504] » Le problème qui surgit n'est plus de savoir qui de l'être ou du paraître s'inscrit dans le vrai, ni de savoir si la perversion est normale ou non. Le problème qui se pose pour l'auteur est de faire entendre cette remise en question de toutes les normes jusque-là établies.

---

[499] « C'est le Gide scientifique et entomologiste qui s'exprime ici, ne se départant d'un regard distancié et analytique. Gide conserve un détachement devant le réel qui l'amène presque à se dépersonnaliser pour s'en faire un meilleur témoin, pour mieux cerner une réalité dont il s'efforce de s'éloigner au mieux. Roger Martin du Gard "demeura quelque temps, complètement immobile, les yeux ouverts mais le regard absent ; je devrais plutôt dire : le regard fixe" », Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

[500] Daniel Moutote, *op. cit.*, p. 258.

[501] Charles du Bos, *Le Dialogue avec André Gide*, Paris, Editions Au sans pareil, 1929, p. 5.

[502] Daniel Moutote, *op. cit.*, p. 258.

[503] « Freud nomme le " Ça " […] le pôle pulsionnel de la personnalité, les forces inconscientes qui sont la source de l'énergie qui propulse l'individu », Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 56.

[504] Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 35.

Gide a compris très tôt que si son rapport à la sexualité était immoral pour la scène du monde, il lui restait la possibilité de décaler la réalité afin de créer un autre univers dans lequel il pourrait vivre selon sa normale. Et si « l'art réduit en mensonge ce qui se dit réalité […], il semble bien que l'on doive choisir entre faire ses œuvres ou se faire soi-même, au sens où se fait le Saint. Le cas d'André Gide est des plus instructifs, car lui-même a protesté d'avance contre toute interprétation de ses œuvres qui ne l'envisagerait pas du point de vue de l'art comme son centre.[505] » La tension permanente dans l'œuvre entre la réalité et la seconde réalité permet finalement à l'auteur de se projeter dans le futur, de rêver à l'œuvre achevée afin de contrer par avance la critique. Et Gide, comme Edouard, « se flatte, car son *Je* ne devient jamais lui-même, mais toujours un autre. Son "Je" est devenir.[506] »

b. Le mentir vrai et la seconde réalité

Si « le regard – mais aussi tout ce qui s'y rattache, que ce soit l'image, le miroir ou l'observateur – constitue le lien le plus direct avec une réalité qu'il faut s'efforcer de saisir au mieux, avec le plus de netteté et de sincérité possibles ; [précisons que] ce regard possède son importance dans l'esthétique littéraire de Gide et transparaît sous les formes les plus diverses, à des degrés plus ou moins sensibles.[507] » Et ce sont bien ces « formes les plus diverses » qui nous intéressent dans la seconde réalité à laquelle l'auteur donne naissance.

Le mentir-vrai et la déréalisation

Pour accéder à sa seconde réalité, Gide a d'abord établi une déréalisation du

[505] *Ibid.*., p. 259.
[506] *Ibid*., p. 261.
[507] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

monde qui l'entoure. La question qui nous intéresse ici est de savoir comment cette déréalisation a été effectuée. S'agit-il pour Gide de mentir pour s'éloigner de la réalité ? Ou l'auteur n'a-t-il pas conscience du mensonge ? Le concept du *mentir-vrai* a été développé par Aragon dans son recueil de nouvelles éponyme. Il s'agit pour lui de la transformation parfois inconsciente que l'auteur réalise à propos de faits réels. A la lisière du mensonge, l'œuvre présente une vérité dont la réalité ne peut être niée. Le mensonge étant involontaire, on peut parler de vrai lié à l'œuvre. Le rejet de la réalité passe pour certains personnages par un refus du réalisme. Le romancier gidien est le premier à revendiquer son incapacité à intégrer le réalisme dans son existence. C'est Edouard qui déclare :

> « Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées. Bernard est un réaliste. Je crains de ne pouvoir m'entendre avec lui.[508] »

L'écrivain ne peut pas se contenter de copier la réalité, il souhaite toujours la transgresser. Et cette transgression permet de créer un effet de perversion : c'est-à-dire qu'elle ne sert pas nécessairement celui qui la pratique. Elle est posée comme un problème et vise à être repensée puisque ce qui était présenté comme la normale a été déstructuré. Lors d'un entretien avec Oscar Wilde, Gide a tenté d'expliquer cette duplicité du monde, duplicité qui est à la base même de l'œuvre :

> « "Qu'avez-vous fait depuis hier ?" [demanda Wilde à Gide]
> Et comme alors ma vie coulait sans heurts, le récit que j'en pouvais faire ne présentait nul intérêt. Je redisais docilement de menus faits, observant, tandis que je parlais, le front de Wilde se rembrunir.
> — "C'est vraiment là ce que vous avez fait ?
> — Oui, répondis-je.
> — Et ce que vous dites est vrai !
> — Oui, bien vrai.
> — Mais alors pourquoi le redire ? Vous voyez bien : cela n'est pas du tout intéressant.

[508] FM, p. 327.

> — Comprenez qu'il y a deux mondes : celui qui *est* sans qu'on en parle ; on l'appelle le *monde réel*, parce qu'il n'est nul besoin d'en parler pour le voir. Et l'autre, c'est le monde de l'art : c'est celui dont il faut parler, parce qu'il n'existerait pas sans cela.[509] »

Il y a donc le monde tel que l'auteur le voit, et le monde tel qu'il le donne à voir. En ce sens, l'écriture doit jouer le rôle de relais, mais un relais qui peut s'autoriser des écarts par rapport à la réalité. Ces écarts sont nécessaires pour celui qui milite pour la survie du « monde de l'art ». La question n'est pas tant de savoir si dans ce cas l'art devient sa propre finalité, que de mesurer l'importance de la technique permettant de dissocier l'œuvre du réel. Le monde de l'art, c'est avant tout pour Gide une seconde réalité.

La seconde réalité

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide précise la place de la *seconde réalité* :

> « Et quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense, avant de sombrer dans le sommeil, confusément il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a *une seconde réalité*.[510] »

La seconde réalité doit être pensée dans un rapport à l'onirisme, or « chez Gide, rêve et réalité sont tout d'abord considérés comme deux mondes séparés l'un de l'autre mais entre lesquels des passerelles existent et se manifestent quelquefois de façon impromptue. Il y a parfois danger dans la vision et une vue objective devient alors nécessaire. Le rêve est une fantaisie qui survient et fait irruption spontanément dans le réel.[511] »

---

[509] André Gide, « *In Memoriam Oscar Wilde* » *in Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 226.
[510] SLGNM, p. 93.
[511] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

Cette dissociation de deux univers trouve son origine dès très tôt, puisque « Gide semble avoir eu tout jeune un goût ou un besoin de mystère qui le poussait à “épaissir” la réalité en lui supposant un double-fond, un arrière plan clandestin et prometteur.[512] » Ce décalage entre le monde du réel et celui du rêve s’apparente en psychanalyse à la notion de clivage et qui, ici, permet à Gide de saisir « son corps à l’intérieur d’une certaine étrangeté, on dira même d’une certaine altérité : c’est en posant le corps comme a priori incontrôlable et étranger. »[513] Il est intéressant de constater qu’avec le clivage un lien s’établit entre style et perversion, et nous pouvons ajouter que Gide « confirme la théorie freudienne du clivage du moi comme la source de la perversion et la position de déni par rapport à la castration.[514] »

Pour l’auteur, la *seconde réalité* devient le lieu idéal pour que puisse se développer plus encore le jeu avec les apparences. Gide se plaît à inquiéter son lecteur en déployant sous ses yeux un panel de possibles où les valeurs elles-mêmes sont mises à mal. Si à travers la *seconde réalité*, Gide peut s’amuser du déni et jouer avec la sincérité de ses personnages, cette pratique n’est pas sans danger. Rappelons que l’auteur avait « d’abord été mis en accusation à cause de son style[515] » notamment parce que selon certains, il « ne sait que la feinte et le classicisme n’est chez lui qu’une méthode retorse, une hypocrisie volontaire et raffinée, le masque où il s’abrite[516] ». Mais si Gide voit dans la *seconde réalité* la possibilité de faire exister certains actes jugés comme déviants, cela ne peut toujours suffire à inscrire ces déviances dans une

[512] Pierre Masson, *André Gide ou la peur de décrire*, « Les Cahiers du Séminaire Espace et Littérature », n°1, 1996, p. 23.
[513] Eric Marty, *L’Ecriture du jour*, *op. cit*., p. 171.
[514] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, pp. 218-219.
[515] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, *op. cit*., p. 44.
[516] Henri Massis, *Jugements, T. II*, Paris, Plon, « Les chapelles littéraires », 1924, p. 19.

normale. L'étude du réel qu'il pratique avec soin ne le prémunit pas complètement contre les déformations que l'œuvre-miroir offre au lecteur.

Dans le monde réel, le miroir a permis à Gide de travailler l'image qu'il renvoie de lui à autrui. Le prolongement artistique de l'objet réside dans l'utilisation de la réalité transposée dans le monde de la fiction. L'intérêt du miroir pour l'auteur est donc multiple. L'image reflétée n'étant pas parfaite, Gide peut jouer à introduire divers caractères déviants chez ses personnages. C'est ainsi que le regard se transforme chez certains en voyeurisme. Un voyeurisme qui peut être sexuel ou moral, tout comme l'exhibitionnisme pratiqué par ceux qui se soumettent volontairement au regard du voyeur. Cependant, le regard est comme le reflet dans le miroir, c'est-à-dire trompeur. Et la réalité dans la fiction se métamorphose dans l'esthétique gidienne pour devenir ce que l'auteur appelle la *seconde réalité*. La scène du monde présentée dans l'œuvre s'apparente dès lors à une scène théâtrale où les personnages acquièrent les attributs des acteurs, des attributs qui vont leur permettre de jouer avec le paraître.

Chapitre 3 : Ombre et lumière sur la scène théâtrale du monde

A travers le concept de seconde réalité, l'œuvre joue avec la réalité et le rêve, ainsi que sur l'ombre et la lumière. Œuvre de l'ombre car la nécessité de paraître contraint l'auteur à jouer des ombres, à dissimuler, à cacher et à faire mentir ses personnages. Œuvre de la lumière parce que derrière ces ombres, Gide fait passer un message. Il tâche de faire comprendre que l'art est au-dessus des considérations morales, et que l'homme ne peut pas s'arrêter à penser la littérature en termes de bien et de mal. Si l'engagement de l'auteur pour la cause homosexuelle est clair dans *Corydon*, le fait que la perversion s'inscrive dans la normale est implicite dans notre corpus[517]. L'œuvre apparaît alors comme le lieu où Gide laisse au lecteur le soin de comprendre sa pensée. Il y a une gradation dans le processus de révélation à laquelle les personnages prennent part en agissant souvent comme des acteurs. Ils sont transposés sur la scène du monde gidien dont nous rappelons qu'il est avant tout celui des apparences. Les personnages se retrouvent dès lors contraints à s'exhiber sur une scène dont Gide est le directeur. En effet, tout participe à la réalisation d'une véritable esthétique de la théâtralité. Et c'est précisément à travers ce jeu scénique que Gide permet de mettre en avant la perversion. Les comédies auxquelles sont intégrés ses personnages créent une distance entre la normale telle qu'elle est définie par l'auteur[518], et la réalité. Ce décalage constant entre la normale théorique et la réalité se voit renforcé par la théâtralité, et place la perversion non plus au centre de déviances mais comme un élément ayant sa place au cœur du système familial et social pensé par Gide.

[517] « Les perversions [peuvent être rattachées] à la vie sexuelle normale », Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit*, p. 57.
[518] « La tentative auprès de Mériem, cet effort de " normalisation " était resté sans lendemain, car il n'allait point dans mon sens ; à présent je trouvais enfin ma normale. », SLGNM, pp. 309-310.

1. Œuvre de l'ombre et de la lumière

Avec les jeux d'ombre et de lumière, Gide ne se contente pas de définir la place des personnages, il oriente le lecteur. Dans l'ombre siège la dissimulation nécessaire au monde du paraître. En ayant repensé la structure familiale et le modèle bourgeois afin de reconnaître une nouvelle place à la normale, l'auteur apporte un éclairage sur ce qu'est la réalité. Ce jeu des contrastes est essentiel pour celui qui oppose son esthétique à celle de son ami Roger Martin du Gard :

> « Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. […] Chez vous, rien n'est jamais présenté de biais, de façon imprévue, anachronique. Tout baigne dans la même clarté, directe, sans surprise. Vous vous privez de ressources précieuses !... Pensez à Rembrandt, à ses touches de lumières, puis à la profondeur secrète de ses ombres.[519] »

Il y a pour Gide un caractère indispensable inné à l'ombre. L'œuvre ne peut pas se dessiner uniquement dans la lumière, puisqu' « il y a une science subtile des éclairages ; les varier à l'infini, c'est tout un art.[520] » Si en passant de l'ombre à la lumière, les personnages se découvrent et se dévoilent ; aller de la lumière à l'ombre peut devenir pour eux la voie de la perte. Mais la part d'ombre chez Gide est-elle réservée à cet abandon du salut et au diable ? Il faudrait alors croire que la lumière est le lieu du salut. Or, l'ombre n'est-elle pas plutôt le lieu autorisant le scandale, et qui, comme tel, participe au salut de l'être humain. La lumière ne s'opposerait donc plus à l'ombre, mais apparaîtrait dès lors comme la continuité de l'obscurité.

a. L'ombre : une nécessité gidienne ?

L'ombre fait partie intégrante de l'esthétique gidienne. Elle représente pour l'auteur le lieu idéal du secret, mais elle est également le passage obligé pour accéder à

[519] Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, *op. cit.*, pp. 36-37.
[520] *Ibid*., p. 37.

la lumière. Si Gide maîtrise aussi parfaitement cette écriture de l'ombre, c'est parce qu'il a pu en faire l'expérience avant ses personnages. Dans une de ses lettres adressée à son époux, Madeleine Rondeaux évoque les « obscurités » établies entre elle et Gide[521]. Le héros de *L'Immoraliste* exploite lui aussi les richesses de l'ombre. Si Michel choisit d'attendre que le jour soit tombé pour partager son récit avec ses amis, ce choix implique que c'est dans l'obscurité que se trame la tragédie. En effet, l'ombre c'est la nuit, et c'est à « l'heure douteuse où s'achève la nuit […que] le diable fait ses comptes.[522] » Pour l'immoraliste, l'ombre est le lieu de la dissimulation. Michel ne se reconnaît pas lui-même, et il craint que ses amis ne le comprennent pas. De la même manière, Michel ne cesse de jouer avec cette ombre dans sa relation avec Marceline. Il dit lui-même :

> « La chambre était peu éclairée ; et d'abord je n'ai distingué que le docteur qui, de la main, m'imposa le silence ; puis, dans l'ombre une figure que je ne connaissais pas. Anxieusement, sans bruit, je m'approchai du lit. Marceline avait les yeux fermés ; elle était terriblement pâle que d'abord je la crus morte ; mais, sans ouvrir les yeux, elle tourna vers moi sa tête. Dans un coin sombre de la pièce, la figure inconnue rangeait, cachait divers objets ; je vis des instruments luisants, de l'ouate ; je vis, crus voir, un linge taché de sang...[523] »

Comme le souligne Moulard, « ici, la pièce apparaît comme oppressante du fait de son faible éclairage mais aussi du silence imposé et respecté. […] Ce linge renvoie implicitement Michel, mais aussi le lecteur, au mouchoir taché du sang de la tuberculose, qu'il tentait lui aussi de dissimuler au regard. […] Les non-dits sont aussi

[521] « … Ne fais, c'est-à-dire, *n'écris jamais rien pour me plaire*. Le plus souvent – et jusqu'ici pour notre bonheur et notre bien – c'est mon esprit qui s'est incliné – qui s'est dirigé vers le tien – sans le vouloir, sans le savoir même – puisque tant d'inconnu faisait la nuit autour de nous. Il y a beaucoup de vérités que tu appelais déjà ainsi quand je les nommais encore obscurités, sinon creuses – auxquelles je crois maintenant – et il est meilleur qu'il en soit toujours ainsi dans le domaine intellectuel, entre toi et moi. », Lettre de Madeleine Rondeaux à André Gide datée du 21 novembre 1894, citée par Jean Schlumberger dans *Madeleine et André Gide*, *op. cit*., p. 100.
[522] FM, p. 212.
[523] Im, p. 658.

lourds que les non-vus et confèrent à la scène une allure onirique, presque fantastique.[524] » L'ombre participe pleinement aux jeux de dissimulation auxquels Michel se soumet et qu'il impose à Marceline. Cependant l'ombre n'est pas qu'un enjeu littéraire et devient parfois une obligation, rendant celui qui croit en jouer l'objet de cette ombre. Car si Michel place ses amis comme des aveugles, puisqu'il choisit de se raconter dans l'ombre, à la fin du récit le jour se lève et Michel est découvert. L'obscurité n'est pas uniquement le lieu de la gravité, de la maladie, mais devient parfois le lieu nécessaire pour que la vérité puisse se faire.

Cette vérité, Lafcadio en fait l'objet d'un jeu avec la justice. Avec son acte gratuit, Lafcadio agit dans l'ombre et met en lumière la part du diable qui existe en lui. Comme nous le voyons, Lafcadio réfléchit mûrement son acte :

> « Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police ! Au demeurant, sur ce sacré talus, n'importe qui peut, d'un compartiment voisin, remarquer qu'une portière s'ouvre, et voir l'ombre […] Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de soi-même.[525] »

La jouissance de Lafcadio est de faire de son crime, un crime imparfait, puisqu'il reconnaît lui-même que « n'importe qui peut […] voir l'ombre », mais un crime lui permettant de voir au plus profond de son Moi. Et l'auteur d'ajouter que pour « qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt ». Si l'acte gratuit introduit le lecteur dans un univers où le jeu de hasard est source d'excitabilité, il est aussi la part d'absurde qui siège dans l'ombre. Finalement l'acte gratuit est le scandale qui manquait à Lafcadio, un scandale que Gide sait être un élément nécessaire à l'œuvre. Le scandale, c'est la porte étroite par laquelle l'auteur fait entrer la perversion dans la normale. Dans une lettre datée du 1er décembre 1894 et adressée à André Gide, Madeleine écrit :

[524] Cyril Moulard, *op. cit.*, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/
[525] CdV, p. 1134.

> « Mais tu me donnes froid, je frissonne d'appréhension : être un objet de scandale – que veux-tu dire ?[526] »

Nous comprenons alors combien la figure de Madeleine importe à Gide pour créer son œuvre. Et il ne renoncera pas à se servir de son épouse malgré la volonté de cette dernière de demeurer dans l'ombre. Volonté que Gide reconnaît dans *Et nunc manet in te* lorsque ce dernier revient sur le prénom qu'il donna à Madeleine : « Je n'aimais pas beaucoup ce nom d'Emmanuèle que je lui donnai dans mes écrits, par respect pour sa modestie.[527] » Le scandale est un « terme de l'Ecriture sainte » qui désigne « ce qui est occasion d'errer, de tomber dans l'erreur ou dans le péché », ainsi que l' « occasion de chute que donne une mauvaise action, un discours corrupteur[528] ». Gide a déclaré à Jean Amrouche « j'ai horreur du scandale », toutefois il admet « l'avoir provoqué » et justifie cette contradiction en ajoutant : « Quand j'ai dit que j'avais horreur du scandale, j'entendais : du scandale inutile.[529] » Le scandale n'est pas extérieur à l'œuvre ; c'est en citant l'Evangile selon St Matthieu[530], qu'il insère cette note à son *Traité du Narcisse* : « Malheur à celui par qui le scandale arrive », mais « il faut qu'il arrive.[531] »

Ce scandale, l'auteur y fait également référence au début des *Faux-monnayeurs* dans la lettre de Bernard – qui y justifie sa bâtardise – à celui qui n'est pas son père biologique :

---

[526] Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide*, *op. cit.*, p. 101.
[527] ENMIT, p. 937.
[528] Paul-Emile Littré, *op. cit.*, *T. 6*, p. 5767.
[529] André Gide cité par Eric Marty, *André Gide*, *op. cit.*, p. 289.
[530] Evangile selon St Matthieu, XVIII, 7 : « Malheur au monde à cause des scandales ! Il est fatal, certes, qu'il arrive des scandales, mais malheur à l'homme par qui le scandale arrive », *Bible de Jérusalem*, Paris, Editions. du Cerf, 1998, p. 1727.
[531] André Gide, *Le Traité du Narcisse*, *Romans et récits vol. I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, pp. 174-175.

> « Je vous connais assez pour savoir que c'était par horreur du scandale, pour cacher une situation qui ne vous faisait pas beaucoup d'honneur.[532] »

Si le scandale est nécessité pour l'auteur, nous pouvons nous demander pourquoi Gide a choisi la figure de Madeleine – ce modèle de « vertu », ce « ciel » – comme moyen de faire naître la perversion ?

André Gide voit dans le scandale la possible vectorisation de transcription de la nature des rapports humains : Michel raconte une histoire le mettant en scène mais impliquant également ses auditeurs, avec cette phrase qui apparaît comme un défi : « Puisse votre amitié, qui résiste si bien à l'absence, résister aussi bien au récit que je veux vous faire.[533] » Témoigner est scandale à la fois dans le fond de ce que le narrateur narre, mais également parce qu'il place chacun des êtres (auteur, narrateur, personnages et lecteurs) dans une position d'acteur, de complice, ou de victime de ce que contient le récit. Toutefois, nous pouvons nous demander si cette importance accordée par Gide au « scandale » demeure la seule visée de l'ouvrage ? Est-il possible de dire que Gide n'écrit que pour choquer ? Choquer pour jouir simplement de son pouvoir d'écrivain ?

Le scandale conduit parfois à la transgression. Il permet également de faire basculer l'œuvre pour donner une nouvelle dimension à l'absurde, comme le souligne Michel :

> « Récemment, un absurde, un honteux procès à scandale avait été pour les journaux une commode occasion de le salir ; ceux que son dédain et sa supériorité blessaient s'emparèrent de ce prétexte à leur vengeance ; et ce qui les irritait le plus, c'est qu'il n'en parût pas affecté.
> "Il faut, répondait-il aux insultes, laisser les autres avoir raison, puisque cela les console de n'avoir pas autre chose. […]
> Je restai seul avec Ménalque. […]
> Cher Ménalque, lui répondis-je, vous semblez oublier que je suis marié.

[532] FM, p. 185.
[533] Im, p. 597.

> Oui, c'est vrai, reprit-il ; à voir la cordiale franchise avec laquelle vous osiez m'aborder, j'avais pu vous croire plus libre."[534] »

Dans l'ombre il n'y a pas de scandale inutile. L'obscurité est le lieu où l'on retrouve le diable qui fait ses comptes et qui se joue du Pape ; et parce que ce lieu pousse le jeu gidien à l'extrême on peut se dire que le scandale devient alors le chemin de la révélation, de la lumière.

b. De l'ombre à la lumière : la part du diable et la place de Dieu

Comme le rappelle Goulet, « à l'époque où Freud présente l'enfant comme un "pervers polymorphe", Gide est particulièrement sensible aux zones d'ombres, aux tendances mauvaises et démoniaques de sa propre enfance et des garçons qu'il est amené à observer et à fréquenter.[535] » Ces zones d'ombres, l'auteur choisit non seulement d'en faire le lieu de la dissimulation, mais aussi l'endroit où le diable va exercer son pouvoir sur l'être humain. En effet, le diable est la figure centrale qui règne dans l'ombre et guette tous les personnages des *Faux-monnayeurs* : Vincent, Passavant, La Pérouse, Édouard et Boris, Strouvilhou, Ghéridanisol ou Lilian Griffith[536]. Le diable chez Gide c'est la tentation : il est celui qui donne envie aux personnages d'aller au-delà de leurs limites. Boris, Strouvilhou et Ghéridanisol sont unis dans leur désir de transgression. Le monde leur apparaît comme un élément trop fragile ou alors un ensemble avec lequel ils peuvent jouer. Certes, Boris est la victime des deux autres adolescents, cependant leur capacité à agir dans l'obscurité c'est-à-dire dans le secret, les rapproche. Jouer de l'ombre c'est avant tout chez Gide vouloir aller vers la lumière, c'est-à-dire vouloir être reconnu et accepté. Nous avons vu combien la question de la

[534] Im, p. 647.
[535] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit.*, p. 89.
[536] *Ibid*, p. 109.

normale importe à l'auteur et aux personnages, parce que penser cette normale est le moyen d'échapper au diable, à celui qui dirige ce qui se passe dans l'ombre. La lumière à laquelle ils veulent croire ne doit pas être comprise comme le désir d'accéder à l'absolution, mais comme le souhait de faire partie d'un tout. Gide souligne d'ailleurs dans son *Journal des Faux-monnayeurs* que le dégoût de la religion peut pousser certains personnages à jouer avec la perversion.[537]

L'ombre n'a pas vocation chez Gide à rester ombre, et ce passage du *Journal des Faux-monnayeurs* marque « la liaison entre le rejet de la morale et de la religion des adultes, et la révolte et la délinquance des enfants, leur détermination non seulement à s'en affranchir, mais à lutter contre elles, voire à travailler à pervertir les autres, par vengeance.[538] » Nous comprenons dès lors combien il est difficile pour les personnages d'aller vers la lumière. Il leur faut trouver une motivation. Or, dans ce monde où Dieu est mort[539], où la morale n'apparaît plus comme un idéal, puisque la famille elle-même est un échec, le personnage peut craindre ce qu'il va trouver dans cette lumière.

Il y a d'ailleurs une impossibilité pour certains personnages de trouver la lumière, puisque sur terre Dieu est incarné par le Pape et que ce même Pape est dit prisonnier dans *Les Caves du Vatican*. Le choix de cet endroit est très symbolique : la cave représente la pièce sombre, celle dont il est impossible de s'échapper. Dieu est prisonnier du monde dans lequel vivent les personnages gidiens. Et en cherchant cette lumière, en souhaitant la libération du Pape, c'est en réalité entre les mains du diable que le pauvre Amédée tombe. Car Protos apparaît bien comme le diable, c'est-à-dire comme celui qui agit dans l'ombre, celui qui se joue des êtres humains. Le chemin vers la lumière n'est donc parfois qu'une illusion chez Gide. Pour les personnages qui

[537] JFM, p. 525.
[538] Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit*, 91.
[539] *Ibid*, p. 90.

souhaitent œuvrer au nom de la morale, il y a une impossibilité à sauver cette même morale de la corruption. Un cas plus surprenant est peut-être celui de Lafcadio. S'il est capable de sauver un enfant des flammes, il est aussi celui qui tue sans raison. Lafcadio porte en lui cette dualité (ombre-lumière), car Lafcadio est mu à la fois par le besoin de vérité et par l'envie de liberté. Or, la liberté est une utopie pour les personnages qui sont les prisonniers d'un monde du paraître.

C'est toujours à l'ombre du regard de Michel que Marceline va se recueillir, et les conseils médicaux de T*** n'ayant pas de résultat, elle décide de prier pour Michel : « Ce jour-là Marceline se rendit à la messe. J'appris au retour qu'elle avait prié pour moi.[540] » N'est-il pas étonnant de vouloir dissimuler un acte pourtant généreux ? La prière est dissimulée, car, pour elle, la prière n'a de sens que dans le cadre de l'église. La contradiction de Marceline, c'est qu'elle choisit de prier isolée et qu'en même temps elle revendique son acte. Elle ne joint pas sa parole à son acte. Cette dissonance rappelle le moment où Michel se cache pour cracher du sang alors qu'en réalité il n'attend qu'une chose : être découvert. Il y a dans ce couple un recours à l'ombre non pas tant pour dissimuler que pour tester l'autre. Marceline et Michel incarnent le couple des non-dits et des malentendus. Et lorsque chacun fait la lumière sur ses actes (Marceline confesse à Michel qu'elle prie pour lui, et Michel raconte sa tragique nuit), il doit faire face à l'incompréhension de l'autre. La parole est donc chez Gide une lumière dont il faut se méfier. Servant la mise en scène, cette parole empêche parfois les personnages d'être. Et lorsqu'elle ne suffit pas, l'apparence physique prend le relais. Par exemple, le châle est pour Michel avant tout l'occasion de lever le voile sur son homosexualité. Cet objet est comme le fétiche qui lui permet d'entrer en contact le plus facilement possible avec les

[540] Im, p. 609.

enfants, et de concrétiser son désir. Nous avons vu qu'il y avait surtout une posture voyeuriste de la part de Michel, qui trouve dans la lumière de ces voyages le vrai salut. Ajoutons que ce chemin vers la lumière passe également pour Michel par un changement physique à Amalfi. Mais la lumière de Michel, c'est l'obscurité pour Marceline.

Tandis que Michel se découvre et prend plaisir à être dans son intimité propre, il ne fait qu'accentuer son jeu de paraître avec Marceline. Ménalque, en poussant Michel à la contradiction, ne fait qu'exacerber cette dualité qui consume Marceline. Sortir de l'ombre pour sa lumière est donc un choix individualiste et égoïste. Ainsi, ce que Lejeune écrit à propos de *Si le grain ne meurt* pourrait s'appliquer à *L'Immoraliste* :

> « Ce langage de l'ombre et de la lumière peut apparaître ici encore relativement simple : il se compliquera au cours du récit et finira par servir à exprimer tous les déchirements et les conflits de Gide, en favorisant la confusion de problématiques différentes (l'univers du plaisir sera aussi celui de la lumière et de la légèreté), et en mettant en évidence que l'univers est ainsi fait que toute lumière a sa part d'ombre.[541] »

Chez Gide, en effet, dans chaque lumière se retrouve une part d'ombre, et dans chaque part d'ombre se retrouve l'espoir d'une lumière. Mais cet espoir, lorsqu'il est pensé en termes de liberté absolue peut s'avérer être le lieu de la déchéance. La lumière est capable d'aveugler tandis que l'ombre protège des regards. Il n'y a pas d'aveugle dans notre corpus, ainsi tous les personnages sont directement exposés aux risques que représente la lumière. Le choix laissé aux personnages est finalement un choix quasi cornélien : est-il préférable de rester dans l'ombre ou faut-il prendre le risque de lever le voile et d'agir désormais dans la lumière ?

[541] Philippe Lejeune, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de* Si le grain ne meurt *d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Langues & Styles », 1974, p. 14.

c. Une œuvre en demi-teinte où l'on joue à laisser entendre

Nous pourrions dire que d'une certaine manière faire le choix de l'ombre, c'est se protéger du regard des autres. Faire le choix de la lumière, c'est s'assumer. Mais rien n'est si simple chez Gide, et nous voyons combien s'assumer est plein de faux espoirs. Par exemple, Boris croit se connaître assez bien, et peut-être comprendre assez bien les autres pour oser accéder à la liberté. Pourtant sa mise en lumière n'est finalement rien d'autre qu'une mise à mort. Ni l'ombre ni la lumière ne semblent capables d'apporter de vraie réponse aux personnages, parce que l'œuvre joue à laisser entendre. En ayant fait le choix de tuer Dieu, et de donner une part importante au diable, l'auteur entraîne une fusion (voire une confusion) de l'ombre et de la lumière. Cette variation constante entre le jour et la nuit, entre le besoin de se montrer (quitte à passer pour un exhibitionniste), le besoin de regarder et la nécessité de se cacher rappelle finalement que le message véhiculé par André Gide doit reposer sur les contrastes et les contradictions. Le jour et la nuit sont là pour souligner les transgressions. Si dans la nuit Michel est plus à l'aise pour faire à ses amis le récit de son existence, c'est à l'aube que le vrai Michel apparaît à la fin de *L'Immoraliste*. Ce qu'il faut voir ici c'est que la nuit n'a pas vocation à rester nuit, que Gide cherche toujours à inciter ses personnages à lever le voile. Le jour au contraire ne symbolise pas la vérité, mais il permet de jouer avec les apparences. Ainsi l'ombre et la lumière se trouvent unies dans le chemin qui va conduire le lecteur à découvrir les personnages, et à travers eux à entendre le message de l'auteur.

Comme nous l'avons souligné précédemment, il n'est pas question de transgresser pour transgresser. L'auteur n'est pas dans la provocation gratuite, et l'ombre et la lumière sont nécessaires car ils témoignent de la dualité qui existe dans

chaque être humain. Chez Gide, il faut dépasser le simple clivage du bien et du mal pour comprendre que la morale n'est pas la réponse aux questions relatives au désir. Certes, nous ne nions pas que l'auteur évoque la morale : les amis de Michel, par exemple, se sentent comme prisonniers du jugement moral qu'ils ont envie de porter suite au récit de Michel :

> « Nous nous taisions aussi, pris chacun d'un étrange malaise. Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisait presque complices. Nous y étions comme engagés.[542] »

Ce que nous retenons surtout, c'est que la morale est un simple jugement *a posteriori* qui ne permet pas de comprendre l'autre. Or, chez Gide il est essentiel de chercher à comprendre l'autre, c'est-à-dire à le rencontrer dans son intime. Cette rencontre ne peut pas se faire lorsque l'on contraint celui qui se raconte à rester dans l'ombre. Ajoutons enfin que ce jeu du jour et de la nuit paraît répondre à un autre impératif gidien, un impératif non plus chrétien ou psychanalytique mais celui-là purement esthétique : la mise en scène.

2. L'impératif scénique

Si selon Jean Claude, « Gide a sa place dans l'histoire du théâtre français ; et l'on ne saurait écarter ses œuvres dramatiques si l'on cherche à découvrir, comprendre, apprécier, et l'homme, et l'écrivain[543] », il faut voir que la théâtralité chez Gide ne s'est pas seulement exprimée à travers le genre théâtral. La théâtralité est présente jusque dans le roman gidien. Les personnages eux-mêmes participent à cette mise en scène

[542] Im, pp. 689-690.
[543] Jean Claude, *André Gide et le Théâtre*, *T. 1*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », 1992, p. 23.

constante, puisque ne l'oublions pas, dans *Les Faux-monnayeurs* « la vie […] n'est qu'une comédie[544] ». Tout dans l'esthétique gidienne est mis au service d'un jeu avec les apparences. Nous avons établi que le jour et la nuit s'inscrivent parfaitement dans ce désir de théâtraliser la scène du monde ; au point parfois de voir la réalité échapper au personnage. En effet, à trop forcer les traits, le jeu de paraître peut se retourner contre les personnages : la théâtralité devient alors une sorte d'exhibitionnisme contraint. Cependant, il ne faut pas oublier que cette théâtralité est comme la transgression, c'est-à-dire un élément qui permet à l'auteur de révéler le secret et de le rendre encore plus attrayant. Dès lors, les mises en scène permettent à l'auteur d'offrir une plus grande part de liberté à ses personnages. Dans un univers soumis à la dissimulation, c'est l'esthétique entière qui devient l'objet du jeu voulu par l'auteur. Si dans *Le Roi Candaule*, l'anneau permet aux personnages de se cacher, dans les œuvres de fiction ce sont les jeux littéraires qui deviennent le lieu idéal pour abriter l'intime des personnages.

a. La théâtralité

La théâtralité se situe à deux niveaux dans l'œuvre de Gide. Il faut distinguer les œuvres de théâtre (*Le Roi Candaule, Saül, Philoctète, Bethsabé, Le Treizième arbre, Perséphone, Robert ou l'Intérêt général, Les Caves du Vatican*), et la fiction où l'auteur a recours à la théâtralité pour mettre en avant ses personnages.

La théâtralité est un élément qui permet à Gide de susciter la curiosité. Car en étant ainsi soumises aux yeux du lecteur-spectateur, les dissimulations engendrent une volonté plus forte chez ce dernier de percer les différents mystères de l'œuvre. En effet,

[544] FM, p. 448.

si la théâtralité permet d'accentuer ce qui est donné à voir, elle provoque également une exagération de ce qui est caché. Tel Gygès dans *Le Roi Candaule*, l'auteur – armé d'une plume aux pouvoirs similaires à ceux de l'anneau – joue à dissimuler et à se dissimuler. Avant d'expliquer les mécanismes théâtraux utilisés par l'auteur, penchons-nous sur le passage établi par Gide entre les deux genres. A travers la théâtralité, Gide réalise une sorte de passerelle entre le théâtre et le récit. Le bâtard des *Faux-monnayeurs* et des *Caves du Vatican* se retrouve également présent dans une œuvre riche de sens pour notre étude sur la perversion : *Œdipe*.

Le bâtard et la représentation

Il y a une similitude entre les personnages de l'œuvre théâtrale et de la fiction. Comme nous venons de le souligner, nous retrouvons la figure du bâtard dans *Œdipe*, où le héros « ne veut rien savoir de son passé et de cette ignorance il a fait sa force[545] ». À ce titre Bernard et Œdipe sont très proches. Aux propos du premier :

> « Libre à moi d'imaginer que c'est un prince. La belle avance si j'apprends que je suis le fils d'un croquant ! Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. Toute recherche oblige. Nous retenons de ceci que la délivrance.[546] »

Font écho les paroles du second :

> « Même il ne me déplaît pas de me savoir bâtard. […] Jailli de l'inconnu ; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer, patrie, ancêtres… à inventer, à découvrir. Personne à qui ressembler, que moi-même.[547] »

[545] Jean Claude, *André Gide et le Théâtre, T. 2*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », 1992, p. 29.
[546] FM, p. 175.
[547] André Gide, *Œdipe*, *Romans et récits vol. II, op. cit.*, p. 693.

Œdipe apparaît comme le reflet de Bernard, le drame devient alors le miroir de la fiction. Cette nécessité de faire agir les personnages sur un double plan, c'est-à-dire de les faire évoluer dans la fiction et sur la scène, est particulièrement vraie pour *Les Caves du Vatican*. Dans *André Gide et le théâtre*, Jean Claude décrit le processus des deux adaptations théâtrales des *Caves du Vatican*. Si la première représentation est vécue comme un échec[548], Gide ne renonce pas et « propose aux étudiants suisses d'adapter lui-même son œuvre[549] ». Ici, l'auteur comprend la nécessité de décaler son œuvre pour l'adapter au théâtre, et opte pour « un montage qui sera intitulé "17 scènes adaptées du roman par l'auteur".[550] » Là encore, la critique épingle Gide. C'est dans *La Gazette de Lausanne*, que les pasteurs Franz Burnand et Th.-P. Pache jugent que « le nom de l'écrivain est devenu "à juste titre synonyme d'amoralisme, pour ne pas dire plus", dénonçant l'action néfaste que ses livres exercent sur la jeunesse.[551] » Si Jean Claude relève que certains auteurs « ont aussitôt pris la défense de Gide en termes mesurés mais fermes », il ajoute également que selon le directeur de *La Gazette de Lausanne*, Georges Rigassi, **«** "*Gide est un mauvais maître pour la jeunesse*", attaquant avec virulence sa récente inclination pour le communisme.[552]» Au-delà du communisme, c'est bien le visage d'une société décadente que l'on reproche à Gide dans son œuvre. Si le théâtre représente presque une gageure pour l'auteur qui parvient difficilement à faire entendre ses œuvres, il est aussi l'occasion de jouer plus ouvertement encore avec le secret et la dissimulation. *Le Roi Candaule* apparaît comme une allégorie de la dissimulation qui devient un élément de partage entre les

[548] « Une fois de plus, Gide connaît au théâtre une expérience décevante.», Jean Claude, *André Gide et le Théâtre, T. 1, op. cit.*, p. 159.
[549] *Ibid.*, p. 160.
[550] *Ibid.*, p. 161.
[551] *Ibid.*, p. 163.
[552] *Ibid.*, p. 163.

personnages, puisque « ce n'est plus le protagoniste qui se dissimule, mais le personnage qui lui est le plus directement lié, à savoir Gygès.[553] » Si dans cette pièce, c'est l'anneau qui permet « d'être à la fois absent et présent[554] », dans la fiction ce sont les choix effectués par l'auteur et le narrateur qui conduisent à ce jeu avec les apparences. Au fond, nous pouvons dire que Gide n'abandonnera jamais vraiment le théâtre, puisque ses personnages fictionnels vivent leur vie comme une pièce de théâtre. Malgré cette décision gidienne, nous pouvons nous demander si entre Gide et son public, on ne peut pas parler d'une rencontre manquée ? En effet, même si « une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens[555] », la réception immédiate d'une œuvre de théâtre n'exclut pas l'incompréhension du public. Mais peut-on croire ce que dit l'auteur : « Je n'ai jamais cherché de plaire au public[556] » ? Les critiques formulées à l'encontre de Gide et de son théâtre marquent un nouveau tournant dans le malentendu qui peut exister entre l'auteur et son public. Il ne suffit pas pour l'auteur de savoir présenter ses idées même visuellement. Ce qui pourrait être un élément bénéfique pour Gide et son souci du paraître ne se trouve pas couronné de succès, et de nos jours il faut bien admettre que le théâtre de Gide n'est que rarement présent sur le devant de la scène. L'idée selon laquelle « le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on le laisse libre[557] » a été partagée par l'auteur qui jusque dans son théâtre n'entend pas enfermer son public, mais préfère lui donner la possibilité de participer en interprétant la pièce car le théâtre apporte un plus par rapport au récit de fiction.

---

[553] Jean Claude, *André Gide et le Théâtre, T. 2, op. cit.*, p. 105.
[554] *Ibid.*, p. 105.
[555] Antonin Artaud, « Le théâtre et la peste » *in Le théâtre et son double*, Paris, Folio, « Essais », 2002, p. 40.
[556] CDN, p. 59.
[557] Antonin Artaud, « Lettres sur le langage » *in Le théâtre et son double, op. cit.*, p. 184.

La théâtralité dans la fiction

Selon Goulet, le théâtre est pour Gide « un moyen d'échapper à la linéarité du récit[558] », parce que « cette forme littéraire est le pendant polyphonique complémentaire de la monophonie du récit, forme particulièrement bien adaptée à l'élucidation des relations humaines à quoi Gide s'attache alors[559] ». Mais comme nous l'avons vu, l'œuvre théâtrale gidienne peut souffrir de l'incompréhension du public. C'est bien parce qu'il a conscience de la richesse du genre qu'est le théâtre, que Gide n'y renonce pas complètement et l'intègre dans le genre romanesque. L'attitude de Bernard lorsqu'il découvre sa bâtardise relève de la comédie. Il se dit d'abord : « c'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor», puis quelques instants plus tard : « ça joue la larme, pensa-t-il. Mais mieux vaut suer que de pleurer[560] ». Bernard s'inscrit dès les premiers instants du roman dans le monde des apparences. Il n'est plus question pour lui d'être, seul le paraître l'intéresse. Cette tendance à la comédie est partagée par les autres bâtards gidiens. Lafcadio joue à se rêver en fils légitime du comte Juste-Agénor de Baraglioul, avant de s'amuser d'un crime gratuit. Un crime dont il ne renonce pas à faire les aveux à son demi-frère : Julius. La vérité de l'un devient alors la comédie de l'autre, puisque « Lafcadio aurait été d'aspect farouche, que peut-être Julius aurait pris peur ; mais son air était enfantin[561] ». Toutefois cette pureté n'est pas gage de salut pour le bâtard tenté par le paraître. Boris fait tout pour appartenir à *La Confrérie*

[558] Alain Goulet, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op. cit*., p. 35.
[559] *Ibid*., pp. 35-36.
[560] FM, p. 175.
[561] CdV, p. 1170.

des hommes forts, il joue un personnage qu'il n'est pas. Mais à la différence de Bernard et de Lafcadio, le jeune garçon avance sur le chemin de sa destinée comme « un automate[562] ». Il ne semble pas avoir de réel pouvoir sur son propre être tant il est motivé par le besoin de se recréer une famille.

Pour Gide, la théâtralité permet l'exacerbation des passions nées des secrets. Michel ne se contente pas de dire son récit, il réfléchit à la mise en scène :

> « Michel le fit sur sa terrasse où près de lui nous étions étendus dans l'ombre et dans la clarté des étoiles.[563] »

L'important pour le héros, ce n'est pas seulement de se raconter. D'ailleurs, tout est scéniquement étudié afin de refléter au mieux les contradictions que Michel porte en lui. Par exemple, en plaçant ses amis dans l'ombre, l'immoraliste souligne la complexité de ce qu'il a vécu : il veut se donner à voir mais sans être vu. Il dit tout en ayant peur de dire, à tel point qu'à la fin de son récit, « Michel resta longtemps silencieux[564] ». Un silence qui est un moyen de donner encore plus de poids à son témoignage dans un premier temps, puis dans un second temps de chercher l'assentiment de son auditoire.

C'est à cette même mise en scène que Lady Griffith donne une importance particulière lorsqu'elle raconte ses histoires. Pour narrer l'aventure de *La Bourgogne*, elle choisit une tenue spéciale, « un pyjama pourpre lamé d'argent », et fait revêtir à Vincent « une djellabah de soie vert pistache ». Si la tenue lui importe autant, c'est parce que ses « pensées sont toujours de la couleur de [son] costume[565] ». Une fois les costumes enfilés, Lilian « s'est assise, sur la descente de lit, entre les jambes de Vincent,

[562] FM, p. 462.
[563] Im, p. 594.
[564] Im, p. 689.
[565] FM, p. 218.

pelotonnée comme une stèle égyptienne, le menton sur les genoux.[566] » Le genre romanesque ne s'oppose pas au théâtre. Il y a une sorte de continuité entre les genres littéraires, et c'est cette continuité que Gide développe tout au long de son œuvre, car elle lui permet de dépasser une fois encore le simple schéma bourgeois. Grâce au romanesque, Gide introduit le théâtre dans la fiction et multiplie encore les possibles. La transgression des genres est une invitation à mieux comprendre la transgression morale à laquelle participent ses personnages.

b. Un exhibitionnisme contraint

Pour Gide, l'œuvre est pensée comme une scène de théâtre. Il affirme même vouloir « attirer tour à tour chacun de [ses] personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur.[567] » Dès lors, nous comprenons que les jeux de lumière s'inscrivent dans un impératif scénique. Il ne s'agit pas pour Gide de se contenter de mettre en avant ses personnages, mais bien de jouer avec ce qui est donné à voir. La théâtralité, que l'on retrouve dans ses œuvres de fiction, bascule du côté de l'exhibitionnisme parce qu'il n'est plus question pour l'auteur d'écrire une pièce de théâtre mais de faire de la vie de ses personnages une comédie ou une tragédie. Patrick et Roman Wald Lasowski parlent de « terre neuve, théâtre de la métamorphose. Lumière donc, à l'aube de notre XXe siècle », à propos de Michel à Amalfi qui se retrouve assis sur la banquette du barbier. Et d'ajouter que « jamais l'appel du jour, le retour de la lumière ne fut aussi pressant.[568] » Cette métamorphose voulue par Michel est ici mise en parallèle avec celle de Gide qui se coupe les moustaches lorsqu'il a achevé *La Porte étroite*. En effet, Gide ne laisse pas au hasard l'image qu'il renvoie à

[566] FM, p. 418.
[567] JFM, p. 551.
[568] Patrick et Roman Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 127.

autrui. Il est même décrit comme un homme à l'« aspect romantique, romantique et poète, (oh ! Rien de débraillé), qui lui venait de ses cheveux qu'il portait assez longs et de quelque chose de particulier dans la coupe de son vêtement ; il portait d'ordinaire la jaquette. Avec son feutre à larges bords, son manteau ample et ses longues moustaches légères.[569] » Patrick et Roman Wald Lasowski évoquent alors l'« étrange fureur[570] » de Gide pour la barbe et les moustaches. Faire disparaître les moustaches, c'est « comme un masque qui tombe sur le visage d'autrui.[571] » Gide dépasse la simple conception de la théâtralité, et ce soin constant porté aux apparences fait que ses personnages basculent dans l'exhibitionnisme. S'il est évident que l'auteur s'est inspiré de son vécu pour raconter l'histoire de son *Immoraliste*, ce qui doit avant tout retenir notre attention c'est la manière avec laquelle Gide rend ses personnages prisonniers du paraître. Michel se sent contraint de dissimuler ses désirs à Marceline et à Ménalque. En se faisant raser, Michel connaît la tentation de la vérité. Le héros de *L'Immoraliste* pourrait être celui qui dit :

> « Ce n'est pas le fait d'être uranique qui importe, mais bien d'avoir établi sa vie, d'abord, comme si on ne l'était pas. C'est là ce qui contraint à la dissimulation, à la ruse, et… à l'art ? Ce n'est pas moi que je protège.[572] »

Car le problème est bien celui de l'homosexualité. Si Gide s'efforce de protéger Madeleine et de se protéger lui-même, Michel cherche à protéger Marceline et à se prémunir contre tout jugement moral. Il faut comprendre que, chez Gide, « l'homosexualité n'est pas seulement naturelle, elle est le "naturel".[573] » En étant pris dans les filets de la dissimulation, Michel devient l'acteur de sa propre vie. Mais cette

[569] *Ibid*., p. 131.
[570] *Ibid*., p. 132.
[571] *Ibid*., p. 133.
[572] *Ibid*., p. 88.
[573] *Ibid*., p. 85.

comédie dépasse le monde de la théâtralité. En effet, le héros ne se sent pas seulement l'âme d'un comédien, puisqu'il surjoue. A force de dissimuler, Michel en vient à adopter le discours de Marceline, ce dont Ménalque n'est pas dupe. A ce moment précis, la théâtralité devient le lieu de l'exhibitionnisme. Être acteur, c'est assumer un rôle majeur dans l'œuvre, car « l'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée.[574] » Et nous voyons bien que Michel détourne le jeu avec les apparences au profit d'une jouissance personnelle, comme son père l'avait fait avec lui dans le cadre de son travail de recherches. Michel sacrifie sa femme et aussi les enfants. Il n'est plus question pour lui simplement de se cacher, il lui faut obtenir de la jouissance dans la dissimulation et le secret. Michel est un exhibitionniste car il ment, trompe et s'exhibe dans le but de parvenir au plaisir, un plaisir qu'il place au-dessus de tout et de tous.

En incitant ses personnages à transgresser jusqu'au genre théâtral, c'est-à-dire à leur faire prendre conscience que le jeu et la comédie ne sont pas leurs propres finalités, Gide transforme ses personnages en exhibitionnistes. Leur condition d'acteurs ne leur permet pas d'accéder à la jouissance, c'est pourquoi des personnages comme Michel et Édouard font le choix de l'exhibitionnisme. Mais cet exhibitionnisme n'est pas une perversion clairement affichée, elle reste comprise dans la sphère du secret. En réalité, le double exhibitionnisme des personnages (exhibitionnisme sexuel et exhibitionnisme moral[575]) peut venir s'inscrire chez Gide à la fois comme une continuité et une transgression nécessaire du genre théâtral.

[574] Antonin Artaud, *op. cit*., p. 152.
[575] Voir le chapitre 2 de la deuxième partie : « Le miroir de Gide ».

3. Peut-on parler d'esthétique de la théâtralité ?

La question que nous pouvons nous poser est celle de l'esthétique de la théâtralité. En effet, il faut dépasser le simple aspect moral pour bien lire l'œuvre de Gide, mais l'esthétique sur laquelle l'auteur attire notre regard est faite de choix multiples et complexes. En choisissant d'intégrer la théâtralité dans le genre romanesque, Gide bouscule les règles littéraires. Quelle est la place des narrateurs, des conteurs et des auteurs dans ce monde de l'écrit qui aime être transposé sur une scène ? Si Gide souhaite décaler notre réflexion sur son œuvre, c'est-à-dire au-delà du jugement moral, la comédie dans l'œuvre de fiction est-elle réellement un moyen de lutter contre la perversion ? Ou au contraire, n'est-ce pas la comédie qui est pour certains personnages l'occasion de faire exister leur perversion ?

a. Les narrateurs, les conteurs, les auteurs : un monde de l'écrit

Dans une pièce de théâtre, il faut un metteur en scène. La difficulté à laquelle Gide s'expose et expose son lecteur, c'est que dans le genre romanesque tous les personnages sont à même d'agir comme des metteurs en scène. Et cette multiplicité des éléments décisionnels conduit à une certaine cacophonie. Chacun semble désirer tirer les ficelles, réduisant ainsi les autres personnages à n'être plus que des marionnettes. Ceci est particulièrement vrai dans *Les Faux-monnayeurs* où les personnages agissent en concurrence les uns contre les autres. Même s'ils sont amis, Bernard et Olivier sont pris dans une sorte de rivalité qui leur fait oublier qui ils sont. Il en va de même pour Édouard et Robert de Passavant qui ne partagent pas du tout la même vision du roman, et qui n'hésitent pas à forcer les traits pour marquer au maximum leurs antagonismes. Si pour les deux romanciers, écrire c'est séduire, selon Edouard, il est avant tout question

de réflexion sur l'art, ses techniques et sa finalité ; tandis que pour Robert de Passavant, l'œuvre n'est qu'un outil et non un projet en soi. Si l'une des fonctions premières des personnages est d'être acteurs de leur propre vie, ils cherchent néanmoins à prendre la place de metteur en scène. Cependant une autre figure se dresse parfois au-dessus de ces personnages : le narrateur.

Le narrateur des *Faux-monnayeurs* nous surprend dans ses confessions, dans la révélation des lieux qu'il connaît et dont il ne livre qu'une partie au lecteur. C'est parce qu'il est omniscient que le narrateur dépasse les personnages, et devient le véritable directeur de la mise en scène. Les personnages ne sont pas totalement libres de leurs agissements, et c'est le narrateur qui nous l'explique. En invitant le lecteur à s'approcher de Vincent[576], par exemple, le narrateur fait du personnage un objet d'écriture.

C'est donc une théâtralité bien particulière qui nous est donnée à voir dans la fiction gidienne. Cette théâtralité ne repose pas tant sur le jeu des acteurs que sur les décisions prises par le narrateur et bien évidemment par l'auteur. Car Gide décide des aventures de ses personnages comme nous le voyons dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, puisqu'il a conscience que toute partie du roman non maîtrisé représente un vrai danger :

> « Il me paraît que je fais fausse route ; le dialogue d'Edouard, en particulier (si réussi qu'il puisse être), entraîne le lecteur et m'entraîne moi-même dans une région d'où je ne vais pas pouvoir redescendre vers la vie.[577] »

Le narrateur défini par Michel Raimond comme un « dieu caché […] peut fort bien ne jamais dire *je* […], ne me met pas forcément à la meilleure place pour que je comprenne tout d'emblée : il peut ne me dévoiler que progressivement les secrets qu'il

[576] « Suivons-le ! », et « laissons-le ! », FM, p. 199.
[577] JFM, p. 535.

veut me confier.[578] » Quant au narrateur, nous avons vu combien son rôle est grand dans le déroulement de l'œuvre, puisqu'il décide de partager ou non ses secrets avec son lecteur. Il est aussi celui qui permet à ses personnages de bien se connaître, ou d'avancer masqués. Cependant, le narrateur des *Faux-monnayeurs* choisit le je qui le « rend garant […] de l'exactitude des faits qu'il rapporte[579] ».

Le cas du conteur est un cas particulier, parce que le conteur peut se confondre avec le narrateur, ou avec un personnage. C'est notamment le cas de Michel qui apparaît à la fois comme conteur, premier narrateur, personnage, et acteur de son récit. En effet, Michel est le narrateur premier, c'est-à-dire qu'il est celui qui se raconte à ses amis avant de s'effacer au profit d'un nouveau narrateur, son ami. Cet ami n'est pas tout à fait un narrateur, parce qu'il laisse le « je » de Michel, nous pourrions dire qu'il s'apparente donc plus au script. La place qui est réservée à Michel est plus celle d'un conteur, au sens où il est celui qui va raconter quelque chose à ses proches. Son ami est un script-narrateur qui raconte l'histoire d'un autre, qui « s'efface devant la personnalité dont il évoque la vie, il joue les seconds rôles, il est dans l'histoire, mais à sa périphérie.[580] » Car c'est bien Michel qui est le personnage central de son propre récit. Il est le héros, celui par lequel l'aventure existe c'est-à-dire qu'elle s'est réalisée, mais aussi par lequel elle est racontée, c'est-à-dire transmise à autrui. Il y a donc de la part de Michel une mise en scène multiple ; il ne se dépersonnalise pas, il ne parle pas de lui à la troisième personne. Toutefois, il se met en scène en choisissant de faire venir ses amis à lui, de les disposer d'une certaine manière, d'attendre la nuit tombée pour raconter sa vie, et il se met aussi en scène dans la manière dont il raconte tout ce qu'il a vécu. Il se montre, s'offre à ses amis jusque dans son intime :

[578] Michel Raimond, *op. cit.*, p. 117.
[579] *Ibid.*, p. 124.
[580] *Ibid.*, p. 123.

> « Je ne veux pas d'autre secours que celui-là : vous parler. […] Souffrez que je parle de moi ; je vais vous raconter ma vie, simplement, sans modestie et sans orgueil, plus simplement que si je parlais à moi-même. Ecoutez-moi.[581] »

La mise en scène conduit Michel à la perversion, parce qu'en faisant le choix de se raconter, il expose sa femme. En effet, nous connaissons beaucoup d'éléments liés à l'intime de Marceline. Certes, lorsque Michel parle de la première relation sexuelle qu'il a eue avec sa femme, il ne rentre pas dans les détails ; cependant, à aucun moment Michel ne semble vraiment prendre conscience de l'importance de ce qu'il raconte. Comme si le fait que Marceline soit morte lui permettait finalement de tout dire, lui conférait un pouvoir absolu, et le droit de dévoiler les secrets de Marceline. Et ce qui est perturbant dans cette mise en scène, c'est que Michel parle de dissimulation, il sait très bien la difficulté que quelqu'un peut avoir à se raconter, à offrir son intime ; et malgré cela, il fait le choix de lever complètement le voile sur sa femme et sur sa vie. Le choix de la théâtralité est un choix beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Cela ne permet finalement pas à l'auteur de se prémunir contre tout jugement moral, ni de légitimer des actions au prétexte que les personnages agissent comme des acteurs. La comédie et le drame se retournent contre les personnages, et en font parfois des pervers.

b. De la comédie à la perversion

La surexposition des personnages nécessite de repenser la finalité du théâtre. Ce n'est pas parce que les personnages sont présentés comme des acteurs, qu'ils se retrouvent *ipso facto* protégés par la morale. Bien au contraire, cette théâtralité peut être dangereuse. Lorsque la comédie ou le drame viennent prendre part au monde des

[581] Im, p. 597.

apparences, il y a un vrai risque pour le message de l'œuvre. Il ne faut pas oublier que les personnages qui avancent masqués ne sont pas des personnages à l'abri des maldonnes, des jugements moraux, ou de tout type de condamnation. Ainsi, en étant mis au premier plan par un jeu de mise en scène, le danger pour les personnages est de détourner la comédie et le drame en objet de jouissance pour eux. Par son statut de romancier, Julius de Baraglioul est un homme qui vit grâce et à travers le regard d'autrui. Il a conscience de ce que représente la sphère du privé. Ainsi, lorsqu'il prend le journal intime de Lafcadio et qu'il le lit, il sait qu'il fait quelque chose de mal ; mais pris dans le récit scénarisé que fait Lafcadio de sa propre vie, Julius ne renonce pas et se laisse emporter par le drame qui se trame sous ses yeux. Julius semble ne pas avoir conscience qu'il s'agit d'un drame, car pour lui la *punta* est une monnaie. Et l'important pour Julius n'est d'ailleurs pas vraiment de savoir s'il s'agit là d'un drame ou d'une comédie, l'important c'est que le journal représente une des scènes du monde, et que cette scène sert son côté voyeur. Il en va de même pour Bernard qui transgresse pour assouvir sa pulsion voyeuriste. Lorsqu'il découvre sa bâtardise, Bernard comprend que ses parents ont joué une comédie durant dix-sept années. Et, même s'il souhaite s'éloigner du modèle offert par sa mère et son père adoptif, il n'y parvient pas réellement, puisqu'il joue à son tour la comédie. En cherchant à impressionner Olivier, Bernard se range du côté des apparences.

Les personnages soucieux de paraître deviennent donc à leur tour victimes de la théâtralité. Dans *Les Caves du Vatican*, par exemple, la comtesse Guy de Saint-Prix ou les Baraglioul semblent taillés pour être joués. Être joués à double titre, c'est-à-dire que leurs traits de personnalités en font des caractères parfaitement adaptés au théâtre ; et joués car en se retrouvant objets de Protos, ils vont être abusés. Protos est effectivement

l'un des personnages qui utilise la théâtralité pour assouvir ses désirs. Avec lui, l'impression nous est donnée que le plus important n'est pas véritablement l'argent mais bien plus le jeu avec autrui. A travers Protos, la théâtralité n'est plus le lieu uniquement de la comédie, ni de l'exhibitionnisme, elle apparaît sous un nouveau jour et devient le terrain idéal pour le travestissement et le transvestisme.

La théâtralité se situe bien aux confluents de l'exhibitionnisme et du travestissement. Elle est le lieu où le personnage peut se montrer, mais un lieu dangereux pour celui qui ne prend pas conscience des limites de la comédie, puisque « l'œuvre n'est pas un miroir qui reflète la réalité : elle la diffracte et la subvertit dans le montage qu'elle effectue.[582] » En mélangeant la comédie et la réalité, certains personnages peuvent s'égarer et basculer dans le travestissement.

[582] Alain Goulet, Les Caves du Vatican *d'André Gide, étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, pp. 31-32.

Partie 3

DES PERVERSIONS A LA NORMALE

En poussant sur le devant de la scène chacun de ses personnages, Gide prend le risque d'en faire des acteurs jouant des rôles qui ne leur conviennent pas toujours. Ajoutons que le goût pour la théâtralité exprimé par certains personnages les fait basculer dans le champ de la perversion, dès lors qu'ils dépassent les limites de la représentation pour devenir des adeptes de l'exhibitionnisme comme nous l'avons vu, voire du travestissement comme nous allons le voir. Le travestissement appartient bien à la catégorie des perversions. Cependant, cette perversion est parfois abordée avec une connotation ludique.

Le lecteur se retrouve alors pris dans les filets de l'écriture gidienne : lui faut-il penser le travestissement comme un jeu ou comme une posture perverse assumée ? Posture qui semble nécessaire dans l'univers du paraître. Ou le travestissement doit-il être entendu comme un jeu permettant à l'auteur de créer une réelle complicité entre lui et le lecteur ? Et, par là-même, de s'imposer comme le seul maître de son œuvre. Car si Gide confie à son lecteur le soin de juger son œuvre[583], il sait que son témoignage requiert la plus grande attention du lecteur. L'une des difficultés pour Gide est de trouver un équilibre entre ce qui est dicible et ce qui ne l'est pas, car le monde des apparences ne suffit pas à protéger l'auteur des jugements sur sa conception de la normale. La solution qu'il propose au *problème* exposé par Michel réside dans l'esthétique ; mais comment comprendre le message gidien lorsque cette esthétique

[583] En effet, qu'il s'agisse du *Journal des Faux-monnayeurs* ou de *L'Immoraliste*, André Gide place toujours son lecteur dans la posture de l'accusateur potentiel. Son œuvre se doit donc de pouvoir le défendre contre toutes les attaques possibles.

participe à la réalisation des perversions et que l'auteur s'aventure sur un « chemin sinueux […] qui lui semble se perdre dans l'ombre[584] » ?

En effet, comme nous l'avons dit, Gide ne tend pas à faire de son œuvre un cas de psychanalyse, ni un travail sur l'obscène. L'auteur nous invite à dépasser, comme il l'a lui-même fait, le côté moral pour aller vers une nouvelle approche de la littérature et de l'homosexualité. Les maîtres qu'il s'est choisis lui ont permis de se dégager du carcan moral qui pèse sur la société bourgeoise à laquelle il appartient. En s'affranchissant de la morale, l'auteur parvient à penser le problème de l'homosexualité sous un nouveau jour, et ainsi à ouvrir la porte à un champ d'études portant sur les rapports au corps et à la sexualité : les *Gender Studies*.

[584] FM, p. 337.

Chapitre 1 : Le travestissement et le transvestisme

De la théâtralité au travestissement, il n'y a parfois qu'un pas que certains personnages gidiens semblent se plaire à franchir délibérément. La distinction que nous faisons entre la théâtralité et le travestissement réside dans la conscience que les personnes ont du mensonge qu'elles sont en train de raconter. Au théâtre, une fois le masque tombé, l'être reprend le dessus. Mais pour les travestis gidiens, la métamorphose ne connaît pas de limite. Protégés par le costume, certains personnages transgressent les règles de la comédie pour se jouer de ceux qui les entourent. Le vêtement est alors présenté comme une sorte de fétiche permettant à l'homme d'accéder à sa jouissance égoïste. Rappelons que Gide porta tout au long de sa vie un soin particulier aux vêtements, et que nous retrouvons cet attachement chez Protos pour qui le vêtement devient synonyme de déguisement. Cependant, il ne faut pas penser le travestissement uniquement par le prisme du vêtement. Car Gide décale cette perversion au sein même de l'esthétique. Il fait de ses héros romanciers de vrais Protées, c'est-à-dire des artistes capables de multiples métamorphoses. Le travestissement prend alors le contre-pied d'une écriture lisse, et s'inscrit pour l'auteur comme une perversion à part puisque la posture perverse du travesti peut être essentielle dans le monde du paraître.

1. Protée et Protos : les artistes gidiens

Pour Gide, jouer avec les apparences et avec le langage est une nécessité. Dans une de ses lettres[585], Madeleine « cerne […] ces traits de caractère du futur Protée que

[585] « Sais-tu que tu m'as fait grandement réfléchir en m'expliquant si bien comment tu peux être successivement Louis, A. Walckenaër, Madeleine, etc., – partager alternativement leurs goûts, leurs préférences – et tout cela avec la même sincérité ! Cette facilité à refléter toutes les couleurs est un peu trop … caméléon. […] peut-être étends-tu l'éclectisme jusqu'à n'en point avoir. – Ton admiration est un

psychologues et critiques dénommeront plus laborieusement sincérités alternantes, mimétisme, disponibilité à l'accueil, tendance à la dépersonnalisation. Elle s'effrayait de le voir sans cesse se modifier, s'altérer, devenir autre ou même un autre.[586] » En effet, pour bien comprendre le travestissement et le transvestisme gidiens, il faut s'intéresser de plus près à la figure de Protée et à celle de Protos. Il est essentiel pour l'auteur de savoir revêtir successivement plusieurs tenues afin d'adapter son art à ses personnages. Le Protée qui devient Protos dans la fiction gidienne vient confirmer le concept rimbaldien selon lequel « Je est un autre[587] ». Cependant, cette transformation n'est pas toujours évidente à mettre en avant.

a. Gide et Protée

La passion de Gide pour le vêtement est manifeste. En effet, il « a fait de fréquentes références à la figure de Protée, où il semble avoir trouvé une sorte de miroir. Un des passages les plus révélateurs se trouve dans un brouillon qu'il a ensuite écarté, mais dont la Petite Dame sauva ce fragment : "Protée dans sa diverse inconsistance est le moins excitant des dieux. Avant le choix, l'être est plus riche ; après le choix, il est plus fort." (*Cahiers II*) Et pour lui, la richesse intérieure comptait plus que la force.[588] » Protée permet à l'auteur de poursuivre son jeu avec les apparences jusque dans son

grand caravansérail où chacun entre et est reçu avec le même sourire. », Lettre de Madeleine Rondeaux à André Gide, 21 novembre 1889, citée par Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide, T.II, op. cit.*, p. 28.

[586] *Ibid*., pp. 28-29.

[587] En effet, puisque comme le rappelle Jean Delay, pour Gide « autrui n'est jamais […] qu'un moyen », il peut se placer – au même titre qu'il place ses proches et les êtres humains faisant l'actualité (l'association de malfaiteurs des *Caves du Vatican*, *Les Faux-monnayeurs* pour l'intrigue de son unique roman) – comme moyen d'écriture, occasion de dire. Nous avons évoqué ce rapport d'étrangeté que Gide a à son corps ; et ce que Marty qualifie d' « altérité » nous renvoie au « Je est un autre » rimbaldien. C'est au travers de cette perception décalée de son Moi – le Moi devenant à la fois individualité et altérité – que l'auteur crée un univers dans lequel « la perversion est l'affaire de chacun par la structure même de la dynamique du désir », Didier Mion, « Enseigner les perversions » (colloque) ; http://perso.club-internet.fr/mahwin/EnseignPerv.html, 27 avril 2000.

[588] Simon Leys, *op. cit.*, p. 135.

œuvre. Il est essentiel pour lui de jouer avec les contradictions, et lorsque le vêtement devient un déguisement, Gide peut s'autoriser à mettre en scène tous les possibles. Nous allons voir qu'avec Protos, le vêtement permet de transgresser les lois sociales et morales. Cependant, ce sont ces mêmes jeux de transvestisme qui conduisent Protos à sa perte. Est-ce là un moyen pour Gide de mettre en garde l'acteur sur une utilisation malfaisante du travestissement ? Car il y a bien une différence entre la manière dont Protos joue avec les vêtements, et la manière dont Gide a recours au travestissement. L'auteur n'est pas motivé par la tromperie, contrairement à Protos. Si Gide s'autorise ainsi à mettre en avant le travestissement, c'est avant tout dans le but de poursuivre son travail de déstructuration du modèle social bourgeois lui permettant de se réfugier derrière une morale des apparences. Il existe donc un décalage dans l'utilisation que Protos et Gide font de la figure de Protée. Il ne suffit pas pour l'auteur de bien travailler sa posture et son image sans cesse renouvelée grâce aux vêtements. Pour l'écrivain, il est impératif que le travestissement s'effectue sur le plan physique et sur le plan langagier afin de s'inscrire dans l'effort de normalisation.

b. De Protée à Protos

Le nom de Protos rappelle la figure de Protée[589], c'est-à-dire que le patronyme de ce personnage introduit le travestissement qu'il va pratiquer tout au long de l'œuvre. Ici, Gide expose une perversion morale, puisque « dans les perversions morales, à la place du symptôme sexuel, on trouve un comportement dévié dans son but ou son objet en ce sens qu'il vise à manipuler l'autre afin de l'utiliser.[590] » En effet, Protos n'agit pas dans le but de trouver une jouissance sexuelle, car sa jouissance est ailleurs, elle est dans la

[589] Voir le chapitre 2 de la deuxième partie : « Le miroir de Gide ».
[590] Alberto Eiguer, *op. cit.*, p. 119.

tromperie. Il prend plaisir à manipuler les gens, et à en faire les objets nécessaires à la réussite de ses projets malveillants.

Le vêtement est pour Protos le moyen de séduire l'autre, et de jouer de ses points faibles. Il s'amuse avec la religion et le goût de la comtesse Guy de Saint-Prix pour les commérages, puis avec le besoin d'Amédée de donner un sens à sa vie. Protos, le camarade d'école de Lafcadio, se fait passer successivement pour l'abbé J.-P. Salus, chanoine de Virmontal (abbé qui participe à la croisade pour délivrer le Pape), l'abbé Cave et Defouqueblize, le professeur de droit. A chaque transvestisme, Protos est mu non seulement par le jeu, mais aussi et surtout par le désir de ravir de l'argent.

c. Les mises en scène de Protos

Protos apparaît à certains moments comme un comédien qui dispose tant sur le plan moral que sur le plan physique de ses victimes. Il ajoute ainsi à ses mises en scène un jeu dramatique[591] lui permettant de refermer son piège sur ses proies. Sa proximité avec Fleurissoire ne s'explique que par le désir qu'a Protos de s'enrichir. En empruntant les traits d'un homme âgé, Protos travaille à gagner la confiance de Fleurissoire. Il agit en comédien puisqu'il ne se contente pas de jouer avec le langage, mais aussi avec les vêtements. Une fois Fleurissoire parti :

> « Protos alla dans une chambre de la villa dépouiller sa perruque et son costume de paysan ; il reparut bientôt après, rajeuni de trente ans, sous les traits d'un employé de magasin ou de banque, de l'aspect le plus subalterne.[592] »

[591] « De même que l'on parle de mise en scène à propos du rituel du pervers sexuel, il serait opportun de parler de *jeu dramatique* à propos de la façon dont le patient crée une situation groupale, tel un marionnettiste avec son pantin ; il essaie par ce jeu de confirmer sa théorie, son argument, etc. C'est pour cela que la violence physique n'entre pas dans le scénario, sauf si la victime ne joue pas le jeu. », *Ibid*., p. 120.
[592] CdV, p. 1114.

Protos maîtrise à merveille tous les artifices nécessaires à tromper autrui. Il parvient à dépasser les frontières sociales et les apparences. Toutefois, si sa sensibilité accrue lui permet d'analyser parfaitement les caractères des êtres qu'il souhaite duper, elle ne le protège pas des mésaventures. C'est ainsi que l'un de ses comparses, Bardolotti, va sans en avoir conscience le mener à sa perte. En effet, Bardolotti est un « abruti […qui a fait] endosser [le] chèque par un maladroit qui n'a même pas de passeport[593] ». Et c'est parce qu'il confie le chèque à Fleurissoire que Protos se retrouvera plus tard sur les lieux du crime de Lafcadio, un crime dont Protos sera accusé à tort. La vénalité et le désir de se jouer d'autrui sont les travers de Protos qui le conduisent à sa perte. Le travestissement n'est pas une finalité en soi pour Protos, c'est pourquoi il adjoint une subversion du langage à ses déguisements.

Protos a besoin de travestissements langagiers pour être en harmonie avec ses métamorphoses physiques. Il prend soin d'ajuster son discours avec le personnage qu'il incarne, et surtout il s'adapte parfaitement à son interlocuteur. Ainsi, avec la comtesse Guy de Saint-Prix, sentant les banalités du discours ne pas avoir d'effet sur la comtesse, Protos joue du fait que cette dernière « adorait confidence et simagrées[594] ». Il la ravit en lui faisant entendre ce qu'elle veut entendre. Le côté caméléon de Protos est une force dont il dispose, mais qui s'avère insuffisante lorsqu'il est confronté à Lafcadio. En effet, pour ce dernier, « la malséance d'un vêtement était pour Lafcadio choquante autant que pour le calviniste un mensonge.[595] » Lafcadio n'est pas dupe de ces travestissements et il voit une faille dans la tendance perverse de Protos. Cette faille, Lafcadio va en tirer en profit pour échapper à la responsabilité de son crime.

[593] CdV, p. 1114.
[594] CdV, p. 1058.
[595] CdV, p. 1038.

Mais Protos n'est bien évidemment pas seul dans ce jeu de transvestisme ; il est comme secondé par le narrateur qui se plaît parfois à induire en erreur son lecteur. Par exemple, le chanoine de Virmontal est présenté avec un « noble visage[596] ». Induire en erreur, parce que pour tout lecteur non attentif, le chanoine apparaît comme un être de confiance. Et ce n'est qu'à la faveur d'un éclaircissement du narrateur que nous découvrons que finalement ce « noble visage […] jurait étrangement […] comme étonnaient ses cheveux presque blancs, près de la carnation jeune et fraîche de son visage.[597] » Ces indices laissés par Gide vont ainsi se multiplier tout au long de l'œuvre, notamment lorsque l'auteur met en garde son lecteur : « j'avertis honnêtement le lecteur : c'est lui qui se présente aujourd'hui sous l'aspect et le nom emprunté du chanoine de Virmontal.[598] » La sotie est remplie de ces apartés à travers lesquelles l'auteur feint de ne pas prendre le parti du travestissement et des différents jeux scéniques de ses personnages. Gide semble se ranger du côté de l'honnêteté, comme par exemple lorsqu'il écrit : « le secret que l'abbé Salus s'apprêtait à confier à la comtesse m'apparaît encore aujourd'hui trop déconcertant, trop bizarre, pour que j'ose le rapporter ici sans plus ample précaution.[599] » Cependant ces moments durant lesquels le narrateur se range du côté du lecteur sont de très courte durée, puisque le narrateur profite de cette digression pour offrir une réflexion sur l'art littéraire :

> « Il y a le roman, il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. […] Certains sceptiques esprits nient le fait dès qu'il tranche sur l'ordinaire. Ce n'est pas pour eux que j'écris.[600] »

[596] CdV, p. 1057.
[597] CdV, p. 1057.
[598] CdV, p. 1060.
[599] CdV, p. 1059.
[600] CdV, p. 1059.

En reprenant ici les mots des frères Goncourt[601], Gide s'inscrit non pas comme un romancier réaliste, mais comme un écrivain qui souhaite tirer profit de tous les possibles offerts par son art. Le personnage de Protos est alors le meilleur élément pour développer ces possibles. A travers ses déguisements et ses jeux de dissimulation, Protos devient un artiste à part entière.

2. Le travestissement et les apparences

a. Le culte du vêtement

Il convient ici de faire la distinction entre le travestissement et le transvestisme. Le travestissement est l' « action de travestir », c'est-à-dire de « faire prendre des habits qui n'appartiennent pas soit au sexe, soit à la condition[602] ». Au sens figuré, il s'agit de « changer un ouvrage sérieux en ouvrage burlesque[603] ». Le transvestisme est, quant à lui, caractérisé par ce que Jadin désigne comme le « plaisir [gidien] à porter des capes, des burnous et des robes[604] ». La question du travestissement passe donc avant tout par un jeu avec le vêtement, comme le montre très bien Protos. Chez Gide, il n'est donc pas question de transsexualisme, c'est-à-dire que les personnages ne sont pas en quête d'un nouveau sexe. Concernant les métamorphoses physiques des personnages, nous emploierons indistinctement le terme de travestissement ou de transvestisme. Cependant, nous garderons le terme de travestissement pour l'étude des transformations langagières auxquelles se prêtent l'auteur et ses personnages.

[601] Cf. note n°2 des CdV, p. 1493.
[602] Paul-Emile Littré, *op. cit.*, *T. 6*, pp. 6454-6455.
[603] *Ibid.*, p. 6454.
[604] Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 218.

C'est toujours sous couvert d'esthétisme que l'auteur s'autorise à jouer avec le travestissement. Dans son ouvrage consacré à Madeleine Gide, Sarah Ausseil revient sur la protection que représente ce choix artistique pour Gide :

> « Au fil des jours, elle s'inquiète de ce parti pris d'esthétisme dans lequel il s'est engagé : des tendances qu'elle a déjà perçues s'accusent. Fidèle à la tradition platonicienne selon laquelle le beau est nécessairement bien, elle ne trouve pas saine son opinion que l'art puisse échapper aux principes protestants de sincérité, de discrétion et d'oubli de soi.[605] »

En effet, sous couvert d'une réflexion sur l'art, l'auteur s'autorise à développer chez ses personnages un ensemble de caractères qui légitiment leur rapport au mensonge et aux jeux des apparences.

b. Le vêtement : un fétiche ?

Le vêtement permet à l'auteur et à ses personnages d'aller plus loin dans leur volonté de dissimulation. Gide éprouve un véritable attachement pour le vêtement, comme il en témoigne à maintes reprises dans son *Journal*[606]. Lorsqu'il prenait plaisir à s'observer dans le miroir, Gide cherchait également à travailler ses postures ; un travail parfois si bien réussi qu'il a pu choquer son plus proche entourage :

> « C'est un choc. Il porte moustache, et ses cheveux, flous, un peu longs, sont séparés par une raie médiane qui allonge encore son visage. Son costume de tweed léger, son élégant gilet, sa cravate lâche lui donnent un petit air britannique. Il a dix-neuf ans et son diplôme de bachelier. Ce n'est plus l'adolescent dégingandé et maladroit qu'elle a connu.[607] »

[605] Sarah Ausseil et Jacques Drouin, *op. cit.*, p. 41.
[606] « Grâce à nos manteaux du Tyrol nous passons ici pour deux toreros catalans », *Journal 1887-1925, op. cit.*, p. 630 ; « trop constamment vêtus, c'est curieux le nombre de gens chez qui la seule idée du nu éveille aussitôt des échos lubriques », *Journal 1926-1950, op. cit.*, p. 523 ; « un jeu de caleçons et de gilets, que j'enlève et remets vingt fois le jour », *Journal 1926-1950, op. cit.*, p. 910.
[607] Sarah Ausseil et Jacques Drouin, *op. cit.*, p. 27.

Prendre le parti de l'esthétisme, c'est pour Gide s'éloigner de la religion pour s'autoriser à être avant d'offrir un peu de cette liberté aux personnages. Si le côté *caméléon*[608] de l'auteur apparaît comme une forme de transgression selon Madeleine, les métamorphoses sont, pour lui, l'occasion de propager dans son œuvre l'idée que ce jeu est nécessaire. Le vêtement est pour le personnage ce qui fait le lien, c'est-à-dire qui lui permet d'entrer en contact avec autrui. Michel se sert par exemple de vêtements pour rencontrer les enfants :

> « Certains […] se chargeaient de mon manteau et de mon châle quand parfois j'emportais les deux.[609] »

Il y a ici transvestisme, parce que le vêtement perd sa fonction première pour devenir l'outil permettant aux héros d'accéder à la jouissance. Selon Éric Marty, le vêtement a également une dimension grotesque. En effet, lorsque dans son *Voyage au Congo*, Gide écrit : « Je reste jusqu'à neuf heures et demie ou dix heures, emmitouflé de trois pantalons, dont deux de pyjamas – deux sweaters[610] », Marty relève le «comique d'un intime situé au plus proche de l'insignifiant du sujet[611]. » Au-delà du comique d'un intime poussé à l'extrême, nous pouvons remarquer que chez Gide l'une des fonctions essentielles du vêtement se situe dans ce que nous pourrions appeler un au-delà du vêtement, c'est-à-dire sa disparition.

Le vêtement devient alors l'objet que le voyeur souhaite détourner. À propos des *Caves du Vatican*, Gide parle de la « nécessité de dessiner le nu sous le vêtement à la manière de David, et de connaître de mes personnages même ce dont je ne dois pas me

---

[608] *Ibid*., p. 41.
[609] Im, p. 617.
[610] Ou encore : « Nuit très fraîche ; froide même vers le matin. Pas eu trop de deux couvertures et de deux sweaters, de deux pyjamas et d'un manteau », André Gide, *Voyage au Congo*, *Souvenirs et Voyages*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001, p. 464.
[611] Eric Marty, *L'Ecriture du jour*, *op. cit*., p. 185.

servir – du moins ce qui ne doit pas paraître au dehors.[612] » Se transvestir suscite la curiosité de celui qui fait face au transvesti, et l'auteur se sert des apparences pour provoquer la nécessité de lever le voile.

> « A l'enseigne du *plaid*, qui ne le quittera plus dans sa vieillesse jusque dans la salle du théâtre de la Comédie-Française où il assiste aux ultimes répétitions des *Caves du Vatican* : à travers ses manies, ses précautions vestimentaires, Gide se joue à lui-même, et pour les autres, la comédie véridique du vêtement et du nu.[613] »

Ce jeu de la nudité, l'auteur le met en scène avec les jeunes enfants de *L'Immoraliste* mais aussi avec le petit Boris qui « parmi les autres, […] avait l'air d'une fille.[614] » C'est toujours dans ce rapport au nu, que Gide écrit à Paul Valéry :

> « Je crois que l'important pour chacun est de savoir s'il a bien mis toutes ses peaux l'une après l'autre et pas trop les habits des autres ; s'il n'a pas eu trop froid d'être nud[615], et si vêtu pourtant à quelque mascarade, il a su s'y bien tenir et retourner après profondément ses poches pour en faire tomber lorgnettes et pralines.[616] »

Cette mention des pralines rappelle bien évidemment l'onanisme de Gide à l'école alsacienne, où, enfant, il jouit de faire alterner le plaisir avec les pralines. Dépasser le vêtement est un impératif pour l'auteur qui pratique une « recherche permanente de soi au-delà des apparences, à travers les formules figées [et qui] oppose certain usage inquiet, inquiétant et saugrenu, de la pelure.[617] » Le vêtement est un outil essentiel dans le jeu gidien et « le but du transvestisme est donc finalement (une fois épuisée l'illusion d'être), de se transformer en objet descriptible – et non en sujet introspectible.[618] » Le

[612] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 21 décembre 1911, p. 684.
[613] Patrick et Roman Wald Lasowski, *op. cit.*, p. 55.
[614] FM, p. 362.
[615] Ecrit ainsi dans le texte.
[616] Correspondance André Gide – Paul Valéry, *op. cit.*, p. 219.
[617] Patrick et Roman Wald Lasowski, *op. cit.*, pp. 55-56.
[618] Roland Barthes, « Nouveaux essais critiques » *in Œuvres complètes, T. IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 115.

vêtement est un fétiche qui appelle à être jeté ; il est une peau de laquelle on se débarrasse mais qui sert malgré tout à couvrir certains mensonges.

3. Au-delà du vêtement

Dès lors, nous pouvons parler d'un au-delà du vêtement, c'est-à-dire que le travestissement dépasse la question de ce fétiche. Notons cependant que le travestissement qui apparaît comme un exercice nécessaire pour l'écrivain n'est pas un exercice facile ; et les romanciers comme Édouard, Passavant et Julius de Baraglioul ont parfois des difficultés avec leurs propres métamorphoses.

a. Les écrivains Édouard, Passavant et Julius de Baraglioul

Le romancier connaît la tentation de la métamorphose, une tentation qu'Édouard exprime en disant : « je ne vis que par autrui. » *Vivre par autrui*, c'est pour lui l'occasion de revêtir différentes peaux, plusieurs déguisements. Ce travestissement n'est pas un transvestisme, au sens où Édouard ne se dissimule pas derrière les vêtements. En effet, l'essentiel pour Édouard est bien d'adapter son discours à son interlocuteur, quitte à le tromper, comme le rapporte le narrateur :

> « Il lui paraissait qu'Edouard l'avait trompée en éveillant en elle [Laura] un amour qu'elle sentait encore vivace, puis en se dérobant à cet amour et en le laissant sans emploi.[619] »

Le romancier gidien se doit de jouer avec ce travestissement, puisque, rappelons-le, l'homme de lettres est « vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste[620] ». Cette tendance à jouer avec les mots conduit parfois le romancier à s'égarer lui-même. Ainsi,

[619] FM, p. 308.
[620] FM, p. 208.

Edouard « parlait d'une manière qu'il jugeait tout aussitôt absurde (et qui l'était en vérité).[621] » Nous retrouvons également ces caractéristiques chez Passavant. Il est vrai que ce personnage ne s'encombre pas des apparences, il agit pour sa propre jouissance. Cependant, Passavant n'est pas un être sincère. Il utilise Vincent pour accéder à Olivier, et feint de lui révéler un secret pour le mettre en confiance :

> « "Savez-vous ce que je suis en train d'écrire ? Mais vous ne le direz pas… hein ! Vous me promettez […] Ainsi : motus ! Mais j'y songe : ne m'avez-vous pas dit que votre jeune frère écrivait ?"[622] »

Olivier n'est finalement pour lui qu'un objet, et en dépersonnalisant de la sorte le jeune garçon, Passavant agit comme un pervers. Il se joue des apparences en choisissant le langage qui lui permettra de séduire et de ravir Olivier à Édouard. L'esthétique devient alors le lieu de la tromperie, et le langage l'outil du travestissement de l'écrivain. A travers ces jeux, Gide vise à critiquer une certaine catégorie de romanciers : ceux qui n'écrivent pas pour transmettre un message, mais uniquement pour divertir. Il écrit pour dire, et « la manière dont Gide conçoit la fonction et les devoirs de l'écrivain est essentiellement critique.[623] » C'est ce que nous constatons également dans *Les Caves du Vatican* où Julius est présenté par son père comme un piètre auteur[624]. Cet écrivain ne semble pas capable de tirer profit de son art ; et lorsque Lafcadio lui révèle la vérité sur le meurtre d'Amédée, Julius se retrouve davantage préoccupé par son ongle que par le récit de l'acte gratuit :

> « Un pénible silence croissait entre eux […]. Quoi qu'il en fût, le mal était irréparable ; Julius n'avait plus rien à faire qu'à couper. Il en éprouva une contrariété très vive, car il prenait grand soin de ses mains et de cet ongle en

[621] FM, p. 311.
[622] FM, p. 202.
[623] Jean-Michel Wittmann, *op. cit.*, p. 26.
[624] « J'ai parcouru votre dernier livre. Si, après cela, vous n'entrez pas à l'Académie, vous êtes impardonnable d'avoir écrit ces sornettes. », CdV, p. 1021.

> particulier qu'il avait lentement formé et qui faisait valoir le doigt dont il accusait l'élégance.[625] »

Julius vit là un second échec. Le premier était celui de son livre qui ne trouve grâce aux yeux de son père, le second est une incapacité à transformer son attachement au paraître. En effet, le grotesque de la situation renforce l'idée que Julius appartient à la catégorie des mauvais littérateurs. Si le regard critique du père sur son fils apparaît comme un élément déstabilisateur pour Julius, c'est au regard complice que Michel doit ses premiers penchants pour la dissimulation.

b. Michel : le goût du travestissement

En imposant la dissimulation comme une nécessité, Michel s'inscrit comme un véritable travesti. Alors que sa famille lui a montré le chemin du mensonge et du paraître, lorsqu'il prend conscience de sa normale, il se réfugie à son tour derrière le modèle familial bourgeois :

> « Sentant sous les ciseaux tomber ma barbe, c'était comme si j'enlevais un masque. […] Forcé de vivre en attendant, je conservais, comme Descartes, une façon provisoire d'agir. Marceline ainsi put s'y tromper. […] Je devais donc dissimuler. Aussi bien celui que Marceline aimait, celui qu'elle avait épousé, ce n'était pas mon "nouvel être". Et je me redisais cela, pour m'exciter à le cacher.[626] »

La référence faite à Descartes est un moyen de montrer que le vêtement protège l'homme. Nous parlons de Michel comme d'un travesti, parce que l'excitation qu'il trouve à cacher celui qu'il est vraiment semble n'être motivée que par sa volonté d'accéder à une jouissance sexuelle. Son usage du châle nous conforte dans l'idée que le vêtement est lié au plaisir :

[625] CdV, p. 1170.
[626] Im, p. 626.

> « Je pris mon châle pourtant, comme prétexte à lier connaissance avec celui qui me le porterait.[627] »

En ayant rasé sa barbe, Michel s'est mis à nu ; cependant, nous pouvons voir qu'il n'est pas prêt à affronter la réalité. Le travestissement n'est finalement pas tant un choix qu'une obligation pour lui ; l'attitude, le langage et enfin le vêtement viennent pallier la chute du masque.

A des degrés divers, la majorité des personnages gidiens ont cette capacité à transcender leur être, à évoluer en dissociant l'être, c'est-à-dire ce qu'ils sont, et le paraître, c'est-à-dire ce qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes. Mais pourquoi l'auteur a-t-il recours au travestissement ? Jouer avec les apparences n'est-il qu'un trait soulignant l'attrait de Gide pour le ludique ? N'y a-t-il pas un enseignement à tirer d'un « monde où chacun triche[628] » ?

4. Le travestissement : une perversion nécessaire ?

Le travestissement affiché de Protos pose la question de la perversion dans l'œuvre de Gide, « car la perversion est bien autre chose qu'une entité clinique : c'est une façon de penser.[629] » Ainsi, devons-nous croire que le travestissement est avant tout un jeu pervers dont la finalité est la jouissance du travesti, ou alors que cette posture perverse invite le lecteur à aller au-delà des apparences ?

a. Entre posture et imposture

[627] Im, p. 614.
[628] FM, p. 420.
[629] Serge André, *op. cit.*, p. 425.

Lorsque le vêtement devient costume, la sincérité de celui qui le porte peut être remise en question. Dans les « Nouveaux essais critiques », Barthes consacre tout un chapitre aux costumes, et pose la question de la vérité chez le travesti :

> « Un moraliste s'est écrié un jour : je me convertirais bien pour pouvoir porter le caftan, la djellaba et le selham ! C'est-à-dire : tous les mensonges du monde pour que mon costume soit vrai ! Je préfère que mon âme mente, plutôt que mon costume ! Mon âme contre un costume ! Les travestis sont des chasseurs de vérité : ce qui leur fait le plus horreur c'est précisément d'être déguisés : il y a une sensibilité morale à la vérité du vêtement.[630] »

Il est évident qu'il faut établir ici une distinction entre l'acteur et le travesti. Pour l'acteur, le vêtement est un costume, c'est-à-dire qu'il est l'outil par lequel le comédien peut entrer sur la scène du monde avec conscience qu'il va mentir. Certes, ce mensonge peut être partagé lorsque le comédien annonce qu'il est en représentation ; mais il n'en reste pas moins que l'acteur se déguise. Au contraire, le travesti, lui, va s'investir dans son vêtement pour en faire comme une deuxième peau. Et c'est probablement parce que Protos incarne à la perfection ses différents personnages que ses victimes ne voient pas la supercherie. La « sensibilité morale à la vérité du vêtement » à laquelle Barthes fait référence demeure néanmoins la seule face morale que nous observons chez Protos. Les autres personnages qui eux jouent du travestissement langagier n'investissent pas dans le vêtement, mais dans la parole. Or, « c'est dans sa parole même que le pervers commence à passer à l'acte.[631] » En énonçant des faussetés, les personnages s'éloignent de la vérité et font le choix de la dissimulation, voire du mensonge. En faisant tomber son masque, Michel adjoint au transvestisme physique un travestissement stylistique, c'est-à-dire qui ne repose plus que sur l'attitude. En effet, à l'attitude d'un Michel solitaire qui préfère aller à la rencontre des enfants sans sa femme, il faut désormais

[630] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *T. IV*, *op. cit.*, p. 114.
[631] Serge André, *op. cit.*, p. 54.

ajouter le fait que le langage s'inscrit comme un élément nécessaire pour la réalisation de cette perversion. Ce jeu avec le langage peut toutefois apparaître comme un jeu de non-langage, puisque le héros ne verbalise pas ses désirs :

> « Parfois Marceline m'accompagnait encore ; mais, plus souvent, dès l'entrée des vergers, je la quittais, lui persuadant que j'étais las, que je voulais m'asseoir, qu'elle ne devait pas m'attendre, car elle avait besoin de marcher plus.[632] »

A peine quelques lignes plus bas, nous comprenons qu'il s'agit là d'une supercherie, car en réalité Michel profite de ces instants éloigné de Marceline pour marcher et surtout pour jouer avec les enfants : « Certains m'accompagnaient au loin (chaque jour j'allongeais mes marches), m'indiquaient, pour rentrer, un passage nouveau.[633] » Au jeu des apparences, Michel adjoint un jeu de langage puisqu'il ment. En choisissant de travestir ses paroles pour accéder à une jouissance personnelle, le héros fait donc délibérément le choix d'adopter une posture perverse. Mais Michel n'est pas le seul à se tourner du côté de la perversion.

Comme nous l'avons vu, les romanciers gidiens utilisent leur art pour parvenir à leurs fins. Il s'agit d'une véritable imposture, puisque l'essentiel pour eux est de détourner l'esthétique et de sortir du chemin artistique pour connaître des jouissances dans leur vie privée. Pour eux, il est évident que « la perversion, en somme, est une question de style.[634] » La jouissance est le véritable leitmotiv de ces personnages, et « la jouissance devient un devoir découlant de la loi absolue du désir, un devoir dont il importe que le partenaire ou l'interlocuteur soit, à son tour, persuadé.[635] » Le comte Robert de Passavant réussit dans un premier temps à convaincre Olivier, et malgré cela

[632] Im, p. 617.
[633] Im, p. 617.
[634] Serge André, *op. cit.*, p. 54.
[635] *Ibid.*, p. 56.

l'imposture du romancier est imparfaite. Si Olivier tombe dans les bras de Passavant, c'est parce qu'Édouard a choisi d'emmener Bernard avec lui à Saas-Fée. C'est donc par dépit qu'Olivier se laisse persuader de suivre le comte.

Ajoutons que la tentative de suicide d'Olivier souligne les imperfections des efforts de persuasion de Passavant. Rétrospectivement, l'imposture se dévoile et plonge celui qui est objet de jouissance dans une perte de soi. Il est évident que c'est « sous prétexte du bien de l'autre et du service à lui rendre, [que] l'homosexuel entreprend de parfaire la formation de ses conquêtes, à la manière d'un père attentif ou d'un grand frère.[636] » Lorsqu'Olivier échappe au comte, ce dernier n'en fait pas grand cas, et dirige son regard vers sa nouvelle proie : Strouvilhou. Si travestir son langage apparaît comme une forme de transgression, comme une imposture, il nous faut également comprendre que « le discours vers lequel tend l'homosexuel […] est fondamentalement un discours *moral*.[637] » *Moral*, parce qu'il invite à dépasser la conception de l'autre comme objet sexuel pour en faire un élément essentiel dans la réflexion sur le langage et sur le rapport entre l'homme et l'adolescent. Ainsi, ne pouvons-nous pas établir qu'en devenant une nécessité dans le monde des apparences, le travestissement est une perversion à part dans l'œuvre de Gide ?

b. Une perversion nécessaire dans le monde des apparences

De nombreux éléments semblent appeler les personnages à jouer avec les vêtements : rappelons que l'auteur souhaite « attirer tout à tour chacun de [ses] personnage sur le devant du théâtre[638] », que dans le monde des faux-monnayeurs « chacun triche », puisque que « la vie… n'est qu'une comédie ». Dans ce roman, Gide

[636] *Ibid.*, p. 232.
[637] *Ibid.*, p. 233.
[638] JFM, p. 551.

impose presque comme une nécessité le travestissement, le transvestisme. Pour parvenir à évoluer dans cet univers, les personnages sont contraints à jouer avec l'image qu'ils renvoient d'eux-mêmes, et avec leur langage. Dès lors, nous pouvons nous demander s'ils sont véritablement des pervers ? N'agissent-ils pas plus simplement en se conformant aux lois qui régissent le monde dans lequel ils vivent ? Nous voyons que les personnages qui refusent finalement de se soumettre à ces efforts de travestissement sont très peu nombreux. Le travestissement passe donc par un jeu avec les vêtements, mais aussi comme nous l'avons dit par un détournement du langage. Ce détournement peut prendre différentes formes : il devient silence chez Marceline, secret chez les parents Profitendieu, ou encore manipulation pour Michel, Protos, Édouard et Passavant.

Pour reprendre le terme de Serge André, *l'imposture perverse* de Gide mérite d'être repensée lorsqu'il est question du travestissement. Quand le paraître supplante l'être, le personnage n'a plus guère d'autre choix que de s'adapter s'il veut survivre. Cependant le travestissement n'implique pas nécessairement la réussite pour ceux qui le pratiquent. Edouard a échoué avec Bernard, comme ce dernier le souligne à Saas-Fée : « Il ne sait pas m'utiliser[639] ». Les personnages sont les premières victimes de leur travestissement, même si nous pouvons parfois y voir pour eux une sorte de protection contre tout jugement moral. En effet, le lecteur désireux de porter un regard critique sur les tendances des travestis peut se trouver coupé dans son élan par les échecs vécus par les travestis. Une autre idée gidienne exposée par le biais de cette perversion est le danger que représente le langage. S'ils connaissent des échecs, les travestis le doivent à leur incapacité à utiliser la parole à bon escient. Nous avons vu précédemment que selon

[639] FM, p. 310.

Gide, il faut se plier à la langue et non chercher à plier la langue selon son message ; mais les travestis n'arrivent pas toujours à comprendre cette réflexion sur le langage. Et malheureusement le langage représente un danger pour celui qui n'arrive pas à bien s'en servir.

Le travestissement est pour Gide une perversion essentielle car, à travers elle, le jeu avec les apparences prend tout son sens. Dans le modèle bourgeois déstabilisé par les dissimulations et les secrets des adultes et des adolescents, le paraître devient une nécessité pour les personnages qui peinent à évoluer sans leurs masques. Protos et Michel ne peuvent concrétiser leurs désirs sans être protégés par le travestissement, un travestissement qui mêle le jeu avec le corps et l'esprit. Cependant, le monde des apparences est fragile puisqu'une fois le voile levé, le personnage se retrouve mis à nu. Et lorsque cette mise à nu est involontaire, le travesti perd tous ses repères. En basculant dans la sphère des victimes, son pouvoir d'influence lui échappe. Ces jeux de dominant-dominé permettent à Gide de s'imposer clairement à la fois comme le maître de ses personnages, mais aussi comme un maître dans l'art d'une esthétique qu'il manipule avec finesse et à laquelle il initie son lecteur, son complice.

Chapitre 2 : Modèles et complices

En dépassant l'aspect physique du travestissement pour montrer toutes les richesses langagières de cette perversion, Gide invite le lecteur à focaliser son attention sur l'esthétique et l'initie à son domaine artistique : l'art littéraire. Grâce à son écriture, l'auteur crée un lien entre lui et le lecteur. De plus, l'esthétique gidienne semble toute entière destinée à permettre à l'auteur de refuser d'exprimer un jour ce que son héros Michel avoue tandis qu'il achève son récit : « Je souffre de cette liberté sans emploi[640] ». En effet, Gide conçoit la liberté comme un élément précieux et nécessaire de son existence, élément révélé à lui lorsqu'il reconnaît sa normale. Cette reconnaissance de la normale est le premier pas de Gide vers l'acceptation de son Moi et de sa volonté de la présenter au public. Toutefois, comme nous l'avons étudié précédemment il y a une réelle ambiguïté entre ce qui est et ce qui paraît. De la sorte, les élans de certains personnages s'inscrivent dans un schéma pervers puisqu'ils se jouent du monde. Afin de comprendre au mieux ce schéma, il faut nous tourner vers les différents modèles qui ont inspiré Gide dans sa vie et dans son œuvre, modèles parmi lesquels nous avons choisi de nous intéresser à Socrate (condamné notamment pour avoir perverti la jeunesse) et à Virgile. A travers ces influences, Gide semble tendre à se purger de ses passions même les moins morales[641]. Cette structure cathartique de l'œuvre est une structure par laquelle l'auteur n'élabore pas un plan en solitaire, puisqu'il tâche de trouver une conseillère auprès de son épouse Madeleine. Et lorsque

[640] Im, p. 690.
[641] « Virgile est de tous les poètes latins le plus " chrétien ", c'est-à-dire celui qui sans connaître la doctrine du christianisme s'en est le plus rapproché. […] Quand poussé par un fanatisme religieux on brûla tant d'anciens auteurs pour leur immoralité Virgile fut toujours respecté », André Gide, *Journal 1887-1925, op. cit.*, 7 octobre 1887, p. 3.

cette dernière décide de prendre du recul, Gide y saisit l'occasion d'impliquer plus encore son lecteur qui devient pour lui un complice et un collaborateur.

1. Modèles et influences

Les influences reconnues dans l'œuvre de Gide sont multiples. En effet, partant du choix affiché de l'auteur d'inscrire la perversion dans une volonté moralisatrice – à en croire les dires de Gide à Roger Martin du Gard[642] – il nous paraît essentiel d'aborder la question du modèle socratique tel que Platon le fait apparaître dans *Le Banquet* et *L'Apologie de Socrate.* Et cela même si Gide ne tarde pas à s'éloigner de ce modèle au profit d'un autre auteur : Virgile. A travers lui, Gide trouve les traits d'un personnage qui va l'aider dans l'établissement de son schéma pervers : Ménalque.

a. Le modèle socratique

L'inspiration socratique

Selon Pierre Lepape, « on a trop souvent, à propos de Gide, rapproché la pédagogie et la pédérastie et évoqué le modèle grec. Il s'agit de bien autre chose.[643] » Cependant, sans chercher à établir un tableau des ressemblances et des différences entre Socrate et Gide, il faut reconnaître qu'il y a une vraie inspiration tirée du modèle socratique. Ce modèle se retrouve chez Gide non au sens de la pédérastie mais de la rhétorique. La découverte de Gide à propos de sa normale et son effort de normalisation auprès de Mériem sont deux éléments à travers lesquels l'auteur soulève la question de l'anormalité dans la sexualité. Rappelons d'ailleurs que Gide inquiet de ses attirances sexuelles consulta un médecin avant son mariage :

[642] Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, *op. cit.*, pp. 95-96.
[643] Pierre Lepape, *op. cit.*, p. 169.

> « Ma propre nature […] ne laissait pas de m'inquiéter. Peu avant de me fiancer, j'avais donc résolu de m'en ouvrir à un docteur […]. Il écouta souriant la confession que je lui fis, aussi cyniquement complète qu'il était possible, puis : "Vous dites que, cependant, vous aimez une jeune fille ; et que vous hésitez à l'épouser, connaissant d'autre part vos goûts… Mariez-vous. Mariez-vous sans crainte" […] Il se trompait comme tous ceux qui s'obstinent à considérer les goûts homosexuels, dès qu'ils n'habitent pas des êtres physiologiquement anormaux, comme des tendances acquises et, par conséquent, modifiables.[644] »

« Anormaux » ! Le mot est dit, et il est dès lors établi que, pour un pan de la société, l'attirance homosexuelle ne peut qu'émaner d'êtres en marge. Cependant la complicité masculine, voire même l'attirance entre hommes n'a pas toujours été perçue comme déviante par rapport à la normale. Ainsi, de l'Antiquité au Moyen-âge, l'homosocialité est un fait avéré. Et même « dans la chevalerie du XIIe siècle – comme à l'intérieur de l'Eglise –, l'amour normal, l'amour qui porte à s'oublier, à se surpasser dans l'exploit pour la gloire d'un ami, est homosexuel.[645] » Avec la normalité dégagée ici, ce qui nous intéresse dans cette influence du modèle socratique ce n'est donc pas un quelconque rapport avec l'homosexualité mais c'est l'art oratoire de Socrate, celui-là même dont Gide fut toujours soucieux et qui lui fit prôner l'enseignement des classes de rhétorique et de philosophie, comme il le relate à Jean Amrouche lors de ses entretiens. C'est dans ce rapport au dire et à la séduction de l'orateur sur son public que Socrate nous apparaît comme un maître pour Gide. Cette inspiration, que Gide lui-même reconnaît dans son *Journal*, est soulignée par Claude Martin :

> « Chez tous les grands "réformateurs", chez tous les penseurs qui ont bouleversé l'échelle des valeurs admises, il y avait à l'origine un mal, un malaise, un déséquilibre physiologique :
> "*Socrate, Mahomet, saint Paul, Rousseau, Dostoïevsky, Luther [et Nietzsche…] : il n'en est pas un que je ne reconnaîtrai pour anormal.*" Ils ont souffert, et leur souffrance les a contraints à changer le monde. Que Gide s'apparente à eux, nul doute.[646] »

[644] ENMIT, p. 944.
[645] Georges Duby, *Dames du XIIe siècle, T. 1*, Paris, Gallimard, 1995, p. 167.
[646] Claude Martin, *André Gide ou la vocation du bonheur, 1 : 1869-1911*, Paris, Fayard, 1998, p. 15.

Dans le *Banquet*, l'anormalité de Socrate passe par diverses postures qui le distinguent de ceux qui l'entourent. Par sa volonté de rester à l'écart[647] puis dans les propos que lui adressent ses partenaires de dialogue, Socrate se pose comme un être différent des autres ; une attitude que Gide se plaira à adopter comme le souligne à plusieurs reprises la Petite Dame. Socrate, comme Gide, n'est donc pas pareil aux autres, et le raisonnement de l'un comme celui de l'autre s'entendent selon leurs distinctions d'avec le reste de la société. Les deux auteurs semblent désirer avant tout délivrer des messages au nom de l'amour de la sagesse, mais ces messages peuvent être considérés comme des projets pervers. Pervers puisque chacun est amené à penser son rapport à lui-même et à autrui selon lui, et non plus uniquement selon les règles et lois posées par l'état de Cité, c'est pourquoi ce rapport peut être lu par le lecteur comme en dehors de la norme.

Un modèle de la perversion ?

La référence à Socrate faite par Léon Pierre-Quint dans son *André Gide, sa vie, son œuvre* renvoie quant à elle à un autre phénomène. Dans ce cas, l'inspiration socratique prend les traits d'un autre modèle pour Gide, celui du « pervertisseur de la jeunesse ». Une position que réfute Gide dans cette exclamation, marquant une certaine surprise : « Pervertir la jeunesse ! ».

Gide ne nie pas l'importance du modèle énoncé par Platon :

> « Sa fonction [à l'artiste] n'est pas de nourrir, mais de griser. J'aime à considérer que Platon, qui, par amour du vrai, dans son *Gorgias*, fait s'indigner Socrate contre la flatterie – c'est-à-dire contre la séduction – c'est-à-dire contre l'ivresse – est le même qui, tout aussi bien, interdit sa République aux poètes, et qui, parlant d'Orphée, le dit *lâche*, et ajoute : "comme un musicien qu'il était."[648] »

[647] « Il lui arrive [à Socrate] parfois de s'écarter n'importe où et de rester là », Platon, *Le Banquet*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 37.
[648] André Gide, *Nouveaux Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1947, p. 38.

Comme Socrate, Gide est jugé pour sa volonté de dénoncer et pour les suspicions qui l'entourent concernant sa capacité à pervertir les plus jeunes. Dans *L'Apologie de Socrate*, Platon nous présente la figure du philosophe Socrate comparant devant le Tribunal de la Cité, notamment pour tentative de corruption de la jeunesse. Nous soulignons que Socrate se pose en marge de la société, évoquant son âge avancé, soixante-dix ans. Il se dit alors « tout bonnement étranger à la façon de s'exprimer en cet endroit[649] ». Cet orateur se retrouve incapable d'assurer sa propre défense. Rappelons que Gide s'était lui préparé à la comparution devant les siens en s'inscrivant sur les listes pour devenir membre du jury, devenant juré en 1912 et surtout en assistant à divers procès, expérience retranscrite dans ses *Souvenirs de la cour d'assises*. Nous parlons de préparation pour l'auteur puisqu'il déclare lui-même n'entendre « gagner [s]on procès qu'en appel ». Cependant Gide n'a pas été accusé par la justice française. Si le modèle socratique permet à l'auteur de travailler son esthétique et son art oratoire dans un but défensif, il fallait pourtant à Gide un autre modèle. En effet, comme le souligne Patrick Pollard : « Gide did not care to highlight Plato's condemnation of homosexuality expressed in the *Laws*.[650] » Ce silence ne signifie pas que l'auteur méconnaît ce passage, mais qu'il préfère n'en point parler puisqu'il ne lui serait d'aucune utilité. Contrairement à Platon, l'autre modèle auquel il va s'attacher lui permet d'exposer sa normale dans le but de la légitimer.

b. Le Maître : Virgile

Gide conserva pour Virgile une admiration profonde et cet auteur l'accompagna jusqu'à son lit de mort. De la sorte, s'il fallait parler d'un seul modèle pour Gide, ce

[649] Platon, *L'Apologie de Socrate*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 86.
[650] « Gide n'a pas cherché à mettre en lumière la condamnation de l'homosexualité faite par Platon dans les *Lois* », Patrick Pollard, *op. cit.*, p. 189. Traduction Justine Legrand.

serait du modèle virgilien qui lui inspira ces lignes : « Terriblement dépravée cette race latine ! ou bien c'est nous – mais enfin l'un est dépravé pour l'autre[651] ». Quel contraste avec ce qu'il écrivait quatre années auparavant.

Nous notons tout d'abord que nous retrouvons Virgile dans l'œuvre gidienne selon un rapport d'intertextualité. En effet, Virgile apparaît comme motif d'écriture dans *Paludes* :

> « J'ai lu dans Virgile deux vers :
> *Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus*
> *Limosoque palus obducat pascua junco.*
> Je traduis : - c'est un berger qui parle à un autre ; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui ; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire […] *Paludes* c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager ; - dans Virgile il s'appelle Tityre ; - *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente…[652] »

La figure de Virgile est également présente dans le titre *Et nunc manet in te*, extrait de Virgile. Cette « inlassable admiration[653] » parcourt toute l'œuvre gidienne depuis les lettres à sa mère (Gide a alors 24 ans : « tantôt assis, tantôt marchant, faisant des vers ou pensant à Virgile[654] ») jusqu'à ses discussions avec la Petite Dame : « Depuis quatre ans, c'était la première fois que je me séparais de mon Virgile et la première chose que je fis en arrivant, ce fut d'en racheter un.[655] »

Certes, Gide n'a pas travaillé sur Virgile ; il s'est par exemple refusé de le traduire comme il le dit à la Petite Dame, se justifiant ainsi :

> « – Vous n'avez jamais songé à traduire du Virgile ?
> – Non, dit-il nettement. Quand je traduis un livre, ou c'est pour le faire connaître, ou c'est parce que j'ai le sentiment que la nouvelle forme que je lui donnerai équivaudra la sienne. Pour Virgile, il ne faut pas y penser, c'est absolument impossible.[656] »

---

[651] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 10 juin 1891, p. 129.
[652] André Gide, *Paludes*, *Romans et récits*, *vol. I*, *op. cit.*, p. 261.
[653] Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, Tome IV, 1945-1951,* Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 1990, p. 149.
[654] *Correspondance avec sa mère*, *op. cit.*, Lettre du 12 mai 1894, p. 361.
[655] Maria Van Rysselberghe, *op. cit.*, *T. IV*, p. 69.
[656] *Ibid*., pp. 149-150.

Pourtant, Gide a bien pensé cette œuvre faite de contrastes. En effet, comme nous l'avons souligné il y a un double langage mêlant chez Virgile le moral et le pervers. Cette dualité est celle d'un langage jouant sur les apparences et sur ce qui est ; langage dont Gide s'est largement inspiré. Et dans ce modèle, un personnage attire particulièrement notre attention : Ménalque. Pour notre étude, nous nous limitons ici aux *Bucoliques*, « un recueil de dix courtes pièces en hexamètres dactyliques, cinq sont des dialogues, cinq sont des monologues.[657] » Ménalque apparaît dans les *Bucoliques* trois et cinq (où il dialogue avec Damoetas et Palémon, puis avec Moeris), même si son nom est mentionné dès la deuxième *Bucolique* à travers le monologue d'Alexis[658]. Le parallèle que nous pouvons faire entre le Ménalque virgilien et le gidien vient du qualificatif donné au personnage par Virgile. Dans le dialogue de la troisième *Bucolique* « III – Palémon », Ménalque est avec Damoetas et Palémon, et au vers 13 Damoetas qualifie Ménalque de pervers : « perverse Menalca ». Ménalque devient dès lors un homme sur lequel porte une suspicion de perversion. Une suspicion qui peut avoir été source d'inspiration pour Gide qui a introduit cette figure dans son œuvre, puisque Virgile fait preuve à la fois de morale et de dépravation.

c. Le Ménalque virgilien et le Ménalque gidien

Ménalque apparaît sous la plume de Gide dans deux ouvrages : *Les Nourritures terrestres* et *L'Immoraliste*. Dans *Les Nourritures terrestres*, tout d'abord, Ménalque

[657] Florence Dupont, préface des *Bucoliques* et *Géorgiques* de Virgile, Paris, Folio, 1997, p. 20.
[658] « *Nonne fuit satius tristes Amaryllidis iras*
Atque superba pati fastidia ? nonne Menalcan,
Quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses ? », V. 14-16 ;
« Ne m'a-t-il pas suffi de souffrir les fureurs
D'Amaryllis la sombre, et ses dédains superbes ?
Ou de chérir Ménalque, aussi noir que toi clair ? », Virgile, *Bucoliques, op. cit.*, p. 59, traduction Paul Valéry.

enseigne à Nathanaël « la ferveur » ; une ferveur qui passe par un cheminement expliqué ainsi par Gide:

> « Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même, – puis à tout le reste plus qu'à toi.[659] »

Ce qui sert d'avertissement aux *Nourritures terrestres* est révélateur de la position de l'auteur et de celle du lecteur dans la pensée gidienne. En effet,

> « Ménalque n'a jamais, non plus que toi-même, existé. Le seul nom d'homme est le mien propre, dont ce livre eût pu se couvrir. […] Ces choses ne sont pas plus des mensonges que ce nom, Nathanaël qui me liras, que je te donne, ignorant le tien à venir.[660] »

Au long des huit livres, de l'hymne « en guise de conclusion » et de l' « envoi », la parole de Ménalque se veut une parole de liberté : « Tout choix est effrayant, quand on y songe : effrayante une liberté que ne guide plus un devoir.[661] »

Et nous retenons dans l' « envoi » ces mots : « Eduquer ! Qui donc éduquerais-je, que moi-même ?[662] », qui nous invitent à nous interroger sur la volonté moralisatrice de Gide. Comment l'auteur peut-il se reconnaître un rôle de « moralisateur » tout en déniant sa capacité à éduquer ; car la moralisation ne porte-t-elle pas en elle le concept d'éducation ?

Le Ménalque de *L'Immoraliste*, dont « la flamme froide de son regard indiquait plus de courage et de décision que de bonté[663] », s'immisce, quant à lui, dans la vie de Marceline et de Michel parce qu'il est séduit du changement réalisé par Michel sur lui-même lors de son séjour à Biskra, et dont il est témoin lorsque les deux hommes se

[659] André Gide, *Les Nourritures terrestres, op. cit.,* p. 349.
[660] *Ibid.,* p. 349.
[661] *Ibid.,* p. 351.
[662] *Ibid.,* p. 352.
[663] Im, p. 652.

retrouvent à la sortie du cours de Michel pour la première fois[664]. Notons que nous apprenons d'abord que dans le passé Michel et Ménalque ne s'appréciaient guère. C'est suite à sa métamorphose que Michel reconnaît :

> « Son insolence même, qui m'écartait de lui d'abord, me plut, et le sourire qu'il me fit me parut plus charmant de ce que je le savais plus rare.[665] »

Le lecteur comprend dès cet instant que l'intérêt de Ménalque est double pour Michel. En effet, ce que Michel reproche au Ménalque d'antan est sa distance par rapport au Moi de Michel : « Jadis il ne me plaisait guère ; il semblait fier et ne s'intéressait pas à ma vie ». La critique de l'individualisme faite par Gide dans cet ouvrage transparaît dans le rapport narcissique de Michel à lui-même. Michel ne s'interroge pas sur les causes du désintérêt de Ménalque à son égard, tout comme il ne cherche pas à savoir pourquoi il s'ignorait lui-même. Pourtant il condamne ce désintérêt de Ménalque et en fait le motif de sa propre prise de distance. Michel choisit ici de se victimiser. L'autre apport de Ménalque est à la fois cette révélation de la métamorphose de Michel et bien entendu la condamnation d'un procès qui fait songer à celui pouvant introduire une œuvre à venir : *Corydon*.

> « Récemment, un absurde, un honteux procès à scandale avait été pour les journaux une commode occasion de le salir ; ceux que son dédain et sa supériorité blessaient s'emparèrent de ce prétexte à leur vengeance ; et ce qui les irritait le plus, c'est qu'il n'en parût pas affecté.
> "Il faut, répondait-il aux insultes, laisser les autres avoir raison, puisque cela les console de n'avoir pas autre chose. […]
> Je restai seul avec Ménalque. […]
> – Cher Ménalque, lui répondis-je, vous semblez oublier que je suis marié.
> – Oui, c'est vrai, reprit-il ; à voir la cordiale franchise avec laquelle vous osiez m'aborder, j'avais pu vous croire plus libre."[666] »

Ménalque apparaît comme un tentateur qui souligne le caractère aliénant du mariage. Il élabore sous nos yeux une stratégie dont le but est de libérer complètement Michel.

[664] Im, p. 647.
[665] Im, p. 647.
[666] Im, p. 647.

> « “– Excusez-moi, dit-il, mais je n’en bois presque jamais.
> – Craindriez-vous de vous griser ?
> – Oh ! répondit-il, au contraire ! Mais je tiens la sobriété pour une plus puissante ivresse […]
> – Et vous versez à boire aux autres…” […]
> “Je ne peux, dit-il, exiger de chacun mes vertus. C’est déjà beau si je trouve en eux mes vices…”[667] »

Ici, l’art de Ménalque est de pousser Michel plus avant dans sa métamorphose. Il le grise et l’enivre pour pouvoir assister à son émancipation. Le couple Ménalque - Michel ne se retrouvera-t-il pas plus tard sous la plume de Gide dans les figures de Daniel - Gide (*Si le grain ne meurt*) ? En effet, Michel et Gide ont ceci de commun que, pour eux, le rapport à la jeunesse se refuse comme pervers à la fois dans sa pensée et dans sa réalisation. Ménalque jouit de pervertir, de *griser* ; Daniel, quant à lui, jouit de sodomiser de jeunes garçons. Mais Gide feint de ne pas comprendre que l’acte n’est pas moins sexuel parce qu’il est masturbatoire, ou voyeuriste ; et que sa perversion demeure perversion dès lors qu’elle met en œuvre sa quête de jeunesse en faisant de l’enfant un objet de désir et en cédant à son propre désir. Un moyen de contourner ce dilemme est de rendre l’enfant demandeur :

> « Non, je n’ai plus grand désir de forniquer […]. Ali, dans la pénombre du taudis, releva sa tunique longue, laissa tomber sa culotte qui découvrit le bas d’un corps charmant et, sans plus de façons, s’offrit de dos. Cela me suffisait et je n’étais nullement désireux de mener plus loin l’aventure […]. Je dus me débattre, mais en riant, et avec quelques caresses.[668] »

Ici, il fait semblant de croire que le désir émane de l’enfant. Et malgré les « caresses » offertes à l’enfant, l’adulte apparaît comme un être raisonnable. A travers sa propre expérience, Gide fait du problème pédérastique un objet littéraire. Il dépasse la vision selon laquelle ce problème n’aurait de solution que dans la question morale. En prenant

[667] Im, p. 648.
[668] André Gide, « Carnets d’Egypte » *in Journal, 1926-1950, op. cit.,* pp. 648-649.

les rênes de la relation, l'enfant déculpabilise l'homme, tout comme la figure de Ménalque dans *L'Immoraliste* sert à rassurer Michel qui peut trouver chez son ami le sentiment que ses pratiques sexuelles sont hors de cette « réalité moins tangible » que Marty appelle « la scène du monde[669] ». Grâce à cette volonté d'émancipation, Michel reconnaît lui-même l'apport des relations pédérastiques comme supérieur à celui d'une vie passée aux études :

> « Mais combien les phrases, hélas ! devenaient pâles près des actes ! La vie, le moindre geste de Ménalque, n'était-il pas plus éloquent mille fois que mon cours ? Ah ! que je compris bien, dès lors, que l'enseignement presque tout moral des grands philosophes antiques ait été d'exemple autant et plus encore que de paroles ![670] »

Un maître moral ?

Un autre élément littéraire dont se sert Gide pour parfaire son œuvre est le recours au discours direct lui permettant de faire de ses personnages des êtres en action. Grâce à ce procédé, les théories exposées par les personnages gagnent en profondeur ; c'est notamment le cas lors d'un des échanges entre Ménalque et Michel :

> « C'est à soi-même que chacun prétend le moins ressembler. Chacun se propose un patron, puis l'imite ; même il ne choisit pas le patron qu'il imite ; il accepte un patron tout choisi. Il y a pourtant, je le crois, d'autres choses à lire, dans l'homme. On n'ose pas tourner la page. – Lois de l'imitation ; je les appelle : lois de la peur. […] On imite. Et l'on prétend aimer la vie ![671] »

Ménalque et Michel ont bien saisi l'importance des relations entre hommes [672], et la relation qui se crée entre eux est bien une relation que nous pourrions qualifier

[669] Eric Marty, *André Gide, op. cit.*, p. 62.
[670] Im, p. 651.
[671] Im, p. 653.
[672] « Avant l'apparition de la littérature courtoise, les affections et dilections ne peuvent se développer que dans un cadre masculin », Louis-Georges Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Editions Autrement, coll. « mutations/sexe en tous genres », n°249, 2008, p. 26.

d'homosociale[673] puisque c'est dans une dynamique d'homosocialité que se tisse et se développe le rapport entre les deux protagonistes gidiens. Il est bien évident que le personnage de Ménalque n'a pas été choisi au hasard par Gide car, rappelons-nous, Ménalque est défini comme un pervers dans l'œuvre de Virgile. Chez Gide, Ménalque endosse un nouveau rôle, celui du tentateur. Michel a du mal à résister à Ménalque et il tente de se détourner de lui. En ce sens, Gide semble condamner l'homosocialité, émettant une forme de réserve morale face à cette difficulté d'assumer ses désirs. Cependant n'oublions pas que chez Gide la famille a vocation à être déstructurée. La décision prise par Michel d'être aux côtés de son épouse arrive trop tard, offrant à l'auteur une autre image de fêlure au sein de la famille. L'image du pervers et du tentateur permet à Gide de renforcer l'idée selon laquelle lorsque le modèle familial bourgeois est pris dans les filets du monde des apparences, il n'y a plus de normale. Ou du moins, si cette normale continue d'exister, elle n'existe plus que dans un monde tronqué et souillé par le mensonge. La normale de Gide peut exister et n'est pas moins légitime que la normale des bourgeois. Si Michel témoigne d'une certaine envie d'appartenir à une famille traditionnelle, il n'y arrive toutefois pas. Comme nous l'avons dit, il revient trop tard aux côtés de Marceline ; et si Ménalque a fini par susciter chez Michel une tentation morale, ce dernier ne parvient pas à s'imposer comme un maître moral, comme le maître de sa propre existence. Car c'est bien la culpabilité qui incite Michel à retourner vers Marceline et non une quelconque remise en question de ses désirs. A cette culpabilité nous pouvons ajouter la crainte de se découvrir tel qu'il est :

> « Je m'irritais enfin de ces paroles, qui précédaient trop ma pensée ; j'eusse voulu tirer arrière, l'arrêter ; mais je cherchais en vain à contredire ; et d'ailleurs

[673] Pour plus d'informations sur la notion d' « homosocialité », nous renvoyons à l'ouvrage de Louis-Georges Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, *op. cit.*

> m'irritais contre moi-même plus encore que contre Ménalque. […] Lui, tantôt allant et venant à la façon d'un fauve en cage […]. Ménalque parla longtemps encore ; je ne puis rapporter ici toutes ses phrases, […] non qu'elles m'apprissent rien de bien neuf – mais elles mettaient à nu brusquement ma pensée ; une pensée que je couvrais de tant de voiles, que j'avais presque pu l'espérer étouffée.[674] »

La complicité entre ces deux personnages si elle se transforme tout d'abord en homosocialité conduit finalement à une rupture. Un échec de la complicité que l'auteur lui-même a connu avec son épouse, Madeleine.

2. La complice : Madeleine

Plusieurs personnes ont été les complices ou les collaborateurs de Gide ; mais entre toutes, la plus importante demeure Madeleine Rondeaux. En effet, comme nous l'avons vu lors des précédents chapitres, Gide ne se contente pas de faire œuvre puisqu'il met son esthétique au service d'une réflexion sociale et éthique sur la famille, la bourgeoisie et la perversion. Cette étude n'était cependant pas sans risque pour l'auteur qui en faisant ce choix a pris le parti de sacrifier jusqu'à sa propre vie privée. Un sacrifice avec de réelles répercutions jusque dans le champ artistique gidien. Nous pouvons, par exemple, nous demander si Madeleine a brûlé les lettres de son époux pour marquer son refus de la complicité implicite à laquelle elle se serait trop longtemps soumise[675] ?

a. Madeleine et le scandale

Gide choisit de faire compter la figure de Madeleine pour créer son œuvre. Ce choix, il le fait malgré la volonté de cette dernière de demeurer dans l'ombre comme il

[674] Im, pp. 657-658.
[675] « Lorsque Madeleine brûla toutes mes lettres, […] c'était certes dans un geste de désespoir et pour me détacher de sa vie ; mais aussi pour échapper à l'attention future, et par désir d'effacement », ENMIT, p. 945.

le reconnaîtra dans son *Et nunc manet in te* lorsqu'il revient sur le prénom qu'il donna à Madeleine : Emmanuèle.[676] »

Le rapport de l'auteur à Madeleine peut apparaître comme un rapport pervers puisque Gide ne renonce pas à exposer son épouse sur la scène de son monde, et ce malgré les réticences de cette dernière qui se refuse à être utilisée au profit du scandale recherché par son époux. Si le scandale est une nécessité pour l'auteur, nous pouvons nous demander pourquoi Gide a choisi la figure de Madeleine, ce modèle de « vertu », ce « ciel » pour le mettre en avant ? S'agit-il pour lui d'un moyen de légitimer sa perversion ? de la faire exister dans la norme ?

André Gide voit dans le scandale le lieu de la transcription de ce que sont les rapports humains : Michel raconte un récit le mettant en jeu mais mettant également en jeu ses auditeurs, avec cette phrase qui apparaît comme un défi : « Puisse votre amitié, qui résiste si bien à l'absence, résister aussi bien au récit que je veux vous faire.[677] »

Témoigner est scandale à la fois par ce que le narrateur narre mais également parce qu'il place chacun des êtres (auteur, narrateur, personnages et lecteurs) dans une position d'acteur, de complice, ou de victime de ce que contient le récit. Toutefois, nous pouvons nous demander si cette importance accordée par Gide au « scandale » demeure la seule visée de l'ouvrage ? Est-il possible de dire que Gide n'écrit que pour choquer ? Choquer pour jouir simplement de son pouvoir d'écrivain ?

De la décristallisation à l' « objet de scandale »

Ne pourrions-nous pas dire que Gide transcende cette cristallisation de la figure de Madeleine ? En effet, Gide comprend à 13 ans le rôle majeur de sa relation à

[676] ENMIT, p. 937.
[677] Im, p. 597.

Madeleine. Pas simplement son rôle comme il l'énonce dans *Si le grain ne meurt*, mais le rôle salvateur que Madeleine a joué dans sa vie comme il le reconnaît dans *Et nunc manet in te* : « rien de bon n'était en moi, qui ne me vînt d'elle[678] ». L'auteur s'attache ainsi à dépasser cette cristallisation de ce visage de pureté, cette brutale apparition pour s'intéresser à ce qu'il appelle la décristallisation dans son *Journal des Faux-monnayeurs* : « Si la "cristallisation" dont parle Stendhal est subite, c'est le lent travail contraire de *décristallisation*, le pathétique ; à étudier.[679] »

Cette décristallisation fraie la voie à une compréhension nouvelle de ce que peut signifier l' « objet de scandale ». Le lecteur sent ici combien il importe à Gide de dépasser la simple révélation scandaleuse. La décristallisation permet à Gide d'aller au-delà du scandale pour construire une réflexion sur la nature humaine. Mais ce cheminement gidien, d'un être « pas pareil aux autres » ne s'effectue-t-il pas au détriment d'une nature humaine ? De la nature de Madeleine ?

b. Une matérialisation de Madeleine ?

En écrivant « objet de scandale », Gide dépersonnalise Madeleine, la faisant à la fois figure active et passive dans l'élaboration de son œuvre. Une matérialisation que l'on retrouve à l'œuvre dans *L'Immoraliste* lorsque « la maladie était entrée en Marceline, l'habitait désormais, la marquait, la tachait. C'était une chose abîmée.[680] » Marceline devient à son tour un objet de scandale, son aspect physique choque Michel qui ne la voit plus comme une personne à part entière.

Madeleine : active dans l'œuvre gidienne

[678] ENMIT, p. 940.
[679] JFM, p. 531.
[680] Im, p. 660.

Qu'il s'agisse là ou non pour André Gide de rendre grâce au « nouvel orient[681] » de sa vie tout en respectant sa pudeur, nous pouvons affirmer que Madeleine joue un rôle actif dans la création de l'œuvre gidienne. La lettre de Madeleine évoquant le scandale (André Gide est à la veille de ses 25 ans et il n'est pas encore marié à Madeleine) met en lumière une petite partie de la nature des rapports entre Madeleine et André Gide, et la conception gidienne des relations humaines.

Mais malgré tout, Madeleine demeure aux côtés de Gide et ce qu'elle pressent de celui qu'elle va épouser ne l'effraie pas véritablement, même elle en rend « grâce à Dieu » :

> « Par une sorte de divination providentielle, j'ai toujours senti *le vrai toi*. Comment ? Je ne sais pas. Je n'éprouve cela que pour toi. Mais jamais je ne doute de cette vision secrète. C'est une voix en dedans, qui me donne immédiatement l'exacte notion de ton *intention*, sous tout ce qui la cache aux yeux des autres. […] Et cela, j'en rends grâce à Dieu, car *généralement* ce que j'ai senti et que les autres ne sentaient pas était à ton avantage.[682] »

Ces mots ne sont-ils pas idéaux pour un Gide qui travaille à construire verbalement sa normale ? Une normale qui nécessite la présence d'un *modèle de vertu*. Madeleine donne le sentiment de légitimer les choix gidiens. Nous comprenons alors que la mort de cette dernière précipite Gide dans un désarroi profond : « l'ayant perdue […] je ne savais plus pourquoi désormais je vivais[683] ». Cependant, il ne faudrait pas croire que Madeleine a toujours eu une posture active, comme en témoigne sa crainte d'être un *objet de scandale*.

Madeleine : une figure passive

Lorsqu'il fait le choix d'utiliser sa femme au profit de son œuvre, Gide n'est pas un époux sadique jouissant de la souffrance de sa femme. Ici, l'auteur sait qu'afin de

[681] SLGNM, p. 161.
[682] Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide*, *op. cit.*, 8 septembre 1895, p. 119.
[683] ENMIT, p. 937.

donner plus de crédibilité à son travail esthétique, il lui faut se protéger derrière le *modèle de vertu* qu'incarne Madeleine. Cependant cette décision gidienne va à l'encontre de la volonté de cette dernière qui exprime vouloir prendre des distances par rapport à l'œuvre de Gide :

> « Il y avait nombre de livres de moi qu'elle n'avait pas lus ; d'abord parce qu'elle détournait expressément les yeux de tout objet désobligeant ou pénible ; mais aussi, je crois, par désir de me laisser ainsi liberté plus grande, liberté d'écrire sans encourir son blâme, et sans crainte de la blesser.[684] »

Nous remarquons le refus de Madeleine de participer à l'œuvre de Gide, et cette position témoigne de l'incapacité de cette dernière à légitimer ce que Gide cherche à rendre légitime aux yeux du lecteur. Dès lors, le rôle qui lui est assigné semble être celui d'une posture passive. Nous écrivons *semble* car Madeleine n'était pas ignorante des préférences sexuelles de son époux à en croire ce dernier qui dans *Et nunc manet in te* rapporte ces propos de Madeleine : « Tu avais l'air d'un criminel ou d'un fou[685] ». Ces propos font suite à un épisode dans un train où Gide prend plaisir à observer les enfants. En effet, le temps passant, Madeleine refuse d'être la garante d'un modèle de vertu que Gide détourne, voire pervertit. La posture passive rejoint celle du voyeur que Freud analyse parallèlement avec la posture de l'exhibitionniste dans ses *Trois essais*, puisque dans le cas de ces perversions, « le but sexuel se présente en effet sous une double forme, *active* et *passive*.[686] »

c. Madeleine : une complice ou une figure sacrifiée de la perversion ?

Cette double posture de Madeleine permet de nuancer l'utilisation que Gide fait de sa femme. Et la distance qu'elle prend par rapport à l'œuvre de son époux s'inscrit

[684] ENMIT, pp. 940-941.
[685] ENMIT, p. 948.
[686] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 68.

comme le refus d'assumer la nature de Gide. L'auteur souligne que Madeleine ne le lit pas par « désir de [lui] laisser ainsi liberté plus grande[687] ». De la sorte, ne pouvons-nous pas comprendre le laisser agir de la femme comme celui que nous pourrions reconnaître chez un complice ? Le complice peut être acteur ou victime de la perversion ; il peut donc avoir un double, voire un triple statut dans la perversion à l'œuvre. Et n'est-ce pas un peu la position de Madeleine ? Nous pouvons souligner que si elle écrit *frissonner d'appréhension*, à aucun moment elle ne signifie clairement son refus d' « être un objet de scandale ». Son *appréhension* ne constitue pas en soi une interdiction d'apparaître sous la plume de Gide. De plus, comme le souligne Eric Marty, Madeleine apparaît « comme un bon détective dans l'alibi que Gide s'est constitué […] : c'est qu'elle aussi a voulu le mariage blanc[688] ». Ajoutons à cela que partant d'une remarque de Gide : « Que de fois, Madeleine étant dans la chambre voisine, je l'ai confondue avec ma mère », Lepape rejoint cette pensée que Gide et Madeleine ont consenti à ce mariage blanc, ajoutant « on ne couche pas avec sa mère[689] ». Ce transfert opéré par Gide du phallus de la mère sur Madeleine en s'étant réalisé avec l'assentiment de son épouse nous donne à penser que Madeleine ne serait pas qu'une victime de la non consommation du mariage, laissant ainsi à Gide la possibilité d'être un pédéraste.

Dans *L'Immoraliste*, Marceline met les enfants dans les bras de Michel : « Un matin Marceline entre en riant : "Je t'amène un ami, dit-elle ; et je vois entrer derrière elle un petit Arabe au teint brun. Il s'appelle Bachir"[690] ». Ce rôle, Gide aurait-il voulu pouvoir l'attribuer à Madeleine comme le prétend Herbart, citant le *Journal* de Gide ? :

> « – Quel rôle admirable ma femme aurait pu jouer auprès de moi, si elle avait voulu !

[687] ENMIT, p. 941.
[688] Eric Marty, « Lacan et Gide : l'autre école », article communiqué.
[689] Pierre Lepape, *op. cit.*, p. 164.
[690] Im, p. 606.

> – Quel rôle ?
> – Eh bien, en me laissant attirer, chez nous, des enfants…[691] »

Ne faut-il pas voir ici une exagération de la posture active que Gide aurait voulu faire jouer à Madeleine ? La transposition de la figure de Madeleine dans la *seconde réalité* est celle d'une complice, la complice tant recherchée par Gide. Toutefois, l'œuvre gidienne offre à Madeleine la possibilité de demeurer un *modèle de vertu* et d'être parfaitement pure. La complicité de Madeleine se réalise alors dans son acceptation d'être sacrifiée.

d. La figure sacrifiée pour le salut gidien ?

Le statut de Madeleine est double puisque cette dernière est à la fois complice et victime de la posture perverse de son époux. Victime car, en faisant d'elle un « objet de scandale », Madeleine devient une chose, le mot « objet » la dépersonnalisant. Gide a besoin de Madeleine, et il le reconnaît à travers l'omniprésence de la figure de son épouse dans son œuvre :

> « Et déjà telle, dans mes premiers livres, bien avant notre mariage, je la peignais : Emmanuèle des *Cahiers d'André Walter*, Ellis du *Voyage d'Urien*. Il n'est pas jusqu'à l'évanescente Angèle de *Paludes*, où je ne me sois quelque peu inspiré d'elle… [692] »

Mais le sacrifice est essentiel pour que l'œuvre soit réalisée comme le souligne l'auteur en proie à un certain narcissisme faisant dire à son Narcisse :

> « L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même.[693] »

[691] Pierre Herbart, *A la recherche d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1952, p. 48.
[692] ENMIT, p. 946.
[693] André Gide, *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 175.

Ajoutons que le sacrifice opéré par Gide est établi dès sa vision d'une Madeleine agenouillée, comme il le relate dans *Si le grain ne meurt* :

> « Contre le lit je ne distinguai pas d'abord Emmanuèle, car elle était agenouillée. […] Elle m'appela. […] Je ne compris pas aussitôt qu'elle était triste. […] Il ne me plaît point de rapporter ici le détail de son angoisse […]. Je pense aujourd'hui que rien ne pouvait être plus cruel, pour une enfant qui n'était que pureté, qu'amour et que tendresse, que d'avoir à juger sa mère et à réprouver sa conduite. […] J'avais erré jusqu'à ce jour à l'aventure ; je découvrais soudain un nouvel orient à ma vie.[694] »

Par la posture de Madeleine, Gide reconnaît son alter ego, c'est-à-dire un être en souffrance et surtout en proie à l'angoisse. En effet, dans l'angoisse de Madeleine, Gide voit ses propres *schaudern*. La complicité qui se tisse ici permet de lier les deux cousins, au point que Gide veut croire que Madeleine peut devenir le personnage légitimant chaque acte hors norme des héros gidiens. Gide veut sauver son Moi, lui octroyant le salut par la présence constante de son *modèle de vertu*. Mais comme nous l'avons dit, Madeleine ne peut accepter ce rôle et il faut à Gide trouver de nouveaux complices.

3. Complicité et collaboration

Dans le chapitre VII de la deuxième partie des *Faux-monnayeurs*, Gide multiplie les emplois du pronom personnel de la première personne du pluriel : *nous*. Et si « *nous* désigne une seule personne particulièrement dans ses emplois comme pluriel de " majesté " ou de " modestie "[695] »; il semble ici que par l'utilisation de ce pronom, Gide travaille à impliquer directement son lecteur, *nous* désignant « les animés qui parlent. […] locuteur + N personnes ». De la sorte, la position du lecteur devient celle d'un

[694] SLGNM, pp. 160-161.
[695] Hervé Dominique Béchade, *Phonétique et morphologie du français moderne et contemporain*, Paris, PUF, 1992, p. 213.

complice. Mais pas de n'importe quel complice, puisque Gide réclame une vraie collaboration : « l'histoire requiert sa collaboration [au lecteur] pour se bien dessiner.[696] » Et de cette collaboration naît un travail de perversion réalisé avec l'accord des deux parties : auteur – lecteur.

a. Être complice

Comme nous l'avons vu précédemment, la notion de complicité peut s'appliquer aux personnages de l'œuvre gidienne mais également aux figures ayant fait partie de l'entourage d'André Gide. Madeleine, par exemple, a parfois revêtu le caractère de complice et, plus particulièrement, de complice de la perversion gidienne dans son attitude et son acceptation d'être la figure sacrifiée au nom du salut gidien. Outre Madeleine, certains personnages de la fiction cette fois sont complices de Gide. C'est le cas notamment d'Edouard qui lorsqu'il découvre le voyeurisme auquel s'est adonné Bernard ne cherche pas à le réprimander. Edouard semble même jouir du voyeurisme de Bernard, il participe comme complice de cette perversion. Ne pouvons-nous pas ajouter à cette complicité qu'elle séduit Edouard puisqu'elle est, pour lui, l'occasion de devenir acteur d'une autre perversion : l'exhibitionnisme ?

Le lecteur gidien est complice lui aussi parce que, par sa lecture, il donne légitimité à l'œuvre de Gide. Certes, lire ne signifie pas être en accord avec tout ce que contient le livre. Mais, dans le cas de Gide, l'effort que doit fournir le lecteur est tel qu'il en devient l'un des légitimateurs de la morale et de la normale inscrites au sein de l'ouvrage. Parmi les efforts du lecteur, nous pourrions citer le cas des sous-entendus gidiens qui impliquent de la part du lecteur à la fois une attention constante au moindre

[696] JFM, p. 529.

acte et à chaque parole des héros, et une réflexion soutenue et visant à acquérir un état de suspicion sans faille. Cette suspicion, ajoutant à l'inquiétude du lecteur, conforte ce dernier dans une position de complice qui se dessine tout au long des aventures et s'affirme par là même : comme le permet la lettre de Bernard à Olivier dans laquelle Bernard évoque son partage de chambre avec Edouard. Nous retrouvons également cet intérêt gidien pour l'implicite dans *L'Immoraliste*, lorsque Michel narre ses relations avec autrui. La « curiosité » qui lui « faisait surveiller [les] gestes » de Moktir n'est autre que le voyeurisme auquel succombe Michel tout au long de l'aventure qu'est sa nouvelle vie par laquelle il rompt avec « l'être malingre et studieux à qui [sa] morale précédente, toute rigide et restrictive, convenait ». Mais Michel n'use pas des silences ou sous-entendus que dans le récit de son rapport aux enfants, puisque pour évoquer l'instant qu'il passe avec une femme rencontrée alors qu'il est en la compagnie de Moktir, il avoue discrètement s'être laissé « aller au sommeil ».

Herbart, en témoignant comme proche de Gide, reconnaît la notion de complicité en écrivant : « On était […] complice en Gide.[697] » Cette complicité est multiple et elle peut se comprendre comme celle des proches d'André Gide, et comme celle du lecteur qui coopère à l'œuvre en adoptant la posture ludique de l'auteur par laquelle se réalise la perversion. Ainsi, le lecteur en devenant le complice de l'œuvre, et des perversions qui s'y jouent (le lecteur prend plaisir au voyeurisme de Bernard, et s'amuse de l'exhibitionnisme du petit Georges volant le manuel sur l'Algérie sous les yeux d'Edouard) acquiert le statut de complice non simplement de l'auteur, mais bien de « complice en Gide » c'est-à-dire de tout ce que contient le livre et surtout de tout ce que recèle l'homme André Gide. D'un Gide dont Léon Pierre-Quint souligne qu'il

[697] Pierre Herbart, *op. cit.*, p. 72.

« parvient à *effarer* son public en lui révélant la relativité de la morale. Au lecteur de prendre conscience de ses préjugés. Ainsi le sacrilège est avant tout, pour Gide, un procédé psychologique.[698] » Lorsque le lecteur prend conscience de ses préjugés et de tout ce que cache la morale gidienne, il devient un complice actif de Gide. Ainsi, ce serait bien plus qu'une complicité passive qui s'accomplirait par l'écriture gidienne ; et nous aurions alors à parler de cette relation lecteur – auteur comme d'un rapport de collaboration.

b. La collaboration

La collaboration établie par Gide et son lecteur demeure un point essentiel dans ce travail de perversion que nous tentons de mettre en lumière. Comme le remarque Claude Martin, « l'auteur entend laisser parler son œuvre, et son lecteur collaborer au sens sans prétendre imposer son opinion.[699] »

Tout d'abord, nous pouvons nous interroger sur ce que représente le lecteur pour Gide ? Et plus largement, qu'est-ce que le public pour l'auteur ? Comment conçoit-il la relation entre l'auteur et le lecteur ?

Lors d'une *Conférence prononcée à la Cour de Weimar le 5 août 1903*, Gide traite la question de « L'importance du public ». En premier lieu, il tente de définir le terme de *public* qu'il ne voudrait

> « pas donner […] à n'importe quel groupement arbitraire, mais à telle société choisie, capable de goûter les émotions d'art. [Et Gide d'ajouter] qu'un public – chose si rare qu'à peine de nos jours savons-nous ce que c'est. […] Un public – l'artiste, hélas ! a dû apprendre à, tant bien que mal, s'en passer […] ou même nous allons jusqu'à prétendre que l'artiste *doit* s'en passer. C'est là une erreur dangereuse.[700] »

[698] Léon Pierre-Quint, *op. cit.*, p. 144.
[699] Claude Martin, *Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002, p. 482.
[700] André Gide, *Nouveaux Prétextes*, *op. cit.*, pp. 29-30.

Le public reste nécessaire selon Gide, et en effet si personne ne reçoit l'œuvre, elle ne peut avoir de portée au-delà de sa seule existence. Cette dernière demeurant liée uniquement à son auteur et en ne pouvant trouver d'échos chez le lecteur – puisque nous traitons ici de la question de l'œuvre lue – ne parvient à diffuser son message et semblera stérile. Toujours lors de cette conférence, Gide affirme que « l'artiste ne peut se passer d'un public », d'un public dont le devoir « est de contraindre l'artiste à l'hypocrisie ». Une hypocrisie qui s'accorde mal avec ce refus du mensonge annoncé dans *Corydon* : « Ce petit livre […] ne combattait après tout que le mensonge[701] ». Cette posture contradictoire de l'auteur nous invite à ne pas considérer chaque énoncé gidien comme révélateur de la vérité. Dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide expose en des termes clairs son attente vis-à-vis du lecteur, selon un principe adopté par Montaigne dans ses *Essais*, où il s'adresse à son lecteur en préambule : « c'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée ». Ou encore, « laisse, lecteur, courir encore ce coup d'essai […] J'ajoute, mais je ne corrige pas.[702] » Montaigne élabore son œuvre avec le lecteur à ses côtés, l'informant et le guidant sur son travail de lecture ; un lecteur auquel Gide choisit de laisser une grande part de liberté. C'est notamment par cette décision que « Gide se sent alors libre de pousser tour à tour à l'extrême, dans des sortes d'*essais* de lui-même, chacune des virtualités de son être : liberté vis-à-vis du lecteur, – mais aussi libération de soi-même.[703] »

Toutefois, cette liberté semble ne pas être réalisable sans la participation active du lecteur puisque « ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes,

[701] CDN, p. 61.
[702] Michel de Montaigne, « De la vanité » *in Essais*, *op. cit.*, p. 941.
[703] Philippe Lejeune, « Gide et l'espace autobiographique » *in Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 167.

que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.[704] » Cette réflexion à laquelle Gide est soucieux d'amener son lecteur ne traduit-elle pas un désir de purgation ? De la sorte, l'écriture gidienne réalise un travail constant de quête de soi, de sa normale. D'une normale offrant à l'auteur et au lecteur la possibilité de se purger de leurs passions, ou d'assumer leurs pulsions, leurs désirs.

c. Le lecteur : posture active et posture passive du lecteur

Le message même de l'œuvre gidienne le contraint presque à faire de son lecteur son collaborateur. La collaboration est essentielle comme nous venons de le voir. Gide doit avoir un lecteur complice qui accepte de collaborer à l'œuvre puisque c'est par le lecteur que passe la transmission de son message. De ce souci, il s'en ouvre à la Petite Dame lorsque parlant de R. Browning, il lui déclare que « c'est peut-être le seul auteur que je jalouse ; il vous fait comme son complice.[705] » Il y a donc une réelle volonté pour Gide d'impliquer son lecteur dans son œuvre afin de l'y faire participer d'une manière à la fois active et passive.

La posture active du lecteur

Tout d'abord, nous pouvons établir la posture active que l'on reconnaît au lecteur gidien dans l'activité de lecture de ce dernier. En effet, la pratique de lecture nécessite une implication du lecteur, un acte sans lequel l'œuvre ne saurait être

[704] JFM, p. 527.
[705] Maria Van Rysselberghe, *op. cit. T. I*, p. 30.

entièrement : le lecteur donne au livre son caractère vivant. Philippe Lejeune parle de « contrats de lecture[706] » établis par Gide dans *Les Faux-monnayeurs*.

Au-delà de ce pacte entre l'auteur et le lecteur, nous relevons dans l'œuvre gidienne que différentes adresses faites à l'attention du lecteur invitent ce dernier à prendre part au récit. Le narrateur des *Faux-monnayeurs*, par exemple, justifie à plusieurs reprises ses choix et semble être en dialogue constant avec le lecteur. Ainsi, tout le chapitre VII de la 2ème partie des *Faux-monnayeurs* est une analyse faite par le narrateur [707]. Dans ce chapitre, le narrateur feint de n'être pas parfaitement maître de ses personnages. L'existence de ces derniers se veut autonome et ne paraît en aucun cas subordonnée à la volonté de l'auteur. Le lecteur et Gide semblent alors sur un pied d'égalité puisque nul ne dirige les actes des personnages. Toutefois cette égalité n'est-elle pas utopique ? Car malgré les apparences, Gide est bien celui qui dirige le lecteur et cette impression conduit à une posture passive de ce dernier.

La posture passive du lecteur

La posture passive est ici mise en lumière par la révélation du narrateur concernant l'autonomie des personnages gidiens. Ainsi, nous les suivons dans leurs aventures, mais en aucun cas un être extérieur à l'œuvre ne peut intervenir. Le narrateur se pose lui-même comme étranger au déroulement de la trame narrative, allant même jusqu'à adopter le ton de la confidence : « Edouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers, par exemple) […]. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m'a paru parfois révoltante.[708] »

[706] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 184.
[707] « Je crains qu'en confiant le petit Boris etc. », FM, p. 337.
[708] FM, pp. 337-338.

Gide joue avec son lecteur. Par son esthétique, il tente de le rallier à sa cause et de le faire adhérer à sa conception de la normale. Cependant, il ne lui force pas la main, et se plaît à lui donner le sentiment qu'il est le seul mettre à bord :

> « Je […] laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres.[709] »

Gide sait qu'il implique son lecteur dans son œuvre d'une manière qui, tout en paraissant active, est en réalité passive. En effet, l'opération que le lecteur doit effectuer se fait selon des informations présentées par Gide lui-même. L'auteur distille des données qu'il convient au lecteur de relever afin d'aboutir à un exact résultat. La pragmatique gidienne énoncée clairement dans cette phrase du *Journal des Faux-monnayeurs* offre au lecteur une posture imagée, presque fantasmée de son rôle. Enfin, notons que ce recours à des termes mathématiques n'est pas dénué d'intérêt et importe dans notre lecture de la perversion à l'œuvre chez Gide, puisque l'écriture apparaît comme un raisonnement logique qui doit conduire à une seule réponse. La liberté du lecteur est un leurre, car Gide ne laisse à son lecteur qu'une seule interprétation de l'œuvre. Tout comme 1 + 1 font deux – seul résultat possible de cette addition – l'opération induite par l'écriture gidienne doit amener le lecteur à entendre une seule et unique solution au problème gidien. Une solution exprimée dans cette nécessité d'une « solution particulière ». Cette solution est pour Gide l'unique moyen lui permettant de se dégager du jugement porté sur lui par ses proches et que lui rapporte la Petite Dame, il serait un *immoraliste*.

Les multiples influences que revendiquent Gide sont pour lui le lieu de l'inspiration. En effet, à travers des modèles tels que Socrate et Virgile, Gide prend soin

[709] JFM, p. 557.

de ne pas forcer son lecteur. Il cherche avant tout à en faire un allié, c'est-à-dire une personne capable de lire son œuvre et de chercher à comprendre les mystères de sa normale. Cependant ce choix esthétique est périlleux pour l'auteur qui fait le pari d'être sans cesse *relu*. L'auteur ne cherche pas à faire de son lecteur une victime de son art, tout comme il ne serait pas exact de réduire son épouse Madeleine à un être sacrifié au profit de l'œuvre gidienne. Une épouse qui déclare « désire[r] tant le lire et redoute[r] tant de l'avoir lu[710] » lorsqu'elle évoque le premier livre de son cousin André Gide. Au fond, ce qu'il faut retenir c'est que dans l'esthétique gidienne, dans ce labyrinthe où le lecteur est amené à réfléchir au côté de l'auteur, tout est mis au service d'une cause, celle d'oser se raconter, tout en demeurant dans le dicible, dans la norme.

[710] Jean Schlumberger, *Madeleine et André Gide*, *op. cit.*, p. 35.

Chapitre 3 : Être normal

Faire de son lecteur son complice, n'est-ce pas le moyen idéal pour Gide de chercher avant tout son assentiment ? Un assentiment lui permettant d'exprimer sa normalité. Ainsi, lorsqu'il s'interroge : « Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature ?[711] », Gide n'exprime-t-il pas son appartenance à une certaine normale et ne tend-il pas à renier toute forme d'anormalité ? En effet, comment pourrait-il se sentir anormal puisqu'en assumant son homosexualité, il ne fait que répondre aux besoins de sa nature ? Nous avons vu que les jeux esthétiques ont permis, avec le concours de la destruction du modèle familial bourgeois, la réintroduction de la perversion dans le champ de la normale. Mais pourquoi et comment ce travail est-il reçu à notre époque ? C'est à propos d'un passage du *Voyage au Congo*, dans lequel Gide soigne presque le plus naturellement du monde les abcès d'Adoum, que Herbart souligne qu' « il ne faut voir là, je crois, nulle perversion ; mais au contraire, comment dire ? Une manière d'humilité. Gide soudain s'humanise.[712] » Gide n'aurait donc pas eu un intérêt exclusif pour la perversion. Bien au contraire, ce témoignage à décharge montre combien son goût pour le choquant peut prendre les traits d'une quête humaniste. Il convient dès lors d'examiner les moyens mis en œuvre par Gide pour faire de ses ouvrages la solution à une interrogation qui le taraude depuis l'enfance, à savoir : si je ne suis pas pareil aux autres, cela fait-il pour autant de moi un être anormal ? Lorsque Gide a trouvé sa propre réponse à cette question, comment a-t-il su mettre en œuvre son art et son esthétique au service d'un message visant à rétablir sa perversion pour l'inscrire dans la normale ?

[711] SLGNM, p. 269.
[712] Pierre Herbart, *op. cit.*, p 65.

L'impression nous est donnée qu'avec Gide, nous sommes aux portes de la perversion et lorsque nous les franchissons, ce n'est jamais clairement. Pourquoi ce sentiment et cela malgré les travers gidiens revendiqués par l'auteur lui-même ? Tout d'abord, rappelons que contrairement à Proust, Gide est tenté par le fait d'assumer ses désirs et ses pulsions. Certes Gide est pédéraste, un pédophile même qui ne cache pas lui-même son attirance pour les jeunes garçons, ce qui permet à Jean Delay d'affirmer qu'« il convient d'ailleurs d'ajouter que la virilité, venue à maturité, n'a jamais inspiré, au pédophile qu'il était, de désir.[713] » Mais cette pulsion gidienne doit être replacée dans un contexte historique. Lorsqu'on parle de pédophilie, il faut comprendre qu'elle n'a pas à cette époque la même connotation que de nos jours. En fait, c'est parce que notre regard actuel ne peut exister dans l'ignorance du passé que cette question de la pédophilie et de la pédérastie demeure si complexe et passionnante à la fois. Il faut pouvoir lire les histoires gidiennes avec un éclairage historique sur la pédophilie, la pédérastie et l'hétérosexualité. Il n'est pas question de faire de l'Histoire le lieu de l'affranchissement gidien, ni *a contrario* celui du procès de tendances sexuelles théorisées par la psychanalyse. Il faut en réalité comprendre cet éclairage comme un moyen de lire chez Gide le début d'un au-delà de la psychanalyse. Car Gide va plus loin que les psychanalystes et permet notamment aux pédérastes de vivre libérés des faux-semblants de la norme et sans être écrasés par le poids de la morale.

1. La sexualité : entre histoires et Histoire

En confessant à de multiples reprises son attirance pour les jeunes garçons, Gide se présente de lui-même comme un pédophile. En effet, dans ses témoignages de *Et nunc manet in te* à son *Journal*, l'auteur ne dissimule pas son désir charnel pour la

[713] Jean Delay, *op. cit., T. 1*, p. 204.

jeunesse. Cependant, c'est avec beaucoup de recul qu'il faut considérer ses propos afin de comprendre les enjeux de l'écriture gidienne. Il serait tout d'abord préjudiciable à Gide et à son œuvre de mésestimer l'importance de l'Histoire ; de plus, cela conduirait probablement à une fausse compréhension du message gidien.

a. Pédophilie, pédérastie et hétérosexualité

Si la question de la pédophilie gidienne doit être posée à juste titre, nous justifions notre choix de parler d'homosexualité, voire de pédérastie et non de pédophilie, car le pédophile éprouve une attirance sexuelle envers les enfants exclusivement, tandis que l'homosexuel est avant tout attiré par les personnes de même sexe, enfants, adolescents ou adultes. Gide explique lui-même les différences établies entre « trois sortes d'homosexuels.[714] » De ces trois types, Gide affirme clairement le sien : « les pédérastes, dont je suis (pourquoi ne puis-je dire cela tout simplement, sans qu'aussitôt vous prétendiez voir, dans mon aveu, forfanterie ?)[715] » Le choix de ne pas taire ses penchants et de faire de son œuvre (œuvre de fiction et autobiographique) le lieu de la vérité lui permet d'établir un lien entre sexualité et vérité. Grâce à ses témoignages, Gide fait de son choix sexuel non plus l'objet d'une déviance mais une occasion d'écriture.

Sexualité et vérité

Si l'homosexualité est une perversion, il faut bien saisir qu' « il y a […] quelque chose d'inné à la base des perversions, mais quelque chose *que tous les hommes ont en*

[714] « J'appelle pédéraste celui qui, comme le mot l'indique, s'éprend des jeunes garçons. J'appelle sodomite celui dont le désir s'adresse aux hommes faits. J'appelle inverti celui qui, dans la comédie de l'amour, assume le rôle d'une femme et désire être possédé », « Feuillets 1918 » *in Journal 1887-1925*, *op. cit.*, p. 1092.
[715] *Ibid*., p. 1092.

partage et qui, en tant que prédisposition, est susceptible de varier dans son intensité.[716] » En parlant de normale, Gide peut donc laisser entendre qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre homosexualité et norme :

> « Ces deux adolescents, eux, n'engageaient à rien. […] De sorte que, le quatrième matin, n'y tenant plus, toute vergogne bue, je demandai à Adoum le moyen de m'y prendre ; car enfin je n'étais jamais seul : le moindre de mes gestes avait pour témoin la pleine cohorte des porteurs… Adoum eut quelque peine à s'expliquer ma gêne : il m'affirma qu'il n'y aurait pas un de ces porteurs qui ne trouvât tout naturel que je demande, un soir, à l'un des deux pages de « venir fait pankas » sous ma moustiquaire. Ajoutons vite que le tulle d'une moustiquaire est complètement imperméable aux regards. […] Ajoutons enfin que ce qui paraissait surtout naturel c'était ce que l'expression « venir faire pankas » signifiait en réalité ; de sorte qu'il n'y eut personne de notre troupe pour s'en étonner. Et pour achever de mettre en déroute tout essai de dissimulation, Mala (c'était le nom du garçon) commença par laisser dans un tub, sous des flots d'eau tiède, la sueur et la poussière d'une longue étape, ainsi que je venais de faire moi-même. Gentil Mala ! sur mon lit de mort, c'est ton rire amusé, c'est ta joie, que je voudrais revoir encore. Peu m'importe si ces paroles scandalisent certains, qui les jugeront impies. Je me suis promis de passer outre.[717] »

Ici, l'auteur dépasse le problème de l'homosexualité au profit de la rhétorique et de l'esthétique. Cependant, ce qui est naturel pour l'auteur ne l'est pas nécessairement pour le lecteur qui voit dans cette sexualité quelque chose d'hors norme. Afin de comprendre au mieux cette perversion, et de mesurer l'importance du témoignage gidien, il convient de nous pencher sur les termes d'homosexualité mais également sur ce qui est considéré comme une sexualité normale, c'est-à-dire l'hétérosexualité. En effet, avant d'analyser le problème du héros de *L'Immoraliste*, il est essentiel de comprendre à quand remonte dans l'histoire de notre société occidentale cette façon de juger l'homosexualité comme une perversion voire un crime. Dans son traité sur la pédérastie, *Corydon*, André Gide développe un plaidoyer défendant cette tendance sexuelle. C'est un véritable appel à la tolérance qu'il lance, mais un appel qui est également fondé sur des faits historiques et de l'Antiquité. Comme le souligne Michel

[716] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.*, pp. 88-89.
[717] André Gide, *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits, op. cit.*, pp. 1050-1051.

Foucault, « en Grèce, la vérité et le sexe se liaient dans la forme de la pédagogie, par la transmission, corps à corps, d'un savoir précieux ; le sexe servait de support aux initiations de la connaissance.[718] » Mais au XIXe siècle et dans la société bourgeoise dans laquelle les personnages d'André Gide évoluent, le sexe n'est plus lié à la vérité, et l'acte sexuel n'a pas fonction à dire une vérité. Au contraire, le sexe peut s'apparenter à une méthode permettant de jouer avec le secret[719]. En effet, « le sexe, tout au long du XIXe siècle, semble s'inscrire sur deux registres de savoir bien distincts : une biologie de la reproduction, qui s'est développée continûment selon une normativité scientifique générale et une médecine du sexe obéissant à de tout autres règles de formation.[720] » Pour Gide, l'essentiel n'est pas d'avoir une sexualité normative, mais bien de restituer à la sexualité son lien avec la vérité. En évoquant son problème, Michel de *L'Immoraliste* est dans la vérité, ou du moins dans ce qui apparaît comme étant sa vérité. Et c'est parce que cette vérité est avant tout énoncée uniquement le concernant que certains peuvent mettre en doute ce lien tissé par Gide entre sexualité et vérité.

[718] Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, p. 82.
[719] « Le discours savant qui fut tenu sur le sexe au XIXe siècle a été traversé de crédulités sans âge, mais aussi d'aveuglements systématiques : refus de voir et d'entendre ; mais – et, c'est là sans doute le point essentiel – refus qui portait sur cela même qu'on faisait apparaître, dont on sollicite impérieusement la formulation. […] L'esquiver, lui barrer l'accès, la masquer : autant de tactiques locales, qui viennent comme en surimpression, et par un détour de dernière instance, donner une forme paradoxale à une pétition essentielle de savoir », *Ibid*, p. 74.
[720] *Ibid*, p. 73.

Une sexualité en décalage[721] *?*

Une partie de la sexualité telle qu'elle est présentée dans l'œuvre semble bien en décalage si nous considérons la sexualité à partir de cette norme faisant de l'hétérosexualité la seule règle de loi qu'il faille suivre :

> « Le sexe se déchiffre à partir de son rapport à la loi. Ce qui veut dire enfin que le pouvoir agit en prononçant la règle : la prise du pouvoir sur le sexe se ferait par le langage ou plutôt par un acte de discours créant, du fait même qu'il s'articule, un état de droit. Il parle, et c'est la règle.[722] »

Si nous remontons au Moyen-âge, dans la littérature courtoise, les liens entre hommes sont différemment connotés par rapport à aujourd'hui, puisque « dans la chevalerie du XIIe siècle – comme à l'intérieur de l'Eglise –, l'amour normal, l'amour qui porte à s'oublier, à se surpasser dans l'exploit pour la gloire d'un ami, est homosexuel.[723] » Cet amour n'est toutefois pas un amour uniquement sexuel c'est-à-dire qu'il ne conduit pas toujours à une complicité charnelle. Et c'est donc presque naturellement dans l'Histoire que Gide trouve le lieu de justification de ses histoires, et tente de justifier ses désirs et ceux de certains de ses personnages.

Rappelons enfin que la théorisation de la sexualité est une invention récente :

> « Loin d'être une donnée naturelle, chimique ou biochimie, l'hétérosexualité était donc à ses yeux [à Freud], comme l'homosexualité du reste, le résultat de l'histoire psychique de l'individu.[724] »

---

[721] En constatant ce rapport ambigu au sexe, nous sommes amenés à étudier une orientation sexuelle particulière : l'homosexualité. Si comme le précise Foucault, « l'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était en relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce », *Ibid*., p. 59 ; nous ne pouvons pas restreindre le champ homosexuel à celui de la sodomie. Les rapports évoqués par Gide par exemple entre Édouard et Olivier, Bernard et Olivier, ne font pas état de ce type de sexualité. Pour Gide, la sexualité s'apparente le plus souvent à de la sensualité.
[722] *Ibid*, p. 110.
[723] Georges Duby, *op. cit*., p. 167.
[724] Louis-Georges Tin, *op. cit.*, p. 169.

Ainsi, la sexualité vécue par des personnages gidiens tels que Michel, Robert de Passavant, Édouard, Olivier, Bernard n'est pas nécessairement une sexualité perverse ou transgressive. Et à certains égards, nous pourrions ajouter que certaines relations hétérosexuelles comportent des éléments presque plus provocateurs que les rapports homosexuels. Rappelons à ce titre par exemple l'adultère de Mme Profitendieu, ou alors les mensonges de Lafcadio. La posture obscène niée dans les rapports homosexuels dont nous avons parlé au chapitre 1 de la première partie se retrouve utilisée par Gide afin de faire prendre conscience au lecteur que la sexualité hors norme peut être le fait de l'hétérosexualité, c'est-à-dire de ce qui est présupposé être la normale et non le fait de la pédérastie jugée alors comme perverse. Finalement, le décalage que nous pouvons constater ne se situe pas tant dans l'homosexualité elle-même que dans la manière dont est vécue et pensée la sexualité en général.

La peur hétérosexuelle

Puisqu'il existe une anormalité au sein même de la sexualité pourtant dite normée et normative, d'où vient cette énergie déployée contre les homosexuels au XIXe siècle ? A en croire Régis Révenin, « les homosexuels français […] sont ainsi, à partir du milieu du XIXe siècle, au cœur d'un violent flot discursif, essentiellement psychiatrique et sexologique. C'est que l'homosexuel, figure paradigmatique du pervers masculin, mettrait, réellement ou supposément, en péril trois valeurs fondamentales de l'ordre social : la séparation entre classes sociales, la différenciation des sexes et la non mixité des races.[725] » Gide a bien conscience de cette peur véhiculée par la société conservatrice hétérosexuelle. Et n'est-ce pas pour cette raison qu'il choisit de placer dès

[725] Régis Révenin, *Hommes et masculinité de 1789 à nos jours*, Paris, Editions Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2007, pp. 33-34.

le début des *Faux-monnayeurs* la révélation de l'adultère de Mme Profitendieu ? C'est de l'exposition que fait Bernard à propos de sa condition de bâtard que naît la disparition du modèle familial bourgeois référent. Gide sait qu'il y a une vraie crainte de la part des hétérosexuels, crainte de la déstructuration familiale et morale dont l'homosexualité serait responsable. En faisant le choix d'ouvrir son roman par l'aveu des Profitendieu, Gide se prémunit d'un jugement qui verrait l'homosexualité réduite à une déviance perverse et agissant contre le modèle familial. Ici, l'homosexualité n'est pas responsable de la mort de la famille Profitendieu comme famille bourgeoise modèle. Il ne faudrait pourtant pas croire qu'une fois la faute hétérosexuelle mise à jour, l'homosexualité peut se dire dans la lumière. L'homosexualité reste à cette époque considérée comme une perversion. Et si de toutes les perversions, elle est celle qui nous intéresse le plus ici, c'est parce qu'elle est l'élément qui permet à l'auteur de poser la question du rapport à la normale, celui qui revient comme un leitmotiv et auquel Gide attache une importance particulière en raison de son propre vécu.

b. Le vécu

La peur hétérosexuelle n'est pourtant pas la seule ; elle est secondée par la gêne qu'a l'homosexuel au moment de la découverte et de la prise de conscience de son homosexualité. Nous observons à travers l'écriture de Gide que comprendre son attirance pour le même sexe que le sien pose de multiples problèmes. Ces difficultés et ces angoisses peuvent conduire l'homosexuel à choisir une forme de solitude. Cependant, cet isolement n'est toutefois pas partagé par tous les homosexuels, ainsi pour Édouard « l'important n'est pas tant d'être franc que de permettre à l'autre de

l'être[726] ». En effet, certains personnages gidiens dépassent leur première peur et ne voient pas leur sexualité comme le lieu de la honte mais plus comme celui de la vérité ou du jeu avec eux-mêmes et avec autrui. Les deux personnages incarnant au mieux cette capacité étant Robert de Passavant et Edouard.

La découverte

A travers le personnage de Michel, Gide met en avant la difficulté pour l'homosexuel de franchir le pas de l'acceptation de son désir. Michel parle lui-même de *problème*, car il ne sait pas comment vivre sa normale, une normale découverte il y a peu. C'est parce qu'il a frôlé la mort que Michel peut renaître sous une forme totalement nouvelle, comme vierge de ce qu'il était par le passé. Il le dit lui-même :

> « Je ne savais plus ni qui, ni où j'étais. […] L'important, c'était que la mort m'eût touché, comme l'on dit, de son aile. L'important, c'est qu'il devînt pour moi très étonnant que je vécusse, c'est que le jour devînt pour moi d'une lumière inespérée. Avant, pensais-je, je ne comprenais pas que je vivais. Je devais faire de la vie la palpitante découverte.[727] »

Michel a conscience qu'il n'a pas su profiter de sa vie jusqu'à présent et il va par la suite accepter d'ouvrir les yeux sur celui qu'il est réellement et sur ses propres désirs. Se découvrir, c'est l'occasion pour l'homosexuel non pas seulement de rompre avec ce qu'il était par le passé, mais bien d'accepter un regain de vie, de passer de la pulsion de mort à une pulsion d'autoconservation. Si d'autres personnages ont déjà franchi ce cap de la découverte et n'ignorent en rien les motifs de leurs désirs, un personnage qui fait lui-même une découverte similaire est Olivier. Cette découverte se fait par étapes et est présentée progressivement selon les chapitres aux lecteurs, puisqu'Olivier est tout

[726] FM, p. 243.
[727] Im, p. 605.

d'abord aux côtés de Bernard avant de se retrouver avec Édouard puis avec Robert de Passavant, et enfin face à lui-même.

Le vécu et l'infantilisation

Face à l'appréhension du désir homosexuel, Gide offre un autre visage de l'homosexualité, la pédérastie assumée. En effet, les deux romanciers Édouard et le comte Robert de Passavant ont conscience dès le début du roman que leur désir est porté vers les êtres du même sexe qu'eux. Il faut toutefois distinguer ici deux types d'homosexualité. Pour le premier, l'homosexualité a l'apparence d'un jeu quasi enfantin tandis que pour l'autre, s'il s'agit également d'un jeu, ce jeu est avant tout à caractère pervers.

Édouard apparaît souvent comme un adulte qui cherche à s'infantiliser lui-même en se rapprochant des adolescents. Nous avons déjà analysé sa relation avec Georges, nous pouvons ajouter à cela qu'il n'est pas choqué par le vol de Bernard, il s'en amuse même. Enfin, la tentative de suicide d'Olivier le déstabilise et il n'arrive pas à réagir comme un adulte responsable. A l'inverse, Passavant impose son caractère et ses désirs. Il manipule les personnes qui l'entourent et l'absence d'émotions qu'il reprochait à son père devient finalement un de ses traits de caractère. Le choix d'une sexualité hors norme est parfaitement assumé par le comte qui y trouve un élément de plus lui permettant de jouer avec autrui. Ici, Gide nous invite à envisager plusieurs types d'homosexualité. Le but pour lui n'est pas de brandir à tout prix une bannière légitimant tout type d'homosexualité. Bien au contraire, nous avons observé qu'il y avait certaines nuances dans la manière dont l'auteur aborde dans ses ouvrages les questions de la

famille, de la bourgeoisie, de la vérité et du mensonge. Ce sont ces mêmes nuances qu'il faut pouvoir appliquer à l'homosexualité.

Certains personnages apparaissent bien sous les traits de pervers, c'est-à-dire qu'ils font de l'homosexualité non pas un choix de vie naturelle mais bien plus un moyen de provoquer voire de se jouer d'autrui. Et dans ce cas, l'homosexualité prend les traits d'une perversion, c'est-à-dire qu'elle apparaît bien comme une déviance par rapport à l'acte sexuel normal. Mais si ces cas existent, Gide ne tend pas pour autant à en faire une généralité.

2. L'homosexualité : une perversion moderne et occidentale ?

Si les choix rhétoriques opérés par Gide s'expliquent en grande partie par le besoin qu'il a de légitimer ses tendances ou d'apporter des contrastes dans sa défense de la perversion dans la normale, une question demeure : d'où vient sa tendance pédérastique ? D'où vient ce que certains qualifient de mal et que les hommes n'ont pas le droit d'exprimer ?

a. L'origine du mal

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide relate le moment de la découverte de son attirance pour les personnes du même sexe que lui. Ajoutons que dès sa jeunesse, son rapport au corps et à la sexualité était source d'angoisse et d'inquiétude pour ses parents, comme il le raconte dans son récit autobiographique. Un peu plus tard, la libération s'offre à Gide alors âgé d'une vingtaine d'années. Il est orphelin de père depuis dix ans et profite d'un séjour sans sa mère pour prendre le temps de se découvrir, comme il le confie :

> « A présent je trouvais enfin ma normale. […] Ma joie fut immense […]. Mon plaisir était sans arrière-pensée et ne devait être suivi d'aucun remords.[728] »

Ce terme de « normale » n'est pas choisi au hasard par Gide. À l'époque de la rédaction de *Si le grain ne meurt*, nous sommes au début des années 20, et les théories psychanalytiques sur la perversion et l'homosexualité sont assez récentes, et pourtant comme le rappelle Krafft-Ebing, depuis quelques années déjà « le christianisme a donné une impulsion puissante à la moralisation des rapports sexuels, en élevant la femme au même niveau social que l'homme, et en donnant aux liens d'amour entre l'homme et la femme la forme d'une institution religieuse et morale.[729] » La perversion qui vise à être une forme de jugement moral du rapport sexuel volontaire entre deux personnes mérite d'être repensée dès lors que l'on s'affranchit du carcan religieux. La psychanalyse n'offre, pourrions-nous dire, qu'une partie tronquée de l'analyse des comportements humains. Et certains auteurs ne manquent pas de le rappeler, comme Gide qui reconnaît lui-même faire du Freud depuis plus de quinze ans. L'auteur cherche à marquer sa distance par rapport à certaines théories psychanalytiques visant à faire du pédéraste et de l'homosexuel des pervers agissants en dehors de la normale du monde, des êtres que l'on associe un petit peu trop systématiquement à d'autres pervers qui pratiquent une sexualité déviante comme les sadiques et les masochistes dont les pratiques reposent sur la souffrance. L'œuvre est pour Gide le lieu idéal pour que la perfection de la sexualité soit mise à mal et repensée. En s'en prenant directement à ceux qui définissent une sexualité normale et veulent en faire le seul modèle existant, l'auteur répond par la remise en question des règles et du fonctionnement de ce modèle. En effet, les dysfonctionnements apparents de la famille invitent le lecteur à reconsidérer les

[728] SLGNM, p. 310.
[729] Krafft-Ebing, *op cit.*, p. 24.

jugements psychanalytiques et le regard que l'occident porte désormais sur la sexualité.[730] Un occident que Gide oppose à l'orient, lieu de liberté pour lui. Si à l'origine, Madeleine est désignée comme étant ce *nouvel orient* dans la vie de Gide ; par la suite l'auteur va caractériser différemment cet orient par le véritable orient, lieu de la possible réalisation de ses désirs :

> « J'ai besoin de savoir que, si je voulais, je pourrais ; comprenez-vous cela ? Je veux dire qu'un pays ne me plaît que si de multiples occasions de fornication se présentent. Les plus beaux monuments du monde ne peuvent remplacer cela ; pourquoi ne pas l'avouer franchement ?[731] »

Là-bas, dans ces pays éloignés de la psychanalyse occidentale, l'homosexualité de Gide retrouve de sa normale.

b. Gide, un anti-psychanalyste ?

Cette théorie gidienne d'une sexualité considérée comme normale ne connaîtra pas un écho retentissant dans les années suivant la parution d'ouvrages tels que *L'Immoraliste* ou *Les Faux-monnayeurs*. Il faudra plus de temps à la société pour accepter ce choix sexuel, même si « la société moderne est perverse, non point en dépit de son puritanisme ou comme par le contrecoup de son hypocrisie ; elle est perverse réellement et directement.[732] »

[730] « Autrement dit, je pense que la production culturelle de l' "homosexuel" est le résultat fortuit de changements sociaux à l'origine de la formation de l' "hétérosexuel" : au cours de l'élaboration de l' "hétérosexuel", de la production de sujets sexuels constitués par un choix d'objet sexuel exclusif (de croisement des sexes), les sociétés européennes occidentales ont aussi créé, comme une sorte de sous-produit de ce processus imparfait, d'autres sujets sexuels définis par un choix d'objet sexuel également exclusif, mais de même sexe. […] L'homosexualité et l'hétérosexualité font partie du même système ; elles sont également problématiques et l'une comme l'autre exige d'être analysée et comprise », David Halperin, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, Editions EPEL, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2000, p. 70.
[731] André Gide, *Carnets d'Egypte, op. cit.*, p. 648.
[732] Michel Foucault, *op. cit*. p. 65.

Au-delà de la fiction, c'est à travers des œuvres plus engagées comme *Si le grain ne meurt* et *Corydon* que Gide vise à une forme de réhabilitation de ce qui est alors considéré comme une perversion, car « la plupart des pédérastes se sentent, en effet, des êtres diminués, humiliés dans leur anormalité […]. C'est contre ce sentiment d'humiliation et de dégoût de soi-même que *Corydon*, se sentant fort de l'assentiment de ses disciples, a réagi intellectuellement, en transposant cette humiliation en orgueil, en niant la femme, et en proclamant la supériorité de la morale et de l'esthétique pédérastiques.[733] »

Et il est vrai que Gide a mis tout son art rhétorique et esthétique au service d'une réhabilitation de l'homosexualité masculine. En regardant son œuvre dans son ensemble, nous voyons qu'il y a une véritable progression par étapes ; cette progression Gide essaie de la retranscrire afin de guider au mieux son lecteur. Et si comme le rappelle Alain Goulet dans sa notice de *Corydon*, ce traité n'a suscité que très peu de critiques, certaines d'entre elles n'ont pas manqué malgré tout de condamner ce livre, considéré comme une apologie de la perversion.

Ainsi, l'homosexualité apparaît comme une perversion que nous pourrions qualifier de moderne, puisque le rejet de la tendance homosexuelle est particulièrement affirmé à partir du XIXe siècle. Auparavant, il y avait une quasi légitimité des rapports intimes entre personnes du même sexe, et plus particulièrement de sexe masculin. Nous écrivons *masculin* car nous avons ici fait le choix de concentrer notre analyse autour de l'homosexualité masculine. Gide n'aborde que peu la question de l'homosexualité féminine[734]. Si nous considérons que dans notre corpus, le cas de Sarah est le seul clairement affiché. Mais ce qui est plus frappant chez Gide c'est la place de la femme

[733] Alain Goulet cite Camille Mauclair, (pp. 66-67), dans sa Notice de *Corydon*, *op. cit.*, pp. 1180-1181.
[734] L'homosexualité féminine existe notamment dans la trilogie : *Robert*, *Geneviève* et *L'Ecole des femmes.*

comme figure sacrifiée et coupable. En effet, elle est celle par qui la tendance homosexuelle est révélée à celui qui la pratique. C'est à ses côtés que l'homme prend conscience de son non-désir pour le sexe opposé. La femme se retrouve victime de sa condition de femme, posture contre laquelle elle ne peut pas grand-chose. D'autres auteurs tels que le Marquis de Sade n'ont pas manqué d'offrir à l'homosexualité féminine une place de premier rang, confirmant d'ailleurs l'idée selon laquelle « la courtoisie est un leurre. Au-delà de l'image enchantée de la féminité, demeure la réalité des femmes, assignées à résidence symbolique.[735] » Une symbolique toutefois détournée par Gide lui-même qui fait de la femme une hétérosexuelle certes mais en proie au doute et capable de trahison, voire de destruction.

c. De la destruction à la pulsion de mort

En détruisant la famille, le pervers a une tendance à ce que les psychanalystes appellent la pulsion de destruction[736]. Mais Gide retourne parfois cette pulsion de destruction contre lui-même et la vit alors comme une pulsion de mort à propos de laquelle il s'explique dans son *Journal* :

> « Avec cela, l'idée de la mort ne me quitte pas, et il n'est pas de jour où je ne me pose cette question : si brusquement, aujourd'hui, dans une heure, tout de suite, il me fallait tout interrompre, qu'est-ce qui resterait, qu'est-ce qui paraîtrait, de tout ce que j'avais à dire ? […] Et pourtant je n'ai aucune confiance dans la vie, dans ma vie ; cette appréhension ne me quitte pas, de la voir finir brusquement… au moment où enfin je commencerais à oser parler franc et dire des choses essentielles et véritables. Rien ne doit plus m'en détourner.[737] »

Puis le 4 juillet 1937, il ajoute :

[735] Louis-Georges Tin, *op. cit.*, p. 41.
[736] « Terme employé par Freud pour désigner les pulsions de mort. […] Il qualifie la pulsion de mort en tant qu'elle est orientée vers le monde extérieur. », Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 363.
[737] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 21 janvier 1917, pp. 1020-1021.

> « Je me dis chaque jour à toute heure, que je n'ai sans doute plus beaucoup de temps à vivre. La pensée de la mort ne me quitte guère ; elle m'habite sans m'assombrir.[738] »

Gide témoigne d'un mal qui le ronge, c'est pourquoi il joue avec l'esthétique tout en « jouant au jeu de la vie sans trop y croire[739] », non par souci de s'imposer dans un rapport niant toute perversion mais dans une pulsion de mort et une pulsion d'autoconservation. L'écriture apparaît dès lors comme le fétiche par lequel l'auteur semble s'éloigner de la mort pour s'immortaliser en s'inscrivant dans l'éternel.

Dans sa « Jeunesse de Gide », Lacan établit un lien entre la mort qui obséda Gide et ses s*chaudern*, mentionnant que « par trois fois l'enfant entendit la voix pure [de la mort. Et Lacan ajoute que] ce n'est pas l'angoisse qui l'accueille, mais un tremblement du fond de l'être, une mer qui submerge tout, [le] *Schaudern*[740] ». Ne pouvons-nous pas aller plus loin et dire que nous sommes ici au-delà du *schaudern*. Car cette pulsion de mort, Gide va tenter de la transcender permettant de faire de son écriture pourtant hantée par la mort le fétiche nécessaire dans sa pulsion d'autoconservation.

A propos de cette obsession gidienne, Eric Marty souligne qu'« il y a véritablement une idée fixe de la mort dans le *Journal*, qui réapparaît sous ces termes : " Je mourrais à présent que je ne laisserais de moi qu'une figure borgne, ou sans yeux "». Et Marty d'ajouter que « la mort n'est pas l'ennemie du Moi, mais son alliée ». En effet, Gide semble ne rien vouloir laisser au hasard, pas même sa mort qu'il tente de prophétiser sans relâche au point de parler de honte si cette dernière venait à tarder :

> « Les lignes ci-dessus [« A chaque geste que je fais, je calcule : combien de fois déjà ? Je suppute : combien de fois encore », 16 novembre] pourront

[738] André Gide, *Journal 1926-1950*, *op. cit.*, 4 juillet 1937, p. 560.
[739] ENMIT, p. 956.
[740] Jacques Lacan, « Jeunesse de Gide », *op. cit.*, p. 229.

> paraître prophétiques si je dois mourir avant peu ; mais j'en serai bien honteux s'il m'est donné de les relire dans quinze ans.[741] »

Par l'écriture, Gide existe et prouve son existence ; la pulsion de mort dont le premier symptôme fut le premier *schaudern* place l'auteur dans la situation de crainte de la mort comme puissance créatrice. Ce *schaudern* que Catherine Millot qualifie d' « appel de la mort » Gide l'associa quelques années après « à "l'état lyrique", à l'ivresse dionysiaque source de l'inspiration poétique ». Ce passage de la destruction à la création étant souligné par la théorie freudienne sur la pulsion de mort et à propos de laquelle MM. Laplanche et Pontalis notent que « tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction[742] ». Partant de cette angoisse de la mort comme angoisse du rien, l'écriture gidienne devient l'élaboration du désir du tout ; un désir qui doit dépasser le ludique comme Julius le signifie à Lafcadio :

> « Je n'écris pas pour m'amuser, dit-il noblement. Les joies que je goûte en écrivant sont supérieures à celles que je pourrais trouver à vivre. Du reste l'un n'empêche pas l'autre…[743] »

Cette tendance à détourner la destruction et la mort se retrouve chez plusieurs personnages comme Michel et Olivier qui font l'expérience de la mort : expérience involontaire pour Michel mais souhaitée chez Olivier. Ce que nous relevons, c'est que le caractère aléatoire de cette expérience n'altère en rien les conséquences pour celui qui la vit. En effet, celui qui rencontre la mort trouve dans cette aventure la force de s'assumer. Il comprend combien vivre lui est nécessaire et combien pour vivre

[741] André Gide, *Journal 1887-1925*, *op. cit.*, 18 novembre 1917, p. 1047.
[742] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 371.
[743] CdV, p. 1047.

véritablement il est important d'oser être soi-même, d'oser vivre selon sa normale. L'homosexualité ne peut être vécue comme une condamnation à mort, et l'esthétique gidienne – fétiche essentielle pour la dénonciation – se range dès lors du côté de la vie.

3. De la théorie aux débuts de l'anti-psychanalyse

Le penchant homosexuel, à caractère exclusivement masculin, que nous retrouvons chez plusieurs personnages gidiens est multiforme. Présenté comme un amusement entre des adolescents se découvrant (Olivier et Bernard), il n'est pas toujours assumé chez l'adulte comme nous l'avons vu avec Edouard. Il demeure cependant le lien permettant aux personnages de multiplier leurs jeux. Car oser être n'est pas évident et certains personnages basculent parfois dans le refoulement. Avec le personnage de Lafcadio, Gide met en avant toute la complexité de l'homosexualité à travers le fantasme. Mais le désir d'émancipation se heurte parfois à des interdits insurmontables, et contraint l'homosexuel à l'isolement. Cependant d'autres personnages ont une sexualité plus affirmée. Pour eux, cette sexualité particulière peut être vécue comme une réalité assumée. Ils donnent l'impression aux lecteurs de pouvoir et vouloir vivre leur homosexualité.

a. Le refoulement

Comme nous l'avons dit précédemment, Gide n'ignore pas le poids de la psychanalyse qui pèse sur la sexualité à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Cependant, l'œuvre de Gide tend à se décaler de la théorie psychanalytique pour mettre l'accent sur son côté esthétique et sur son côté humain. La sexualité et l'intime deviennent chez Gide non plus seulement des motifs d'analyse, mais bien des exemples

permettant au lecteur de mieux se comprendre lui-même et de mieux comprendre autrui. En mettant ainsi en avant les atermoiements de certains personnages homosexuels, Gide tend à prouver que ce choix de sexualité peut être vécu comme un sacerdoce pour ceux qui n'arrivent pas à légitimer leur désir et basculent dans ce que nous appelons en psychanalyse le refoulement.

Qu'est-ce que le refoulement ?

Le terme de refoulement désignait à la base l'« opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations liées à une pulsion. Le refoulement se produit dans les cas où la satisfaction d'une pulsion – susceptible de procurer par elle-même du plaisir – risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences[744] ». Ajoutons que le refoulement peut renvoyer à une sorte de défense[745]. C'est particulièrement ce procédé de défense qui nous intéresse puisque certains personnages vont y avoir recours afin de se protéger à la fois contre autrui mais également contre ce qu'ils vont découvrir à propos d'eux-mêmes. Michel, par exemple, nie complètement ses pulsions dans un premier temps, avant de comprendre qu'il n'arrive plus à résister et de faire le choix de la dissimulation afin de couvrir ses élans pédérastiques. Ici, l'esthétique gidienne parvient à retranscrire chacun de ces atermoiements afin de montrer que le refoulement n'est pas la solution au problème homosexuel.

[744] Laplanche et Pontalis, *op. cit*., p. 392.
[745] « Le terme de refoulement est parfois pris par Freud dans une acception qui le rapproche de celui de "défense" », *Ibid*., p. 392.

Une esthétique du refoulement

Toute la force d'André Gide ne se trouve pas uniquement dans la manière dont il met en avant ses personnages, mais bien dans les choix stylistiques qu'il effectue. Si nous prenons en exemple le personnage de Lafcadio, la manière dont ce dernier exprime son mal-être lorsqu'une tierce personne s'immisce dans son intime pose la question de la perversion sous un jour nouveau puisque plusieurs perversions se retrouvent mêlées. N'oublions pas, en effet, que Lafcadio pratique le masochisme en s'automutilant. Acte qu'il va jusqu'à refouler, niant sa scarification et préférant utiliser le terme de *punta*. Ce choix sémantique est la révélation d'une incapacité à assumer son désir sexuel. Et comme pour accentuer encore ce refoulement de Lafcadio, Gide impose comme une nécessité pour Julius de violer l'intime de son demi-frère. Ainsi, on apprend que :

> « Julius n'était rien moins qu'indiscret […] mais, devant l'ordre de son père, il devait plier son humeur. Il attendit encore un instant, prêtant l'oreille, puis, n'entendant rien venir – contre son gré, contre ses principes, mais avec le sentiment délicat du devoir – il amena le tiroir de la table dont la clef n'était pas tournée.[746] »

Gide met en place une stratégie voyeuriste à travers laquelle transparaît une esthétique du refoulement. Par esthétique du refoulement, nous entendons la manière dont l'écriture se met au service de l' « opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations liées à une pulsion.[747] » Or, nous avons vu que refouler c'était également se défendre. Et c'est dans ce processus de défense que s'inscrit Lafcadio lorsqu'il prend la décision de détruire une photo de lui avec sa mère :

> « Sa colère était un peu calmée, lorsque, en reposant le flacon, il remarqua que la photographie qui le représentait avec sa mère n'était plus tout à fait à la même place. Alors il la saisit, la contempla une dernière fois avec une

[746] CdV, p. 1028.
[747] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 392.

> sorte de détresse puis, tandis qu'un flot de sang lui montait au visage, la déchira rageusement. […] Il posa dans le foyer, en guise de chenets, ses deux seuls livres, dépeça, lacéra, chiffonna son carnet, jeta, par-dessus, son image et alluma le tout. […] Ses souvenirs, il les voyait brûler avec un contentement indicible.[748] »

Le vocabulaire employé par Gide insiste sur la rage du pervers démasqué : « colère, dépeça, chiffonna ». En cherchant à se protéger du voyeurisme d'autrui, Lafcadio perd sous nos yeux le contrôle de lui-même. Or, cette attitude hystérique est symptomatique du refoulé. Le regard de Julius lui apparaît comme une violation qu'il ne peut supporter. Cependant, si « le refoulement est particulièrement manifeste dans l'hystérie [il] joue aussi un rôle majeur dans les autres affections mentales ainsi qu'en psychologie normale.[749] » « Psychologie normale », disent les psychanalystes : est-ce l'aveu qu'aucune théorie ne semble permettre de condamner par principe un homme à la perversion ? Ou alors, nous faut-il comprendre que le masochiste est un pervers qui comme l'homosexuel peut s'inscrire lui aussi dans la normale ?

La honte

Olivier manifeste un autre type de refoulement. Ce n'est pas par l'hystérie qu'Olivier refoule son penchant homosexuel, même si c'est par énervement qu'il se tourne vers Robert de Passavant. Chez Olivier, nous pouvons distinguer plusieurs types de refoulement ; mais ce qui va marquer le lien entre chaque acte refoulé d'Olivier, c'est la honte que ce dernier ressent par rapport à ses envies. Le premier refoulement que Gide nous montre est celui vécu aux côtés de Bernard. Nous avions évoqué l'ambiguïté du rapport entre Olivier et Bernard, et c'est à travers le prisme de la sexualité non assumée d'Olivier que nous pouvons analyser les choix faits par ce dernier. Le premier

[748] Cdv, pp. 1032-1033.
[749] Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 392.

refoulement est manifeste dès l'incipit du roman : nous observons ainsi Olivier, qui « rougit en voyant approcher Bernard et, quittant assez brusquement une jeune femme avec laquelle il causait, s'éloigna.[750] » Certes Bernard participe activement à ce jeu de paraître, mais là où Bernard veut avant tout surprendre son ami par un acte quasi héroïque (son départ du domicile familial), Olivier apparaît lui comme un jeune garçon bien plus émotif, qui « devint très pâle », et dont l'« émotion était si vive qu'il ne pouvait regarder Bernard[751] ». Le malaise dont nous sommes témoins au chapitre III de la première partie des *Faux-monnayeurs* ne va pas rester vain, Gide saisissant l'opportunité d'enraciner ici même le tourment que représente pour Olivier le refoulement qu'il s'impose. Il y a un véritable effet boule de neige dans la succession des aventures présentées dans *Les Faux-monnayeurs*.

Après Bernard, c'est par rapport à Édouard qu'Olivier ne parvient pas à assumer ses pulsions. Les retrouvailles des deux personnages à la gare apparaissent dès lors comme une maldonne

> « de sorte que chacun se croyant seul ému, tout occupé par sa joie propre comme confus de la sentir si vive, n'avait souci que de ne point trop en laisser paraître l'excès. C'est là ce qui fit qu'Olivier, loin d'aider à la joie d'Édouard en lui disant l'empressement qu'il avait mis à venir à sa rencontre, crut séant de parler de quelque course que précisément il avait eu à faire dans le quartier ce matin même, comme pour s'excuser d'être venu. […] Il n'eut pas plus tôt menti, qu'il rougit.[752] »

Enfin, c'est parce que sa relation avec Robert est un échec qu'Olivier va commettre une suite d'actes qui vont marquer la fin de son refoulement. En effet, sa tentative de suicide agit comme un déclencheur pour Olivier : à travers ce geste, il

[750] FM, p. 176.
[751] FM, p. 178.
[752] FM, p. 229.

témoigne de son mal-être de vivre dans le paraître. Les relations fantasmées qui étaient pour lui des tentations amorales n'ont pas suffi à l'isoler de sa véritable nature.

b. Le fantasme

En plus du refoulement, Olivier permet à l'auteur de revenir sur un autre concept psychanalytique ayant trait à la sexualité : le fantasme. Lorsque nous avons analysé l'échange épistolaire entre Bernard et Olivier (lorsque Bernard est à Saas-Fée avec Édouard), nous avons vu qu'à ce moment Olivier prend conscience de la force de son fantasme. Ce fantasme vient de la représentation qu'il se fait d'une possible union entre deux hommes pour lesquels il éprouve une affection particulière. Et c'est ce fantasme qui va lui faire perdre pied et le pousser dans les bras du comte Robert de Passavant. Nous avons analysé ce terme de fantasme dans le second chapitre de la deuxième partie soulignant la complexité du rapport à soi pouvant conduire celui qui se regarde et s'analyse à une fausse interprétation de ce qu'il est et de ses désirs ; mais c'est désormais exclusivement lié à l'homosexualité que nous allons aborder ce concept tel que Gide l'expose à travers ses personnages.

Qu'est-ce que le fantasme pour l'homosexuel ?

Pour bien comprendre la complexité inhérente à l'homosexualité, il faut parfois se méfier des idées préconçues qui tendent à annihiler tout fantasme, comme le rappelle Gide :

> « Si, malgré conseils, invitations, provocations de toutes sortes, c'est un penchant homosexuel qu'il manifeste ; aussitôt vous incriminez telle lecture, telle influence ; (et vous raisonnez de même pour un pays entier, pour un

> peuple) ; c'est un goût acquis, affirmez-vous ; on le lui a appris, c'est sûr ; vous n'admettez pas qu'il ait pu l'inventer tout seul.[753] »

A ce dialogue visant à théoriser l'uranisme, nous pouvons ajouter pour accréditer cette thèse le jeu pratiqué par André Gide enfant :

> « Je revois aussi une assez grande table, celle de la salle à manger sans doute, recouverte d'un tapis bas tombant ; au-dessous de quoi je me glissais avec le fils de la concierge, un bambin de mon âge qui venait parfois me retrouver. […] l'un près de l'autre […] nous avions ce que j'ai su plus tard qu'on appelait "de mauvaises habitudes". Qui de nous deux en avait instruit l'autre ? et de qui le premier les tenait-t-il ? Je ne sais. Il faut bien admettre qu'un enfant parfois à nouveau les invente. Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir ; mais, aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là.[754] »

Ce fantasme peut être ce par quoi l'homosexuel fuit dans un premier temps sa sexualité qu'il n'ose ou ne peut avouer. Tout comme pour le refoulement, André Gide dépasse la simple conception psychanalytique du fantasme pour en faire un objet d'écriture. La sexualité adolescente est fantasmée. Il y a pour certains personnages une simple curiosité sexuelle (comme c'est le cas d'Armand), tandis que chez d'autres cette curiosité est mêlée à la notion d'interdits. Lorsque Bernard et Olivier partagent le même lit, le lecteur sent qu'il y a un malaise entre les deux jeunes hommes.

Cette curiosité, curiosité autour de laquelle se nouent et dénouent les aventures du roman[755], peut donc être liée à une méconnaissance, parce que le désir érotique ne s'inscrit pas dans le schéma normal de la famille traditionnelle bourgeoise. Olivier rêve, tout comme Edouard ; mais à la différence du premier, l'oncle Édouard comprend l'origine et le but de ses pulsions. Si l'un se connaît, l'autre vit dans un âge qui est celui

[753] CDN, p. 80.
[754] SLGNM, p. 81.
[755] Voir le livre de Victoria Reid, *André Gide and Curiosity*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009, pp. 53-63.

de la découverte : « Olivier remue la tête. Non, ce n'est pas cela. Soudain il éclate en sanglots ; il étreint convulsivement Bernard.[756] » Puis lorsqu'il parle de rapports hétérosexuels, Olivier s'exclame : « Eh bien ! mon vieux, c'est dégoûtant. C'est horrible… Après, j'avais envie de cracher, de vomir, de m'arracher la peau, de me tuer.[757] » Nous sommes ici et dans le passage qui suit face à toute la naïveté d'un adolescent en quête de découvertes, et qui y parviendra parfois au détriment de ses sentiments[758]. Il serait cependant erroné de croire que l'expérience d'Édouard le met à l'abri d'une mauvaise lecture de ses propres fantasmes. Edouard n'est pas un homosexuel maîtrisant les codes de la sexualité. Ainsi, son jeu avec Georges se transforme en échec et Bernard devient un substitut raté d'Olivier.

Existe-t-il une écriture du fantasme : l'impossible compromis ?

A travers les échecs vécus par Édouard, nous observons qu'il y a un véritable décalage entre le fantasme et la réalité. Ajoutons à cela qu'il peut être étonnant que le romancier, Édouard, ait lui-même du mal à utiliser la langue française pour convaincre l'autre de la beauté de son fantasme. Lors du voyage à Saas-Fée, le narrateur trahit l'intime des personnages et nous confie la réalité de la situation entre eux :

> « Malgré la première apparence, et encore que chacun, comme l'on dit, "y mît du sien", cela n'allait qu'à moitié bien entre l'oncle Édouard et Bernard. Laura non plus ne se sentait pas satisfaite.[759] »

Avec ce témoignage, il apparaît que le fantasme ne s'écrit pas, il se ressent. D'autres personnages connaissent également ces fantasmes liés à la chair, c'est notamment le cas de Michel. Ni Olivier, ni Edouard, ni Michel ne parvient à trouver les

[756] FM, p. 193.
[757] FM, p. 193.
[758] Voir l'échange épistolaire qu'il aura avec Bernard lorsque ce dernier est à Saas-Fée.
[759] FM, p. 308.

mots pour expliquer exactement les tenants et les aboutissants de ces fantasmes. Certes, Michel offre un véritable récit à ses amis, ce récit ayant pour but de poser clairement le problème et donc d'essayer par là-même d'y répondre. Mais tout au long de ce récit explicatif revient comme un leitmotiv une réelle propension à la dissimulation et le besoin de cacher voire de mentir tant à propos des sentiments que des actions. Il y a deux moments fondamentaux pour Michel : celui de la découverte de sa tendance pédérastique, et celui de la verbalisation de ses pulsions. Cette verbalisation ne garantit toutefois pas à l'homosexuel de pouvoir être admis par ses proches. Michel, par exemple, se retrouve isolé : « Je me couche au milieu du jour pour tromper la longueur morne des journées et leur insupportable loisir.[760] » En ne pouvant pas faire confiance à sa femme ou à Ménalque, Michel prend la décision de vivre ses fantasmes en solitaire.

c. L'isolement

La solitude homosexuelle

Lorsque l'on observe l'attitude des héros gidiens dont la tendance penche vers une homosexualité difficilement assumée et assumable, nous observons qu'ils sont unis par un besoin de solitude. Ne trouvant pas ou n'osant pas aller à la rencontre de leurs semblables, ces personnages se condamnent parfois à vivre en marge de la société et à opter pour un certain mutisme. Dans son traité sur la pédérastie, Gide dénonce l'idée selon laquelle l'homosexualité est toute entière entourée de préjugés :

> « En pénétrant dans son appartement, je n'eus point, je l'avoue, la fâcheuse impression que je craignais. Il est vrai que Corydon ne la donne pas non plus par sa mise, qui reste correcte, avec même une certaine affectation d'austérité. Mes yeux cherchaient en vain, dans la pièce où il m'introduisit, ces marques d'efféminement que les spécialistes retrouvent à tout ce qui touche les invertis, et à quoi ils prétendent ne s'être jamais trompés.[761] »

[760] Im, p. 690.
[761] CDN, pp. 63-64.

Toute la démonstration qui va suivre vise à contredire un des stéréotypes véhiculés par la psychanalyse même. Par exemple,

> « Whitman peut être pris comme type de l'homme normal. *Or* Whitman était pédéraste.
> - Donc la pédérastie est un penchant normal. Bravo ! Il reste seulement à prouver que Whitman était pédéraste.
> […]
> - Les travaux de MM. Moll, Krafft-Ebing, Raffalovitch, etc., ne vous suffisent donc pas !
> - Ils n'ont pas su me satisfaire ; je voudrais parler de cela différemment.[762] »

Les démonstrations proposées dans les dialogues de *Corydon* ne sont finalement qu'une théorisation de ce qui est dit dans les œuvres de fiction, et qui permet à l'auteur de prendre de la distance par rapport à la psychanalyse.

Cette posture visant à se départir complètement des stéréotypes est caractéristique du héros gidien, même si, pour lui, être homosexuel peut parfois relever d'une déviance qu'il peut craindre. En franchissant un cap, c'est-à-dire en réalisant son fantasme (réalisation psychique et physique), le personnage se dévoile à lui-même. Cependant, tous les personnages ne sont pas prêts ou capables d'assumer leur fantasme. La conscience qu'ont les personnages du caractère supposé déviant de leur sexualité engendre un flot de comportements parfois antinomiques. Si Olivier manifeste clairement sa peur de se comprendre et de se découvrir, et qu'il choisit de s'isoler à certains moments, Michel préfère opter pour la dissimulation.

L'homosexualité entre perversion et choix naturel

Pour certains personnages, l'homosexualité est une perversion, parce que par leur attitude leurs conquêtes deviennent des objets. Comme nous l'avons précisé

[762] CDN, p. 65.

auparavant, le comte Robert de Passavant n'agit pas pour le bien-être des personnes qui l'entourent. Il est tout entier acquis à sa propre cause, celle de l'assouvissement de ses instincts. Tout comme Vincent n'est qu'un objet lui permettant de se distraire, Olivier est un autre type de divertissement. Dans le cas du couple Robert-Olivier, l'homosexualité a les caractéristiques d'une perversion. Nous ne retrouvons plus ici les traits d'hommes essayant de vivre leurs désirs dans le respect de l'autre. En effet, Robert se joue d'Olivier, et parce que le jeune garçon est sa victime, le couple ne peut survivre. N'allons cependant pas croire qu'Olivier n'est qu'une victime dans ce couple, puisque c'est lui qui se rend chez le comte. Finalement Gide trouve l'association parfaite en permettant aux personnages que sont Robert de Passavant et Strouvilhou de se trouver à la fin de l'œuvre.

Si Édouard est parfois à la limite de la perversion dans la réalisation de son désir homosexuel, rares sont les personnages qui vivent l'homosexualité comme un choix normal. Par choix normal, il faut comprendre un choix facile à accepter et à réaliser. Car ce choix est en réalité contraint même s'il s'impose à eux comme une évidence. Olivier et Michel, par exemple, découvrent leur homosexualité dans la douleur. Et lorsqu'ils parviennent à comprendre eux-mêmes qui ils sont, il leur faut encore franchir l'obstacle de l'entourage qui peut se retrouver victime des pulsions homosexuelles. Marceline meurt de n'avoir pas su faire partie du schéma jouissif établi par Michel. Certes le héros de *L'Immoraliste* a tout d'abord cherché à protéger sa femme en ayant recours à la dissimulation, en vain. Si cette dissimulation conduit à la mort de Marceline, nous pouvons ajouter qu'elle n'est pas uniquement l'apanage de Michel, et donc du pédéraste. Le jeune Armand Vedel dissimule une probable blessure en son sein et chez

Gide. En effet, ce personnage des *Faux-monnayeurs* rappelle Armand Bavretel[763], ami de Gide qui s'est suicidé. En ce sens, le parallèle que nous pouvons établir dans les comportements de Michel et d'Armand permet de montrer qu'il existe des similitudes dans le comportement des hétérosexuels et celui des homosexuels.

4. Les *Gender Studies* : un au-delà de la perversion ?

L'œuvre est le lieu permettant à l'auteur de dépasser le clivage entre hétérosexuel et homosexuel pour mettre sur un pied d'égalité ces deux pratiques sexuelles. Grâce à son art, Gide va au-delà de la psychanalyse, et ouvre la porte à une nouvelle manière de penser la sexualité : les *Gender Studies.*

a. Le choix de l'homosexualité et les genres

C'est avant tout parce qu'il comprend l'homosexualité et tout ce que cette sexualité implique que Gide peut évoquer ce sujet. Et puisqu' « aucun bien portant ne laisse probablement de joindre au but sexuel normal un supplément quelconque, que l'on peut qualifier de pervers, et ce trait général suffit en lui-même à dénoncer l'absurdité d'un emploi réprobateur du terme de perversion[764] », l'auteur comprend qu'il faut utiliser la psychanalyse comme un soutien qui ne demande qu'à être dépassé. En effet, il voit dans la sexualité la possibilité de réfléchir sur lui-même mais aussi sur la société. Ajoutons que "Gide understands sexuality as a force both interior and exterior to his identity that finds expression in his writing, but not a force that he necessarily controls as he gives it expression.[765]" Pour lui, il est vital de dire et de

[763] « Sans doute le suicide d'Armand Bavretel a-t-il provoqué chez Gide un besoin de réparation, qui l'a conduit à avouer sa nature d'homosexuel et à écrire *Corydon*. », Alain Goulet, *Lire* Les Faux-monnayeurs, *op. cit*., p. 36.
[764] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit*., p. 73.
[765] « Gide conçoit la sexualité comme une force identitaire à la fois intérieure et extérieure qui trouve son moyen d'expression dans l'écriture, mais cette force n'est pas nécessairement maîtrisée lorsqu'il lui

permettre à son esthétique de franchir la barrière des non-dits, même dans la fiction. Ainsi, “Gide’s novels placed homosexual figures and situations in a more prominent position than did works of any of his contemporaries.[766]” A travers chacun de ses récits, l’auteur s’attache à développer des caractères complexes qui lui permettent de mettre en avant tout ce que couvre voire dissimule la sexualité[767]. Pourquoi tant de réflexions sur la sexualité ? Peut-être est-elle le lieu idéal pour tout type de secret, d’aventures réelles et fictionnelles ? L’apport gidien en terme de sexualité ne se limite pas seulement à sa volonté de dépasser les théories psychanalytiques. Gide propose une alternative aux réflexions initiées par Freud, et a permis l’émergence d’un nouveau type de sciences humaines appelé l’étude des genres.

Comme le souligne Robert J. Stoller, le terme de sexe porte en lui une connotation biologique tandis que le mot genre véhicule plus l’idée d’une sexualité dans sa forme psychologique et culturelle[768]. Nous visons à établir que grâce à l’audace de Gide mais également à son génie de mettre l’homosexualité sous les feux de la critique, des progrès tant en termes de psychanalyse que dans l’étude des genres et de la sexualité ont pu être réalisés. Malheureusement, cette progression de l’étude des genres en France demeure assez marginale. Et pourtant cette étude est essentielle et c’est ce que Gide

---

donne vie. », Michael Lucey, *Gide’s Bent : Sexuality, Politics, Writing*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 8. Traduction Justine Legrand.

[766] « Les récits gidiens mettent les personnages homosexuels et les situations à une échelle supérieure que ne l’a fait aucun de ses contemporains. », Robert Aldrich, *Colonialism and Homosexuality*, New York, Editions Routledge, 2006, p. 331. Traduction Justine Legrand.

[767] “Gide’s sexuality continually troubles discussions of his work, even when those discussions consciously avoid mentioning it”, Michael Lucey, *op. cit.*, p. 3. « La sexualité gidienne ne cesse de gêner les débats sur son œuvre, même lorsque ces débats évitent consciemment de la mentionner. » Traduction Justine Legrand.

[768] “As mentionned earlier, I prefer to restrict the term sex to a biological connotation. […] Gender is a term that has psychological or cultural rather than biological connotations”, Robert Stoller, *Sex and Gender, on the development of masculinity and femininity*, The International psycho-analytical library, Edited by John D. Sutherland, C.B.E., F.R.C.P.E., Associate editor M. Masud R. Kahn, n°81, London, The Hogarth Press and the Institute of psycho-analysis, 1968, p. 9. « Comme cela a été précisé précédemment, je préfère restreindre le terme de sexe à une connotation biologique. […] Le Genre est un terme qui possède des connotations liées à la psychologie ou à la culture plus qu’à la biologie. » Traduction Justine Legrand.

avait lui-même compris notamment lorsqu'il a réussi à théoriser l'importance pour l'écrivain de témoigner de la réalité du monde, une théorisation parfois difficilement acceptable aux yeux d'un certain public comme le souligne Michael Lucey :

> "But finally the presence of homosexuality in *Les Faux-monnayeurs* needs to be understood as more than an oblique and glancing form of personal confession. Like *Si le grain ne meurt* and *Corydon*, *Les Faux-monnayeurs* is a text in which sexuality comes to be theorized. That the criticism demonstrates an insistent inability or unwillingness to come to terms with this, as if it wanted to thwart at least the theoretical import of Gide's effort at publicness, need not, though it often could, be understood as a conscious intention of an individual critic.[769]"

Une critique individuelle qu'il appelle à réfléchir puis à dépasser. Et même si Gide n'est pas un réaliste au sens où nous pouvons l'entendre à propos de Flaubert ou alors un naturaliste au sens de Zola, la peinture qu'il présente des caractères humains est révélatrice de son monde. L'esthétique par laquelle il présente chacun de ses personnages est un témoignage essentiel pour qui souhaite comprendre la société dans laquelle Gide a évolué. Avec la notion de genre, l'auteur nous invite à penser l'intime et le rapport au corps de l'homme et de la femme non pas seulement en termes de sexe mais aussi en termes littéraires et socioculturels. L'étude sur les genres[770] se retrouve donc être un champ d'investigation située au confluent de la psychanalyse, de la médecine, de la littérature et de la sociologie.

---

[769] « Mais finalement la présence de l'homosexualité dans *Les Faux-monnayeurs* doit être comprise plus comme une forme de confession personnelle oblique et de biais. Comme *Si le grain ne meurt* et *Corydon*, *Les Faux-monnayeurs* est un texte dans lequel la sexualité est théorisée. La critique montre une incapacité insistante ou un refus de se réconcilier avec cela, comme si on voulait au moins déjouer l'effort de théorisation de Gide visant à conférer à la sexualité un caractère public ; cette critique ne doit pas, même si elle le pourrait souvent, être comprise comme une intention consciente d'une critique individuelle. », Michael Lucey, *op. cit.*, p. 108. Traduction Justine Legrand.

[770] « La notion de genre permet de rendre compte de ces quatre dimensions : construction sociale, approche rationnelle, rapport de pouvoir, intertextualité. Le genre peut ainsi être défini comme un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin) », Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard, *Introduction aux* Gender studies, *Manuel des études sur le genre*, Editions De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », Bruxelles, 2008, p. 7.

b. La fin de la perversion ?

Avec Gide, c'est tout un pan de la sexualité dite *a priori* déviante qui doit être reconsidérée. En faisant le choix de se concentrer avant tout sur l'homme, Gide offre une étude du genre masculin essentielle et d'utilité sociale pour les défenseurs de la cause homosexuelle et plus largement de la liberté d'être aux XXe et XXIe siècles. Toute l'œuvre de Gide est minutieusement pensée pour éviter d'être taxée d'œuvre pornographique ou de débauche. La précaution de l'auteur le pousse même à prévoir le pendant de son *Immoraliste* : *La Porte étroite*. Mais cette porte n'est pas celle que le lecteur se doit de fermer sur le problème soulevé par Gide, au contraire cette porte est celle par laquelle Gide incite son lecteur à entrer et à le relire autant de fois que cela sera nécessaire pour comprendre que les paroles de ses personnages doivent suffire à bien interpréter l'œuvre. Puisque Gide « tien[t] pour politesse de ne point guider trop le lecteur », et qu'il a « la prétention de ne [s']adresser pas à des sots[771] », chacun des jeux avec la langue et avec les apparences ne doit pas être vu comme une simple dissimulation, mais bien comme un révélateur de la complexité d'être, de renoncer au paraître et donc d'affirmer sa normale[772]. A ce stade, nous avons dépassé le champ de la perversion qui au fond n'est jamais qu'un « moyen de faire face à ce qui menace l'identité sexuelle, c'est-à-dire le sentiment de masculinité ou de féminité.[773] »

Or à aucun moment la posture de l'homosexuel lorsque nous pouvons la qualifier de normale n'est présentée par Gide comme une déviance ou comme une

[771] FM, p. 499.
[772] « Le "normal" comme critère d'appréciation de la pathologie de ceux qui ont été moins bien lotis. Il y a là malgré ce que nous savons du dysfonctionnement fréquent de l' "hétérosexuel" de l'impossibilité de désigner ou de décrire le "normal". […] C'est l'attitude d'un individu vis-à-vis de l'objet de son excitation qui détermine une aberration et une déviance ou une perversion », Robert Stoller, *La perversion – forme érotique de la haine*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 2007, p. 24.
[773] *Ibid*, p. 10.

aberration. Et nous pouvons d'autant plus justifier cette attitude normale que l'auteur nous en donne le pendant avec des personnages tels que le comte Robert de Passavant ou Lafcadio qui agissent de manière ouvertement et délibérément déviante pour parvenir à leur jouissance. Gide est bien allé au-delà de la conception psychanalytique de l'homosexualité, selon laquelle l'homosexualité peut être vue comme une perversion, pour en révéler le côté ordinaire, pourrions-nous dire, en œuvrant pour la réhabilitation de ce type de sexualité.

Les genres dans l'œuvre de Gide

Ici, l'auteur souhaite que le secret[774] et l'hypocrisie qui entouraient l'homosexualité à son époque soient dévoilés au profit d'une nouvelle vision des genres sexuels. Et pourtant, comme Sade avant lui avait fait de la question sexuelle une question éminemment politique, Gide fait de la question sexuelle une question sociale. L'auteur tend à dépasser la question morale[775] liée à l'homosexualité. Nous parlons de normale ou d'ordinaire et non de morale, car la morale a vocation à être transcendée pour Gide comme il le réclame : « la question morale pour l'artiste, n'est pas que l'idée qu'il manifeste soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il manifeste bien. – Car tout doit être manifesté, même les plus funestes choses.[776] »

Dépasser la question de la perversion pour toucher à l'étude des genres dans l'œuvre de Gide doit permettre de montrer à la fois l'importance de cette œuvre mais aussi son caractère éminemment contemporain de l'époque dans laquelle nous vivons, de ce début de XXIe siècle. Les ouvrages de Gide ont cette particularité qu'ils ne sont

[774] Il est bien évident que la notion de secret n'est pas propre aux œuvres de notre corpus, le meilleur exemple étant la pièce de théâtre *Saül* où tout repose sur la multiplication de jeux avec le dicible et la dissimulation.

[775] « What he wanted to do was to illustrate his thesis that pederasty was normal, as a preliminary to deciding whether it was desirable », Patrick Pollard, *op. cit.*, p. xiv. « Ce qu'il voulait faire, c'était illustrer sa thèse selon laquelle la pédérastie était normale, cela avant même de décider si la pédérastie était une chose désirable ». Traduction Justine Legrand.

[776] André Gide, *Le Traité du Narcisse, op. cit.*, p. 174.

pas des manuels théoriques ou des romans visant à mettre en avant toute la question sexuelle. Gide s'attache surtout à dénoncer le procès fait à l'homosexualité ; dénonciation essentielle puisque cette pratique sexuelle peut apparaître comme une réaffirmation de son genre sexuel. En effet,

> « l'homosexualité, parce qu'elle conduit à minimiser les contacts avec l'autre sexe, apparaît comme une intensification de l'identité de genre : […] les gais plus masculins que les hommes. [...] S'inscrivant dans l'idée-clé de la *Gemeinschaft der Eigenen* selon laquelle l'émancipation homosexuelle (masculine) passerait non pas, comme le pensait Hirschfeld, par la science progressiste, mais par l'expression artistique, Friedländer appelait à se réapproprier les valeurs esthétiques et helléniques qui considéraient le corps masculin comme supérieur à celui de la femme. De telles réflexions trouvent écho aujourd'hui dans celle d'un Léo Bersani, pour qui la définition contemporaine dominante de l'homosexualité masculine (des *hommes* masculins qui aiment les *hommes* masculins) n'est pas sans porter en elle des ambiguïtés politiques, même pour ceux qui, comme Bersani, se définissent comme progressistes et féministes.[777] »

Et c'est ce à quoi Gide s'est attaché. Le modèle hellénique, loin d'être le seul, a été largement repris tant dans le fond que dans la forme, mais a été dépassé. Grâce à l'œuvre de Gide, le pédéraste doit pouvoir avoir le droit de se montrer tel qu'il est sans craindre d'être traité d'anormal. Ce que nous appelons genre aujourd'hui, c'est ce que Gide tendait à imposer à travers son effort de normalisation. Là où l'on parle de relecture de la sexualité, les personnages gidiens et Gide lui-même évoquent et militent en faveur d'une autorisation à être.

c. L'autorisation à être

L'auteur tend à conduire le lecteur peut-être pas vers la liberté mais au moins vers une forme de libération. David Steel a lui montré que « c'est comme si Gide se plaisait à dépister, dans les paysages des hautes régions de l'âme, les sources mêmes de

[777] Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard, *Introduction aux* Gender Studies, *Manuel des études sur le genre*, p. 67.

l'égarement sinon de la bassesse humaine.[778] » Et grâce à cette *bassesse*, le débat sur l'homosexualité a pu être ouvert. Il ne faut pas oublier que Gide a lui-même souffert de cet interdit. Et c'est cette souffrance qu'il a cristallisée et mise en lumière dans son œuvre. Une mise en lumière particulièrement forte à propos du problème homosexuel, puisque l'essentiel de l'œuvre de Gide repose sur cette capacité à témoigner, à dire. C'est justement parce qu'il a su et a osé prendre le risque de dire que l'homosexualité et la pédérastie ne devaient pas être toujours associées à des actes anormaux que nous avons pu assister avec le temps à une évolution des mœurs, évolution transcrite au point de vue universitaire avec la recherche sur les *Gender Studies*.

Une libération sociale ?

Si Gide a pu dénoncer avec autant de précision les élans jugés pervers de certains de ses personnages, ce n'est pas sans lien avec les avancées de la psychanalyse. Nous avons évoqué l'au-delà de la psychanalyse que Gide appelle de ses vœux, et ce malgré l'importance de l'œuvre de Freud pour lui[779]. Les travaux de psychanalyse sont un tremplin pour Gide qui les intègre dans *Corydon* non pas pour en faire des supports de son analyse, mais afin de les dépasser. Si Gide a pu parfois vivre sa sexualité comme un handicap[780], hésitant parfois à se dévoiler, craignant de faire porter à ses personnages le poids d'une sexualité mal jugée, l'essentiel est bien de comprendre que ces tourments

[778] David Steel, « Gide lecteur de Freud », littératures contemporaines, n°7, 1999, p. 29.
[779] « On ne dira jamais assez que la clé suprême qui ouvre Gide à la psychanalyse est la question de son homosexualité qui l'a tant travaillé depuis sa jeunesse, suscitant en lui tant de débats. C'est ainsi qu'il est amené à s'intéresser dès 1894 à l'ouvrage d'Albert Moll, *Les Perversions de l'instinct génital. Étude sur l'inversion sexuelle*, avec une préface de Krafft-Ebing ; puis aux travaux de Hirschfeld, Krafft-Ebing, Raffalovitch, Havelock Ellis, en vue d'écrire son *Corydon* », Goulet et Maillard, « Gide et Freud, et après… : Gide dans l'"Almanach der Psychoanalyse 1930" », article communiqué.
[780] « Tourmenté par ses envies sexuelles et les interdits auxquels il se heurte, il n'a pu que se pencher sur les questions de la libido et de l'inconscient, sur les interactions du corps et de la psyché, et sur toutes les modalités des rapports à soi et à autrui », *Ibid*.

ont su être détournés par l'auteur. Grâce à son art, la faiblesse devient une force qui lui permet de témoigner et donc d'une certaine manière d'être au service de son prochain.

En travaillant à aider autrui, Gide développe dans son œuvre une forme de libération sociale. Nous avons vu que le bâtard n'était plus condamné à vivre en marge de la société : Lafcadio trouve le salut auprès de Geneviève, Bernard choisit de faire de son père adoptif son seul et unique père. Si cette libération sociale passe par une nouvelle conception du schéma familial, elle passe également par une remise en question de la sexualité et des désirs. L'homosexualité telle que Gide a pu la ressentir et la vivre est indispensable pour le message qu'il livre dans ses ouvrages autobiographiques et ses œuvres de fiction. Même dans l'œuvre de fiction, nous ne pouvons pas occulter la part de réel qui y figure. En assumant leur condition d'homosexuels, certains personnages gidiens se libèrent du carcan que représente le mensonge. Toutefois, l'homosexualité n'est pas gage de félicité pour l'homosexuel ou son entourage. Nous avons vu qu'Olivier avait commis un certain nombre d'impairs dans son cheminement et son acceptation de l'homosexualité. Pire encore, certains personnages peuvent être victimes de leur orientation sexuelle : Édouard notamment se laisse complètement dominer par ses pulsions parfois au détriment même de sa famille ou de l'exercice de son métier : « Curiosité plutôt que zèle ; désir d'anticipation. Je n'ai jamais su composer avec ma soif.[781] »

Il ne faudrait pas oublier qu'au vécu et à la fiction, Gide vient superposer une troisième strate lui permettant ainsi d'asseoir un peu plus son idée sur l'homosexualité : cette troisième et essentielle base est bien sûr *Corydon*, son traité sur la pédérastie. Cette œuvre, qui se veut plus théorique et que nous pouvons interpréter comme des pistes de

[781] FM, p. 340.

réflexion sur l'homosexualité, est un moyen pour l'auteur de confronter son système de pensée à la Doxa. L'idiosyncrasie gidienne vient non pas de la forme de l'œuvre, le discours ayant été maintes fois utilisé en littérature ou en philosophie afin de défendre une opinion[782]. Non ! L'idiosyncrasie gidienne vient de ce que dans ses discours, Gide ose se mettre à nu et révéler son intime pour en faire une normale.

Gide a conscience de la difficulté que représente sa volonté de défendre la pédérastie. Malgré cela, il souhaite faire la lumière sur lui-même et rompre peut-être aussi avec ses vieux démons. Comme nous l'avons vu, ni la dissimulation d'Armand ni celle de Michel n'est salvatrice, et c'est ce que Gide tend à prouver : il faut pouvoir et oser se libérer. Cacher celui que l'on est et ne pas oser être véritablement à la face du monde, ce n'est pas seulement prendre le risque de se renier mais c'est également et surtout prendre le risque de disparaître. Afin justement de rétablir l'homosexualité comme normale et de se démarquer du champ de la perversion réduisant l'homosexuel à un être hors norme, Gide a fait le choix de prendre ses distances par rapport à la psychanalyse. En effet, le discours qu'il propose tant dans son œuvre de fiction, son *Journal*, son autobiographie ou encore son traité *Corydon* est un discours véritablement novateur, et nous pourrions même dire à certains égards fondateur du discours actuel sur l'homosexualité. Grâce à chacun de ses choix littéraires, Gide a réussi à montrer que l'homosexualité est dans la nature et n'est pas contraire à la normale. En ce sens, il est allé au-delà de la psychanalyse offrant aux militants pro*Gender* non pas un porte-parole, mais plutôt un soutien de principe. Car n'oublions pas que pour Gide, le mot *problème* ne convient pas à la situation, puisque c'est un mot qu'il emploie « à contrecœur[783] ». Mais puisque c'est ainsi que la question homosexuelle apparaît aux yeux du monde,

[782] Voir la notice de *Corydon* rédigée Alain Goulet pour la nouvelle édition de la Pléiade, pp. 1162-1164.
[783] Im, p. 592.

l'auteur préfère aller au-delà du problème pour montrer qu'« il n'y a pas de problèmes – dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution.[784] » Il met ainsi son esthétique au service de la réhabilitation de la perversion dans le champ de la normale.

Si les mouvements agissants en faveur d'une normalisation, d'une réhabilitation de l'homosexualité comme sexualité normale apparaissent dès l'après-guerre, ce n'est véritablement que vers les années 60-70 que la France va connaître un discours tendant à légitimer l'homosexualité. Peut-on dire que Gide a agi comme un militant ? En effet, ses choix esthétiques font de lui une figure majeure de la libération sociale pour les homosexuels au XXe siècle. Si la révolution des mœurs de l'année 1968 n'a pas consacré une totale liberté sexuelle, elle a néanmoins esquissé un message d'espoir pour la communauté homosexuelle. Comme nous l'avons évoqué en introduction, ce n'est qu'en 1986 que l'organisation mondiale de la santé a officiellement légalisé l'homosexualité. A travers son œuvre, Gide marque la possibilité pour l'homosexuel d'assumer son désir. Il est celui qui légitime le choix sexuel pourtant condamné et offre un vrai souffle de liberté pour ceux dont la normale ne peut pas toujours être entendue par la société.

[784] Im, p. 592.

Conclusion

« La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie[785] », peut-on lire dans le Journal d'Edouard. Un drame dont Gide a su tirer profit et qu'il a su transcender afin d'inscrire la perversion dans la normale. L'écriture lui a permis non seulement de vivre sa vie, mais surtout de la transformer en œuvre d'art. Une œuvre d'art dont la richesse est indéniable pour notre siècle tant par ses qualités esthétiques que par le côté novateur de son témoignage. Cependant, comme nous l'avons vu, la prise de position gidienne en faveur d'une homosexualité assumée n'a pas été sans risque et ne s'est pas non plus réalisée avec facilité. Le malentendu à propos duquel Gide se pose en victime est révélateur de la complexité inhérente aux thèmes abordés dans son œuvre. Pour se protéger des critiques acerbes et des jugements moraux, l'auteur a le choix de se taire. Pourtant, Gide prend le risque de dénoncer. Il s'est appliqué à mettre en œuvre toute sa maîtrise de la rhétorique au service de son témoignage. Sa connaissance des sciences humaines, et non pas seulement du champ littéraire, lui ont permis notamment de dépasser les théories psychanalytiques liées au concept de perversion, et surtout d'homosexualité. Dans le cadre de cette étude, il était essentiel, bien évidemment, de rappeler les motifs qui ont conduit Gide à théoriser les élans et les désirs parfois déviants de personnages qui incarneront pour lui les moyens de réhabiliter certaines pulsions et donc d'introduire la perversion dans la normale.

Certes, Freud a mentionné comme nous l'avons rappelé que la perversion peut s'inscrire dans la norme, mais Gide va plus loin en différenciant perversion et

[785] FM, p. 327.

homosexualité. Différents motifs gidiens expliquent ce choix, parmi lesquels l'ambivalence propre à Gide et qu'il ne cesse de faire rejaillir sur ses personnages à travers un jeu sur les apparences. Nous avons vu combien il était à la fois difficile d'être, nécessaire de paraître mais aussi dangereux de faire du monde qui nous entoure le théâtre de son existence. Pourtant les personnages n'ont pas toujours le choix et doivent jouer à ce jeu dangereux s'ils veulent pouvoir continuer d'exister. Et c'est bien tout le paradoxe mis en avant dans l'œuvre : chez Gide, il semble impossible d'*être* au sens strict du terme, c'est-à-dire de rejeter toute forme de dissimulation.

Il faut aux personnages maîtriser l'art de la dissimulation tant dans les actes que dans les paroles. En effet, le langage est pour l'auteur l'outil parfait qui va lui permettre de jouer avec ce qui est visible et ce qui doit demeurer dans l'ombre. Et ceux qui renoncent à cette protection sont finalement très vite condamnés ; c'est le cas notamment de Vincent et de Lady Griffith. André Gide a bien saisi l'importance des règles intra et extra familiales, règles très souvent empreintes d'un carcan religieux extrêmement puissant et qui représentent un défi pour les personnages dont les désirs s'écartent, ne serait-ce qu'un peu, de la morale bourgeoise. La famille Profitendieu souffre de ce rapport délicat qu'elle entretient avec la religion. Au-delà de la condamnation implicite inscrite dans le patronyme, les membres de cette famille sont pris entre le mal commis par la mère, Mme Profitendieu, et le bien qui les pousse à mentir. Mais qu'il s'agisse du bien ou du mal, ce qu'il manque à tous c'est la liberté. Même Bernard ne la saisit pas tout de suite et quitte le domicile parental pour s'aliéner auprès de Laura.

Ainsi, toute l'écriture gidienne, que nous appelons également esthétique, vient se mettre au service de cette volonté libéralisatrice revendiquée par certains personnages.

C'est alors à un double niveau que se joue le jeu avec les apparences auquel Gide soumet ses personnages. Nous constatons tout d'abord que les règles du jeu défini par l'auteur sont strictes et que s'en écarter représente pour le personnage le risque de disparaître prématurément de l'œuvre. C'est d'ailleurs ce qui va arriver à deux personnes pourtant au cœur de l'action au début du roman : Vincent et Lady Griffith. Ce jeu contraint les personnages à se plier aux volontés de l'écrivain qui fait d'eux des sortes de marionnettes. Dans un deuxième temps l'esthétique gidienne dépasse les apparences pour s'attacher plus spécifiquement au langage de ses personnages. Ce langage a pour fonction de traduire la complexité propre à la race humaine et à ses rapports avec autrui. Le petit Boris s'exprime par code, quant à l'amitié entre Olivier et Bernard, elle se transforme en une relation tumultueuse.

Si le langage vient servir l'auteur, il ne faudrait pourtant pas croire que ce jeu est sans risque pour lui. Les lecteurs ont pu être témoins des attaques dont Gide a été victime. À travers ces attaques, un trait particulier revient pour désigner l'auteur et son œuvre : la perversion. En effet, si la perversion se fond dans l'art, les efforts de normalisation opérés par l'auteur peuvent se retourner contre lui. Dès lors tous les éléments viennent comme par magie prendre une connotation particulière avec le risque de réduire l'auteur a « un vieux cochon », comme il le souligne lui-même. Et pourtant il serait bien dommage et dommageable de limiter le rapport à la jeunesse de Gide et de ses personnages à un rapport strictement pervers. De la sorte, lorsque les personnages font le choix de paraître, cela ne veut pas dire qu'ils renoncent à être ; bien au contraire, pour certains, paraître c'est enfin saisir l'occasion de se montrer tel que l'on est. Bien évidemment, rien n'est assez simple chez Gide pour que nous puissions faire une généralité d'un exemple. Ainsi, paraître est également un chemin pouvant conduire le

personnage à maîtriser au mieux son art de la dissimulation. Mais paraître ne peut pas résoudre tous les problèmes innés à l'humain. Faire le choix des apparences c'est également d'une certaine manière faire le choix parfois du mensonge et de l'hypocrisie. Ces choix, Gide se doit de les critiquer pour montrer que l'être caché ne doit pas toujours aller à l'encontre de la vérité. L'éclatement de la structure familiale à travers l'échec de certains pères et de certaines mères recentre pour le lecteur la nécessité d'aller au-delà des apparences. Et c'est bien ici que le bâtard, figure emblématique de la négation de la famille, prend toute son importance.

Cependant, cette négation de la famille ne doit pas être pensée comme un renoncement à nouer des liens, mais plutôt comme une nécessité d'arrêter de croire que les liens du sang sont des liens indéfectibles et synonymes de vérité. D'ailleurs lorsque la famille est défaillante, Gide cherche à proposer des substituts, à faire de certains de ses personnages des parents pour les bâtards, les orphelins. Toutefois, il n'y a pas que le bâtard qui a besoin de se recentrer au sein d'un groupe d'individus. Et c'est pour cette raison qu'existent chez Gide des sociétés secrètes, comme les caves ou le cénacle des faux-monnayeurs, deux entités de l'ombre qui permettent à l'individu de transcender son individualité et son individualisme afin de s'inscrire dans une dynamique de groupe. Mais comme pour la famille de sang, la société secrète a ses limites. Quoi d'étonnant dans ce choix puisque nous avançons dans un monde du paraître ?

L'esthétique gidienne s'inscrit dans une nécessité de la comédie, voire du travestissement. A partir de ce moment, ce qui attire particulièrement notre regard ce sont toutes les contradictions que nous constatons dans l'esthétique gidienne. Nous sommes alors face à des personnages qui feignent la mauvaise foi, et cette mauvaise foi intensifie les impossibles compromis malgré leurs efforts de normalisation. Gide prend

donc le parti de mettre en avant les non-dits et les sous-entendus, seule possibilité pour lui de continuer à dire sans trop choquer. Toutefois les choix de dissimulation opérés par l'auteur le conduisent parfois à renforcer certains malentendus, ainsi le langage crypté de certains personnages conduit à une communication quasi impossible. Certes, il ne faut pas occulter le côté ironique auquel Gide a recours et qui lui permet de dénoncer jusqu'aux caractères les plus absurdes de certains de ses personnages.

Car l'œuvre se veut avant tout une forme de miroir de ce qu'est la réalité. Un miroir dont il faut parfois se méfier puisqu'il peut être déformant et n'appelle pas à penser ce qui est donné à être vu comme parfaitement fidèle à ce que nous pouvons voir. Ce jeu avec le regard, Gide le développe et c'est d'ailleurs ce qui lui permet de souligner l'aveuglement dont sont victimes, sciemment ou non, certains personnages qui refusent de voir la normale de leurs proches. Il nous faut bien comprendre qu'à partir du moment où Gide fait le choix d'écrire et de mettre en avant ses personnages, ces derniers deviennent *de facto* des exhibitionnistes nous permettant, à nous lecteurs, d'assouvir notre voyeurisme. Bien évidemment, ces notions d'exhibitionnisme et de voyeurisme renvoient directement à des concepts psychanalytiques propres à la perversion. Et si nous parlons de perversion ici, ce n'est pas simplement parce que l'acte d'écriture donne à voir, mais c'est par ce qu'il donne à voir qu'il peut devenir perversion. Nous assistons à une forme de rejet de la réalité que Gide traduit à travers l'émergence d'une *seconde réalité* ; et cette autre réalité présentée par Gide est également le lieu de la perversion. Les personnages nouent leur désir au centre même du voir et de l'être vu. Faire de la scène littéraire une scène théâtrale s'impose aux personnages comme un besoin. Les personnages tendent à dire qui ils sont ou alors à jouer avec ce qu'ils sont, c'est-à-dire qu'ils ne reculent pas devant l'envie de jouer avec

l'ombre et la lumière. Dans l'ombre, les personnages se sentent comme protégés, protégés du regard d'autrui et du jugement. C'est également dans cette ombre que se trament les événements les plus négatifs au sens moral du terme. Gide choisit de mettre en lumière certains éléments afin d'opposer de manière évidente la perversion avec ce qu'est la normale. Son goût de la scène s'impose à lui comme une nécessité l'incitant à convertir ses personnages à la théâtralité, voire pour certains à ce que nous pouvons qualifier d'exhibitionnisme contraint. Cependant peut-on parler ici d'esthétique de la théâtralité ? Ou alors ne faut-il pas voir que ce monde de l'écrit présente une comédie feinte au service d'une redénomination de ce qu'est l'acte de perversion ?

Il peut bien y avoir acte de perversion lorsque la comédie est poussée à l'extrême et que le vêtement devient un objet de culte souverain, un fétiche par lequel va se réaliser tout un jeu de travestissement et de transvestime. Nous savons combien Gide était attaché à la figure de Protée, puisque cette figure lui permet de véritablement multiplier les possibles. Or qu'y a-t-il de plus important que cette mise en avant du côté protéiforme de l'être humain ? Le travestissement s'inscrit pour Gide comme une perversion nécessaire, permettant de redéfinir le concept de perversion lorsqu'il est appliqué à son œuvre, comme l'a souligné Eric Marty. Dans le monde des apparences, le personnage gidien n'a finalement pas le choix, pas d'autre choix que celui de réaliser un décalage avec la réalité et donc de se travestir.

Cette capacité à jouer sur l'être, Gide en a trouvé l'inspiration dans ses lectures. Il n'y a pas qu'un seul modèle pour Gide, et nous devons distinguer deux influences majeures à travers Socrate et Virgile pour l'auteur y cherchant une justification pour oser être et témoigner. Mais ce témoignage, Gide ne peut pas le réaliser sans la complicité de son épouse Madeleine. Certes Madeleine n'est pas explicitement présente

dans les trois ouvrages de notre corpus, il n'en reste pas moins qu'elle est pour Gide un moyen lui permettant d'avancer dans sa réflexion sur la normale et sur la manière dont autrui doit comprendre et accepter cette normale. Toutefois, cette complicité ne peut être complète sans la collaboration du lecteur, lecteur que Gide inscrit dans une double posture tantôt active tantôt passive. Ce que l'esthétique gidienne met en avant ce n'est pas seulement le choix fait par certains personnages, mais aussi une théorisation de ce que Gide a vécu durant son enfance et son adolescence et qu'il exprime dès très tôt en se déclarant « pas pareil aux autres ». La figure de Madeleine a été cristallisée par André Gide et dans le cas de notre étude, et il est nécessaire de comprendre l'apport de cette cristallisation. Ce phénomène permet à l'auteur de développer encore son jeu avec les apparences. Ajoutons cependant qu'il serait particulièrement intéressant de se pencher plus sur le cas de Madeleine dont la posture ne peut pas être celle d'une simple victime de Gide. Cristalliser un personnage réel permet finalement à Gide de *décristalliser* comme il le dit dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

> « C'est le lent travail contraire de *décristallisation*, le pathétique ; à étudier. Quand le temps, l'âge, dérobe à l'amour, un à un, tous ses points d'appui et le force à se réfugier dans je ne sais quelle adoration mystique, autel où l'on accroche en ex-voto tous les souvenirs du passé : son sourire, sa démarche, sa voix, les attributs de sa beauté.[786] »

Madeleine représente pour Gide le premier allié dans sa quête de vérité. Elle connaît Gide, elle l'assiste dans son œuvre tant qu'elle le lit et le corrige, et parce que justement elle ne s'éloigne pas de lui elle devient plus qu'une alliée, Gide en fait sa complice directe et nécessaire.

L'auteur ne peut évidemment pas pour autant se départir de l'assentiment de son lecteur pour lui faire comprendre le bienfondé de sa conception de la normale.

[786] JFM, p. 531.

L'idiosyncrasie gidienne ne vient pas particulièrement du fait que ce dernier requiert une véritable collaboration comme il le dit lui-même de la part de son lecteur, mais plus exactement de la manière dont il appelle son lecteur à assumer les évolutions nécessaires au bon fonctionnement de la société. Pour bien dire, l'esthétique gidienne ne peut pas reposer sur un malentendu. Malheureusement toutes les précautions n'y suffiront pas toujours, et la critique n'épargnera pas nécessairement Gide. L'auteur ne renoncera pourtant pas à dire, allant même au-delà de l'univers de la fiction et en offrant une défense de la cause homosexuelle comme nous l'avions souligné avec le traité de la pédérastie : *Corydon*. Cette théorisation doit permettre au lecteur de comprendre l'importance particulière que revêt pour Gide cette question de l'homosexualité, question qui mérite d'être analysée sous un nouveau jour avec l'apparition de l'étude des genres.

Nous avons fait le choix de consacrer une partie de notre réflexion gidienne à la question des genres et de ce à quoi l'esthétique gidienne nous invite en inscrivant la perversion dans le champ d'une norme nécessitant d'être repensée à notre siècle. Si l'étude des genres porte autant sur le sexe masculin que sur le sexe féminin, reconnaissons que chez Gide c'est avant tout la question du masculin qui est mis en avant. La nature du problème de la sexualité masculine étant celle que Gide maîtrise le mieux. Les premières pages de *L'Immoraliste* étaient un appel assumé de la part de l'auteur à poser ouvertement la question de l'homosexualité. Et si aujourd'hui il ne s'agit plus d'un problème, au moins au regard de la loi civile et de la loi pénale européenne, certaines solutions doivent encore être apportées au niveau moral et religieux. Lorsque Gide dégage l'être humain de tout carcan familial ou sociétal,

comme c'est par exemple le cas avec le bâtard, il lui permet de se penser à travers son genre et de tendre vers une nouvelle liberté.

S'affranchir d'une part de son histoire, c'est donner au personnage la possibilité d'agir selon lui, selon ce qu'est sa nature intrinsèque et non plus selon des règles imposées. Car au même titre que l'histoire personnelle façonne l'être, l'Histoire modifie les comportements, parmi lesquels le rapport de l'homme au corps. Il était donc évident et presque essentiel pour Gide de s'en référer à l'histoire de l'Antiquité pour asseoir l'idée selon laquelle l'homosexualité n'est pas *a priori* une déviance par rapport à la normale. Le regard que l'homme porte à son corps n'a cessé d'évoluer avec le temps pour atteindre une espèce de pudeur codifiée au sein de laquelle l'Eglise a pris part. A la croisée de plusieurs disciplines, le genre doit nous permettre aujourd'hui non pas d'apporter un regard nouveau sur l'homosexualité et l'hétérosexualité mais sur l'apport considérable d'une littérature dont la qualité est internationalement reconnue. Le prix Nobel reçu par André Gide en 1947, prix récompensant son œuvre dans l'ensemble, ne peut pas être considéré comme un prix venant féliciter un auteur uniquement pour son esthétique car une œuvre est certes un style mais c'est également une histoire, un témoignage. La trace laissée par l'auteur est donc multiple puisqu'elle dépasse le champ de la littérature. L'intérêt marqué par Gide pour les arts et les sciences est probablement ce qui lui a permis de proposer une esthétique aussi pointue sur un problème qui dépasse son œuvre fictionnelle. Penser la perversion dans l'œuvre de Gide ne va pas à l'encontre de son effort de normalisation ; bien au contraire, on dit qu'il faut pouvoir affronter son ennemi pour mieux le combattre. La perversion peut devenir un ennemi de Gide puisqu'elle est ce par quoi il peut se retrouver jugé moralement et non plus esthétiquement. Un ennemi à combattre afin de montrer aux lecteurs qu'on ne peut pas

se fier uniquement à ce que l'on voit et qu'il faut avoir le courage d'aller au-delà des apparences à la fois pour dire mais également pour regarder ce qui est dit et ce qui est fait. La complexité pour Gide de vivre son rapport à la normale est ce qui l'a influencé dans ses choix narratifs et stylistiques. Tout semble concourir chez Gide à ce que le problème soit résolu non plus sur un plan uniquement psychanalytique mais bien dans le monde réel, c'est-à-dire riche de ses vérités et de ses apparences. Un monde que Gide a su transposer dans son univers littéraire et dont il attend beaucoup.

Pour Gide, tout dans l'esthétique doit concourir à inscrire la perversion dans la normale. L'auteur exprime très clairement que ce soit à travers son œuvre de fiction ou son œuvre autobiographique qu'il se considère comme un être normal. Son effort de normalisation sur lequel il revient de manière très détaillée dans *Si le grain ne meurt* est justement mis en opposition avec la débauche physique et moral lorsqu'il fréquente Oscar Wilde et Lord Douglas[787]. Gide tend à se démarquer de ces pratiques homosexuelles choquantes, il s'inscrit contre l'obscène et son œuvre d'ailleurs n'en porte aucune trace. Le style gidien doit aujourd'hui être mis en parallèle avec l'évolution sociale de notre temps. Notre recherche nous a conduits à comprendre que les termes d'hétérosexualité et d'homosexualité à travers lesquelles repose tout le fondement de la perversion telle que nous l'entendons à notre époque sont finalement des concepts assez récents. Ce conflit qui existe entre les tendances hétérosexuelles et les tendances homosexuelles vient donner le sentiment que l'homosexualité comme perversion est une perversion moderne, perversion conceptualisée peu de temps avant le témoignage de Gide. Il est donc compréhensible que la psychanalyse et, avec elle, les

[787] André Gide parle alors d'« instinct pervers », notamment lorsqu'il assiste médusé au rapport sodomite de Daniel : « des verres à demi vides […] dans ses bras […sur le] lit qui occupait le fond de la pièce […il] le coucha sur le dos […] je ne vis bientôt plus que, de chaque côté de Daniel ahanant, deux fines jambes. », SLGNM, p. 311.

notions de refoulement et de fantasme viennent se mêler à l'esthétique littéraire gidienne. Même si elle n'est pas seule responsable, n'oublions pas que c'est la psychanalyse qui a théorisé et a aidé à rejeter l'homosexualité au rang des perversions. C'est pourquoi avec Gide, il faut aller au-delà de la psychanalyse ; la perversion et la normale ne doivent plus être opposées. Et c'est cet au-delà de la psychanalyse qui a ouvert la porte à ce qui a été appelé : les *Gender Studies*. Ces études sur le genre n'ont pas pour fonction de légitimer toute forme de débauche ou de sexualité, mais de repenser le corps selon les mouvements sociaux de notre temps. Il faut comprendre que cette analyse ne marque pas finalement la fin de la perversion mais au moins est porteuse d'un espoir, libérant certains personnages gidiens d'un jugement moral.

En portant notre intérêt sur la manière dont l'esthétique permet à l'auteur d'inscrire la perversion dans la normale, nous avons finalement pu et dû aller au-delà de la question de la perversion et de l'homosexualité. Si l'effort de normalisation de Gide, c'est-à-dire accepter son désir sexuel pour le même sexe que le sien, apparaît comme quelque chose d'accompli en France aujourd'hui au XXIe siècle, c'est pourtant en partant de cette normale que Gide s'est retrouvé en marge de la société. L'auteur a véritablement contribué à faire avancer le regard que l'on porte sur la norme et la normale. Si Gide est parti de ces deux notions, c'est bien parce que Freud situait la perversion par rapport à elles. Désormais dans les sociétés occidentales, la norme ne se pense plus seulement en fonction de l'hétérosexualité ou de l'homosexualité. Mais à l'époque contemporaine d'André Gide, le rapport à la sexualité est tabou et répond à des règles précises, ce qui explique que le message de l'auteur n'était pas nécessairement évident à recevoir pour le public. Dans ce témoignage, la perversion apparaît comme un élément nécessaire pour celui qui souhaite montrer que son désir physique pour autrui

n'est pas une maladie. Mettre en avant ce qu'est véritablement la perversion, c'est l'occasion pour Gide de décaler non pas le problème au sens où Michel l'entend, mais de pointer du doigt ce qu'est vraiment un homme pervers. La perversion existe donc bel et bien dans l'œuvre de Gide et cela est indéniable. Toutefois, en relisant Gide tout en ayant intégré les progrès de société, c'est-à-dire progrès dans l'acceptation de la différence de l'autre, nous sommes amenés à repenser la norme et la perversion.

Il faut chez Gide distinguer deux types de perversion : la perversion morale et la perversion physique. La perversion morale est une perversion qui se joue des règles imposées par la religion et qui profite de ce que le diable tire des ficelles dans l'ombre. Comme le diable, le personnage a recours à la dissimulation et ne renonce pas à placer son désir avant tout. A travers ce type de perversion, tout le rapport au religieux est remis en cause. Le protestantisme gidien rejaillit sous sa forme à la fois la plus pure et la plus controversée. La plus pure dans la volonté de paraître des familles, volonté rigoriste mais également hypocrite. Cette hypocrisie devient dès lors le lieu même de la controverse chrétienne pour Gide qui sent bien que la religion ne peut pas pallier toutes les tendances voire toutes les déviances de l'être humain. L'autre forme de perversion que nous appelons la perversion physique s'attache plus particulièrement à provoquer une sorte de rupture avec son propre corps et le corps d'autrui. C'est ici qu'apparaissent ce que Jadin qualifie de « perversions plus accessoires ». Cependant, il ne faut pas s'y tromper : le terme *accessoires* ne signifie en rien que ces perversions n'importent pas ou qu'elles sont secondaires pour la compréhension de l'œuvre. En effet, des éléments tels que le masochisme ou le sadisme sont essentiels pour mesurer l'écart qui existe entre l'effort de normalisation fourni par Gide et la norme à laquelle se réfère la psychanalyse en général. Les personnages masochistes ou sadiques gidiens sont très loin des sadiens

qui ont pour fonction la provocation et l'obscène. Il nous faut nous éloigner de la mutilation du corps et s'autoriser à penser le rapport au corps avec respect lorsque nous abordons ce que certains considèrent comme perversion, mais qui pour Gide n'en est pas une : l'homosexualité.

Rétablir la normale est un moyen pour Gide de rétablir la vérité sur ce qu'est l'homme et sur ce qu'il peut désirer. Le rejet du mensonge auquel il fait sans cesse référence dans sa dénonciation de l'hypocrisie manifeste dans la famille bourgeoise est le signe d'une volonté de ne pas s'isoler du reste de la société. Certains pourront même penser que cette volonté d'intégrer la société est ce qui peut avoir conduit Gide à faire du *nouvel orient* de sa vie son épouse jusque devant Dieu. Il choisit sciemment de s'intéresser à elle au point d'en faire parfois un objet d'écriture. Madeleine a un rôle fondamental à jouer dans ce témoignage gidien, témoignage dont elle est à la fois victime et responsable. Victime car malgré sa pudeur, Gide ne renonce pas à faire d'elle un objet d'écriture. Responsable car lorsqu'elle épouse Gide, elle est consciente du sacrifice auquel elle consent.

Evoquer la perversion, toutes les perversions dans l'œuvre de Gide est ce qui nous a permis de nous intéresser plus spécifiquement à la question de l'homosexualité. Il faut comprendre que la littérature ne peut pas rester en marge de la société, et ce que Gide a écrit ne saurait être destiné à une étude de l'esthétique pour l'esthétique. Ce qui fait la richesse de l'œuvre de Gide c'est cette capacité, comme nous l'avons dit, à jouer avec les possibles, montrant que la littérature est un champ ouvert à plusieurs sciences humaines. Des sciences humaines qu'il faut parfois savoir et oser dépasser. L'intérêt que Gide a manifesté pour la psychanalyse ne l'a pas poussé à rédiger des traités psychanalytiques, mais bien au contraire il a su en jouer pour que son style sache

transcender les notions d'un Moi entièrement phagocyté par la théorie psychanalytique. Il apparaît comme une évidence que la perversion est bien présente dans l'œuvre de Gide, et que certains de ses personnages vont jusqu'à revendiquer leur statut pervers, comme c'est le cas de Protée et de ses multiples travestissements. Mais n'est-ce pas parce qu'il appelle à aller au-delà des apparences que l'auteur permet à son lecteur de redécouvrir les tenants et les aboutissants de la perversion et ainsi de toucher à une nouvelle forme de liberté ?

Bibliographie

I. Ouvrages d'André Gide

1. Corpus

L'Immoraliste, [1902] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009. Edition publiée sous la direction de Pierre MASSON, avec pour ce volume, la collaboration de Jean CLAUDE, Alain GOULET, David H. WALKER et Jean-Michel WITTMANN.

Les Caves du Vatican, [1914] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009. Edition publiée sous la direction de Pierre MASSON, avec pour ce volume, la collaboration de Jean CLAUDE, Alain GOULET, David H. WALKER et Jean-Michel WITTMANN.

Les Faux-monnayeurs, [1925] : *Romans et récits vol. II* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009. Edition publiée sous la direction de Pierre MASSON, avec pour ce volume, la collaboration de Jean CLAUDE, Céline DHERIN, Alain GOULET et David H. WALKER.

2. Textes autobiographiques et fictionnels

André Walter, Cahiers et poésies, [1891] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Le Traité du Narcisse, [1891] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Le Voyage d'Urien, [1893] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Paludes, [1895] : *Romans et récits vol. I ;* Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Les Nourritures terrestres, [1897] : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Prétextes, « *In Memoriam Oscar Wilde* », [1905] ; Paris, Mercure de France, 1947.

Nouveaux Prétextes, [1911] ; Paris, Mercure de France, 1947.

Si le grain ne meurt, [1921] : *Souvenirs et Voyages* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001. Edition établie, présentée et annotée par Pierre MASSON, avec la collaboration de Daniel DUROSAY et Martine SAGAERT.

Corydon, [1924] : *Romans et récits vol. II* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Incidences, [1924] ; Paris, Gallimard, « nrf », Paris, 1924.

Journal des Faux-monnayeurs, [1926] : *Romans et récits vol. II* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Voyage au Congo, [1927] : *Souvenirs et Voyages* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.

Œdipe, [1931] : *Romans et récits vol. II* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

Et Nunc Manet In Te, [1947] : *Souvenirs et Voyages* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.

Ainsi soit-il ou les jeux sont faits, [1952] : *Souvenirs et Voyages* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.

3. Journal

Journal 1 1887-1925 ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996. Edition établie, présentée et annotée par Eric MARTY, révisée en 2009.

Journal 2 1926-1950 ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997. Edition établie, présentée et annotée par Martine SAGAERT, révisée en 2009.

4. Choix de correspondances
(Par ordre chronologique, selon l'année de parution)

Correspondance André Gide – André Rouveyre, 1909-1951 ; Paris, Mercure de France, 1967. Edition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN.

Correspondance André Gide – Roger Martin du Gard, 1913-1934 ; Paris, Gallimard, « nrf », 1968. Introduction par Jean DELAY.

Correspondance André Gide – François Mauriac, 1912-1950 ; Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide » n°2, 1985. Edition établie, présentée et annotée par Jacqueline MORTON.

Correspondance André Gide – Paul Valéry, 1890-1942 ; Paris, Gallimard, « nrf », 1997. Préface et notes par Robert MALLET.

« L'Enfance de l'art », Correspondances avec Elie Allégret, 1886-1896 (Lettres d'André Gide, Juliette Gide, Madeleine Rondeaux et Elie Allégret) ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 1998. Edition établie, présentée et annotée par Daniel DUROSAY.

Correspondance avec sa mère, 1880-1895 ; Paris, Gallimard, « nrf », 1998. Edition établie, présentée et annotée par Claude MARTIN. Préface d'Henri THOMAS.

Correspondance André Gide – Jean Paulhan, 1918-1951 ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 1998. Edition établie et annotée par Frédéric GROVER et Pierette SCHARTENBERG-WINTER.

Correspondance avec Marc Allégret, 1917-1949 ; Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide » n°19, 2005. Edition établie, présentée et annotée par Jean CLAUDE et Pierre MASSON.

Correspondance I André Gide – Eugène Rouart, 1893-1901 ; Lyon, PUL, 2006. Edition établie, présentée et annotée par David H. WALKER.

Correspondance II André Gide – Eugène Rouart, 1902-1936 ; Lyon, PUL, 2006. Edition établie, présentée et annotée par David H. WALKER.

II. Ouvrages sur André Gide et son œuvre

1. Ouvrages sur André Gide

APTER, Emily S., *André Gide and the Codes of Homotextuality* ; Saratoga, CA, ANMA Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1987.

AUSSEIL, Sarah et DROUIN, Jacques, *Madeleine Gide ou De quel amour blessée*, d'après ses souvenirs ; Paris, Edition Robert Laffont, coll. « elle était une fois », 1993.

BASTIDE, Roger, *Anatomie d'André Gide* ; Paris, PUF, 1972.

DU BOS, Charles, *Le Dialogue avec André Gide* ; Paris, Editions Au sans pareil, 1929.

HERBART, Pierre, *A la recherche d'André Gide* ; Paris, Gallimard, 1952.

HYTIER, Jean, *André Gide* ; Paris, Editions Edmond Charlot, 1946.

JADIN, Jean-Marie, *André Gide et sa perversion* ; Paris, Editions Arcanes, 1995.

KEMPF, Roger, *Avec André Gide* ; Paris, Grasset, 2000.

LAMBERT, Jean, *Gide familier* ; Paris, René Julliard, 1958.

LEPAPE, Pierre, *André Gide : Le Messager* ; Paris, Seuil, « Points », 2001.

LEVESQUE, Robert, *Lettre à Gide & autres écrits*. Préface et notes de Claude MARTIN ; Lyon : Centres d'Etudes Gidiennes, 1982.

MARTIN, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur, 1 : 1869-1911* ; Paris, Fayard, 1998.

Gide ; Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1986.

MARTIN DU GARD, Roger, *Notes sur André Gide, 1913-1951* ; Paris, Gallimard, 1951.

MASSIS, Henri, *Jugements, T. II* ; Paris, Plon, « Les chapelles littéraires », 1924.

MAURIAC, Claude, *Conversations avec André Gide. Extraits d'un journal* ; Paris, Albin Michel, 1951.

SCHLUMBERGER, Jean, *Madeleine et André Gide* ; Paris, Gallimard, « nrf », 1957.
Notes sur la vie littéraire, 1902-1968 ; Paris, Gallimard, 1999.

VAN RYSSELBERGHE, Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame, Tome I, 1918-1929* ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2004.
Les Cahiers de la Petite Dame, Tome II, 1929-1937 ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2001.
Les Cahiers de la Petite Dame, Tome III, 1937-1945 ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2004.
Les Cahiers de la Petite Dame, Tome IV, 1945-1951 ; Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 1990.

WALD LASOWSKI, Patrick et Roman, *André Gide, Vendredi 16 octobre 1908* ; Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Une journée particulière », 1992.

2. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'André Gide

BOROS AZZI, Marie-Denise, *Problématique de l'écriture dans* Les Faux-monnayeurs *d'André Gide* ; Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives André Gide », n°6, 1990.

BREE, Germaine, *André Gide. L'Insaisissable Protée : étude critique de l'œuvre d'André Gide* ; Paris, Les Belles Lettres, 1970.

CANCALON, Elaine Davis, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide* ; Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Archives André Gide » n°2, 1970.

CLAUDE, Jean, *André Gide et le Théâtre*, Tomes 1 et 2 ; Paris, Gallimard, coll. « Cahiers André Gide », 1992.

DELAY, Jean, *La Jeunesse d'André Gide. 1. André Gide avant André Walter (1869-1890)* ; Paris, Gallimard, « nrf », 1992.
La Jeunesse d'André Gide. 2. D'André Walter à André Gide (1890-1895) ; Paris, Gallimard, « nrf », 1992.

FILLAUDEAU, Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide* ; Paris, José Corti, 1985.

GOULET, Alain, *André Gide : écrire pour vivre* ; Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2002.
Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide ; Paris, Editions Minard, 1986.

Les Caves du Vatican *d'André Gide, étude méthodologique* ; Paris, Larousse, 1972.

Lire Les Faux-monnayeurs ; Paris, Editions Dunod, coll. « Lire », 1994.

Notice de *Corydon in* André Gide : *Romans et récits vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009.

GOUX, Jean-Jacques, *Les Monnayeurs du langage* ; Paris, Editions Galilée, coll. « Débats », 1984.

IRELAND, George William, *André Gide. A study of his creative writings* ; Oxford, Clarendon Press, 1970.

LACAN, Jacques, *Ecrits II*, « Jeunesse de Gide » ; Paris, Seuil, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *Exercices d'ambiguïté. Lectures de* Si le grain ne meurt *d'André Gide* ; Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Langues & Styles », 1974.

Le Pacte autobiographique, « Gide et l'espace autobiographique » ; Paris, Seuil, 1996.

LERNER, Anne Lapidus, *Passing the Love of Women. A Study of Gide's* Saul *and its Biblical Roots* ; Lanham, MD: University Press of America, 1980.

LEYS, Simon, *Protée et autres essais* ; Paris, Gallimard, 2001.

LUCEY, Michael, *Gide's Bent : Sexuality, Politics, Writing* ; New York/Oxford, Oxford University Press, coll. « Ideologies of Desire », 1995.

MANN, Klaus, *André Gide et la crise de la pensée moderne* ; Paris, Grasset, 1999. Traduit de l'allemand par Michel-François DEMET.

MARTY, Eric, *André Gide. Avec les entretiens André Gide – Jean Amrouche* ; Lyon, Editions La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », 1987.

André Gide. Entretiens Gide – Amrouche ; Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Signatures », 1998.

L'Ecriture du jour ; Paris, Seuil, 2000.

Introduction, notice, notes et variantes du *Journal 1 1887-1925* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1996.

MASSON, Pierre, *André Gide : Voyage et écriture* ; Lyon, PUL, 1983.

Lire Les Faux-monnayeurs ; Lyon, PUL, 1990.

MILLOT, Catherine, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion* ; Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1996.

MOULARD, Cyril, Thèse sur « *L'Image dérobée chez André Gide : une esthétique de la division* » soutenue à Nantes en 2002 sous la direction de M. Pierre MASSON, http://polycarpe.homeip.net/doctorat/

MOUTOTE, Daniel, *André Gide : Esthétique de la création littéraire* ; Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature moderne », 1993.

André Gide : L'Engagement 1926-1939 ; Paris, Sedes, 1991.

Le Journal *de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)* ; Paris, PUF, 1968.

Réflexions sur Les Faux-monnayeurs ; Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1990.

NADEAU, Maurice, Introduction à *André GIDE, Romans, récits et soties, œuvres lyriques* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998.

NEMER, Monique, *Corydon citoyen* : *Essai sur André Gide et l'homosexualité* ; Paris, Gallimard, « nrf », 2006.

PIERRE-QUINT, Léon, *André Gide, sa vie, son œuvre* ; Paris, Stock, 1932.

POLLARD, Patrick, *André Gide: Homosexual moralist* ; New Haven and London, Yale University Press, 1991.

REID, Victoria, *André Gide and Curiosity* ; Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.

RIVALIN-PADIOU, Sidonie, *André Gide : A corps défendu* ; Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.

SAGAERT, Martine, *André Gide* ; Paris, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2002.

Introduction, notice, notes et variantes au *Journal 2 1926-1950* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997.

SAGAERT, Martine et SCHNYDER, Peter, *André Gide. L'Ecriture vive* ; Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Horizons génétiques », 2009.

SCHNYDER, Peter, *Pré-textes. André Gide et la tentation de la critique* ; Paris, Intertextes, coll. « Horizons », 1988.

SHERIDAN, Alan, *André Gide. A Life in the Present* ; London, Penguin, 1998.

VAN TUYL, Jocelyn, *André Gide and the Second World War : A Novelist's Occupation* ; Albany, State University of New York Press, 2006.

WITTMANN, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide* ; Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1997.

WOLFMAN, Yaffa, *Engagement et écriture chez André Gide* ; Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1996.

3. Collectifs
(Par ordre chronologique)

Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin. Etudes rassemblées et présentées par Jean-Yves DEBREUILLE et Pierre MASSON avec l'aide de Victor MARTIN-SCHMETS ; Lyon, PUL, 1994.

André Gide's Politics : Rebellion and Ambivalence. Edited by Tom CONNER ; New York, Palgrave, 2000.

Analyses & réflexions sur Gide, Les Faux-monnayeurs. Ouvrage coordonné par Franck EVRARD ; Paris, Ellipses, 2001.

André Gide et l'écriture de soi. Actes du Colloque de Paris, 2-3 mars 2001. Textes réunis et présentés par Pierre MASSON et Jean CLAUDE ; Lyon, PUL, 2002.

Gide aux miroirs. Le roman au XXe siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet. Textes réunis par Serge CABIOC'H & Pierre MASSON ; Caen, Presses Universitaires de Caen, 2002.

Gide et la tentation de la modernité. Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001), réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER ; Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2002.

4. Articles

BLANCHOT, Maurice, « Gide et la littérature d'expérience » ; *L'Arche, n°23, janvier 1947*, pp. 87-98.

CAIRNS, Lucille, « *Corydon* : Politique de la sexualité, politique des sexes » ; *Bulletin des Amis d'André Gide, 29, n° 130, avril 2001*, pp. 219-242.

GOULET, Alain, « En remontant à la source des *Faux-monnayeurs*. I. Faits divers » ; *Bulletin des Amis d'André Gide, 33, n°146, avril 2005*, pp. 185-211.
« En remontant à la source des *Faux-monnayeurs*. II. Plans » ; *Bulletin des Amis d'André Gide, 33, n°147, juillet 2005*, pp. 327-337.

MARTIN, Claude, « Toujours vivant, toujours secret » ; *Etudes littéraires, vol. 2, n°3, 1969*, pp. 289-303.

MARTY, Eric, « Gide et les "classiques" » ; *Bulletin des Amis d'André Gide, 34, n°149, janvier 2006*, pp. 19-32.

MASSON, Pierre, « André Gide ou la peur de décrire » ; *Les Cahiers du Séminaire Espace et Littérature, n°1, 1996*.
« André Gide, esprit libre » ; *Bulletin des amis d'André Gide, 30, n°133, Janvier 2002*, pp. 33-44.

MOUNIC, Anne, « La Lutte avec l'ange, "façon de prier" : André Gide, *Les Faux-monnayeurs* » ; http://temporel.fr/Andre-Gide, 2006.

REID, Victoria, « Gide, Rembrandt et "La Leçon d'Anatomie" » ; *Bulletin des Amis d'André Gide, 35, n°154, Avril 2007*, pp. 247-268.

SAENEN, Frédéric, « Gide : intime et fascinant. André Gide, unique et multiple », *Le magazine des Livres, n°17, juin 2009*, pp. 39-43.

SAGAERT, Martine, « Marcel Proust et André Gide : l'image biographique de la mère », *Revue des Sciences Humaines de Lille, ANDRE GIDE, n°199, juillet-septembre 1985*, pp. 107-130.

« L'Ecrivain, la mère et le malin » [sur *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide], *Bulletin des Amis d'André Gide, n°98, avril 1993*, pp. 163-188.

« Madeleine Gide : Emmanuelle à jamais » ; *La Faute à Rousseau, n°42, juin 2006*, pp. 51-53.

STEEL, David, « Gide lecteur de Freud », *Littératures contemporaines, n°7*, 1999, pp. 15-36.

5. Articles communiqués

GOULET, Alain et MAILLARD, Camille, « Gide et Freud, et après… : Gide dans l'"Almanach der Psychoanalyse 1930 "».

MARTY, Eric, « Lacan et Gide : l'autre école ».

6. Magazines

« André Gide : Le contemporain capital », *Le Magazine Littéraire, n°306, janvier 1993*, pp. 14-65.

« Gide : Le plus moderne des classiques », *Le Magazine Littéraire, n°484, mars 2009*, pp. 66-86.

7. Supports multimédias

CD

Entretiens André Gide – Jean Amrouche, vol. 1, Les jeunes années (1891-1909), 1er au 15ème entretien avec André Gide. Emissions enregistrées de janvier à juin 1949. Direction artistique et chef de projet : Yves BUILLY ; Paris, INA/Radio France, 1996.

vol. 2, Les années de maturité (1909-1949), 16ème au 34ème entretien avec André Gide. Chef de projet : Yves BUILLY, Paris, INA/Radio France, 1997.

CD-Rom

Edition génétique des Caves du Vatican *d'André Gide*. Edition d'Alain GOULET, Réalisation éditoriale de Pascal MERCIER. Sheffield : André Gide Editions Project ; Université de Sheffield/Paris, Gallimard, 2001.

Films

(Ces deux films sont classés selon leur année de réalisation.)

Avec André Gide. Dir. Marc ALLEGRET. La Sept/Vidéo, (1951), 1996.

André Gide. Un siècle d'écrivains. Dir. Jean-Pierre PREVOST. France Télévision-Warner Home Vidéo France, 1998.

8. Album

Album Gide ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1985. Iconographie choisie par Philippe CLERC. Texte de Maurice NADEAU.

III. Ouvrages de psychanalyse, sur la sexualité et les *Gender Studies*

1. Ouvrages de psychanalyse

ANDRE, Serge, *L'Imposture perverse* ; Paris, Seuil, 1995.

BOUSSEYROUX, Nicole, *Pratiques de la lettre et usage de l'inconscient* ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

EIGUER, Alberto, *Nouveaux portraits du pervers moral* ; Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2007.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* ; Paris, Folio, coll. « Esssais », 2002.

La Vie sexuelle ; Paris, PUF, 2002.

KRAFFT-EBING, Richard (von), *Psychopathia sexualis I* ; Paris, Pocket, 1999.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* ; Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

2. Colloque

MION, Didier, « Enseigner les perversions » ; http://perso.club-internet.fr/mahwin/EnseignPerv.html, 27 avril 2000.

3. Ouvrages sur la sexualité et les *Gender Studies*

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme* ; Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.

ALDRICH, Robert, *Colonialism and Homosexuality* ; New York, Editions Routledge, 2006.

FOUCAULT, Michel, *La Volonté de savoir* ; Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.

HALPERIN, David, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec* ; Paris, Editions EPEL, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », traduit de l'américain par Isabelle CHÂTELET, 2000.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain ;* Paris, Seuil, 2002.

PAULHAN, Jean, *Le Marquis de Sade et sa complice* ; Bruxelles, Editions Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1987.

STOLLER, Robert, *La perversion – forme érotique de la haine* ; Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2007. Traduit de l'anglais par Hélène COUTURIER.

Sex and Gender, on the development of masculinity and femininity, The International psycho-analytical library, Edited by John D. Sutherland, C.B.E., F.R.C.P.E., Associate editor M. Masud R. Kahn, n°81, London, The Hogarth Press and the Institute of psycho-analysis, 1968.

TIN, Louis-Georges, *L'Invention de la culture hétérosexuelle* ; Paris, Editions Autrement, Coll. « mutations/sexe en tous genres », n°249, 2008.

5. Collectifs

Hommes et masculinité de 1789 à nos jours : Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France, coordonné par Régis REVENIN – préface de Alain CORBIN ; Paris, Editions Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2007.

Introduction aux Gender Studies, *Manuel des études sur le genre*, Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT, Anne REVILLARD ; Bruxelles, Editions De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », 2008.

Transgression, sous la direction de Jacques BOUHSIRA, Sylvie DREYFUS-ASSEO, Marie-Claire DURIEUX et Claude JANIN ; Paris, PUF, coll. « Monographies et débats de psychanalyse », 2009.

IV. Autres ouvrages

1. Ouvrages sur la société et la famille

BERNARD, Claudie, *Penser la famille au XIXe siècle* ; Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

BERSANI, Léo, *Littérature et réalité,* « Le réalisme et la peur du désir » ; Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

Bible de Jérusalem, Paris, Editions du Cerf, 1998. Traduction française sous la direction de l'Ecole de Jérusalem.

DUBY, Georges, *Dames du XIIe siècle, T. 1* ; Paris, Gallimard, 1995.

GILSON, Etienne, *L'Ecole des muses* ; Paris, Editions J. Vrin, 1951.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir* ; Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1998.

SAGAERT, Martine, *Histoire littéraire des mères de 1890 aux années 1920* ; Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 1999.

2. Dictionnaires

LITTRE, Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française, Le Grand Littré,* Tomes 1 à 7 ; Paris, Editions Universalis Encyclopaedia, 1998.

Trésor de la Langue Française (TLF), http://atilf.atilf.fr/tlf.htm.

3. Autres ouvrages

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* ; Paris, Folio, coll. « Essais », 2002.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes T. III*, « Sade, Fourier, Loyola » ; Paris, Seuil, 2002.

Œuvres complètes T. IV, « Nouveaux essais critiques » ; Paris, Seuil, 2002.

BECHADE, Hervé Dominique, *Phonétique et morphologie du français moderne et contemporain* ; Paris, PUF, 1992.

KRISTEVA, Julia, *Le Langage, cet inconnu ;* Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981.

MOLINIE, Georges, *La Stylistique* ; Paris, PUF, 1997.

MONTAIGNE, Michel (de), *Essais : Œuvres Complètes ;* Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1997. Textes établis par Albert THIBAUDET et Maurice RAT. Introduction et notes par Maurice RAT.

PASCAL, Blaise, *Pensées : Œuvres Complètes vol. II* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1999. Edition présentée, établie et annotée par Michel LE GUERN.

PLATON, *Le Banquet* ; Paris, GF Flammarion, 1992.
L'Apologie de Socrate ; Paris, GF Flammarion, 1997.

RAIMOND, Michel, *Le Roman* ; Paris, Editions Armand Colin, coll. « Cursus », 2002.

SADE, Marquis de, *Aline et Valcour : Œuvres vol. I* ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1992. Edition établie par Michel DELON.
Histoire de Juliette : Œuvres vol. III ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998. Edition établie par Michel DELON, avec la collaboration de Jean DEPRUN.
La Philosophie dans le boudoir : Œuvres vol. III ; Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1998. Edition établie par Michel DELON, avec la collaboration de Jean DEPRUN.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant* ; Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

VIRGILE, *Bucoliques* et *Géorgiques* ; Paris, Folio, 1997. Traduction de Paul VALERY. Edition préfacée par Florence DUPONT.

WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité* ; Paris, Folio, coll. « Essais », 2008.

Abréviations utilisées

Par commodité, nous avons choisi d'utiliser les abréviations ci-dessous pour certaines œuvres d'André Gide :

Im : *L'Immoraliste*

CdV : *Les Caves du Vatican*

FM : *Les Faux-monnayeurs*

JFM : *Le Journal des Faux-monnayeurs*

CDN : *Corydon*

SLGNM : *Si le grain ne meurt*

ENMIT : *Et Nunc Manet In Te*

Index

A
Abbé Cave : 172, 249
Abbé J.-P. Salus : 133, 172, 249, 251
Abramovici (Jean-Christophe) : 166
Adoum : 293, 296
Aldrich (Robert) : 321
Allégret (Elie) : 99, 125, 128, 346
Allégret (Marc) : 5, 125, 139, 347, 353
Amalfi : 226, 235
Amrouche (Jean) : 24, 178, 186, 221, 267, 349, 352
André (Serge) : 27, 36, 259, 260, 261, 263
Armand : 28, 38, 39, 40, 77, 86, 88, 89, 153, 157, 158, 196, 197, 316, 320, 329
Armand Bavretel : 320
Armand-Dubois (Anthime) : 109, 133, 151, 153, 170
Armand-Dubois (Mme) : 109, 171
Artaud (Antonin) : 232, 237
Ashour : 127
Athman : 95, 183
Ausseil (Sarah) : 139, 205, 253, 347

B
Bachir : 59, 61, 127, 283
Baraglioul (Famille) : 27, 74, 100, 242
Baraglioul (Julius de) : 49, 100, 101, 133, 160, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 233, 242, 256, 257, 309, 312, 313
Baraglioul (Juste-Agénor de) : 73, 82, 104, 133, 233
Bardolotti : 250
Barthes (Roland) : 20, 35, 36, 255, 259, 260
Bereni (Laure) : 323, 326
Bernard (Proftendieu) : 6, 22, 23, 37, 38, 45, 48, 56, 61, 62, 66, 70, 71, 77, 81, 82, 83, 84, 88, 92, 94, 100, 102, 105, 106, 108, 110, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 129, 130, 131, 136, 137, 141, 142, 144, 145, 150, 151, 152, 155, 157, 173, 179, 189, 192, 196, 198, 199, 200, 201, 213, 221, 230, 233, 238, 242, 261, 263, 286, 287, 298, 299, 300, 302, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 327, 332, 333
Bernard (Claudie) : 98, 99, 100, 102, 106, 119, 122
Bersani (Léo) : 210, 326, 355
Blafaphas : 170
Boris : 24, 28, 31, 40, 52, 77, 81, 83, 102, 105, 106, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 132, 133, 135, 136, 140, 145, 146, 150, 153, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 175, 176, 191, 192, 202, 203, 210, 223, 227, 233, 255, 290, 333
Boros Azzi (M.-D.) : 76, 78, 200, 205, 348
Bouhsira (Jacques) : 162
Bousseyroux (Nicole) : 51, 52, 53, 353
Bronja : 145, 159, 160, 162, 203

C
Carola : 133
Casimir : 115
Chanoine de Virmontal : 133, 172, 249, 251
Chauvin (Sébastien) : 323, 326
Claire (soeur de Juliette Gide) : 110
Claude (Jean) : 228, 230, 231, 345, 347, 351
Claudine : 59
Colette : 59, 161
Comtesse Guy de Saint-Prix : 27, 89, 242, 249, 250

D
Defouqueblize : 172, 249
Delay (Jean) : 8, 9, 15, 19, 88, 101, 121, 183, 206, 247, 294, 346
Delbène : 38
Desmaret (Albert) : 185
Dherin (Céline) : 345
Descartes (René) : 165, 258
Dhurmer : 80
Dolmancé : 38, 43
Dorian Gray : 186
Dostoïevsky (Feodor) : 267
Douviers : 108, 114, 115, 126, 129, 130, 151, 156, 291
Dreyfus-Asséo (Sylvie) : 162
Drouin (Jacques) : 139, 205, 253, 347
Du Bos (Charles) : 211, 347
Duby (Georges) : 267, 298
Dupont (Florence) : 271, 356
Durieux (Claire) : 162
Durosay (Daniel) : 346

E
Edouard : 25, 37, 40, 45, 55, 61, 62, 64, 66, 71, 77, 81, 83, 84, 86, 87, 92, 93, 97, 99, 106, 107, 114, 121, 122, 123, 125, 131, 132, 134,

137, 138, 139, 141, 143, 163, 165, 175, 179, 187, 188, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 210, 212, 213, 238, 239, 256, 263, 285, 286, 287, 291, 301, 310, 316, 317, 331
Eiguer (Alberto) : 144, 192, 196, 248, 353
Emmanuèle : 7, 221, 278, 284, *Voir Madeleine*
Eugénie de Mistival : 37, 38

F

Fillaudeau (Bertrand) : 20, 44, 58, 133, 171, 172, 348
Fleurissoire (Amédée) : 23, 83, 120, 133, 149, 156, 169, 170, 176, 178, 224, 249, 250, 257
Foucault (Michel) : 297
Freud (Sigmund) : 6, 9, 34, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 63, 93, 111, 174, 211, 217, 223, 282, 296, 298, 304, 307, 311, 321, 322, 326, 327, 332, 341, 352

G

Georges : 25, 28, 55, 62, 81, 93, 124, 134, 135, 165, 167, 168, 198, 199, 202, 204, 287, 302, 317
Ghéridanisol : 71, 135, 146, 161, 162, 164, 176, 192, 223
Gide (Juliette) : 95, 109, 346, *Voir Mère d'André Gide*
Gilson (Etienne) : 209, 211
Goulet (Alain) : 4, 25, 55, 66, 70, 76, 83, 84, 85, 89, 97, 107, 111, 112, 118, 121, 123, 124, 128, 129, 135, 136, 157, 159, 161, 168, 173, 176, 180, 196, 200, 203, 205, 206, 208, 210, 211, 215, 223, 224, 233, 243, 306, 320, 327, 328, 351, 353
Grover (Frédéric) : 347
Gygès : 26, 230, 231

H

Halperin (David) : 305, 354
Herbart (Pierre) : 283, 287, 293, 347
Hirschfeld : 325, 327
Hytier (Jean) : 178, 347

J

Jadin (Jean-Marie) : 5, 13, 16, 33, 51, 54, 61, 169, 170, 203, 215, 252, 342, 347
Janin (Claude) : 162
Jaunait (Alexandre) : 323, 326

K

Klossowski (Pierre) : 37, 354
Krafft-Ebing (Richard) : 166, 202, 304, 327, 353
Kristeva (Julia) : 153, 158, 355

L

La Pérouse : 106, 116, 126, 189, 192, 223
Lacan (Jacques) : 51, 52, 53, 174, 282, 308, 352
Lachmi : 127
Lady Griffith : 130, 156, 166, 167, 234, 332, 333
Lafcadio (Wluiki) : 24, 26, 28, 49, 66, 72, 73, 74, 76, 82, 83, 85, 88, 97, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 118, 119, 121, 133, 137, 139, 149, 158, 159, 160, 169, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 197, 206, 220, 225, 233, 242, 249, 250, 257, 299, 309, 310, 312, 313, 324, 327
Laplanche (Jean) et Pontalis (Jean-Bertrand) : 6, 11, 51, 52, 53, 56, 110, 111, 144, 186, 191, 307, 309, 311, 312, 313
Lassif : 127
Laura : 71, 106, 108, 114, 115, 117, 119, 126, 129, 130, 141, 142, 151, 156, 157, 198, 256, 291, 317, 332
Lejeune (Philippe) : 226, 289, 290
Lepape (Serge) : 89, 266, 283
Leys (Simon) 172, 247
Littré (Paul-Emile) : 6, 11, 17, 47, 66, 68, 76, 221, 252, 355
Louÿs (Pierre) : 90
Lucey (Michael) : 321, 322, 323, 349
Luther : 267

M

Madeleine : 7, 12, 77, 99, 139, 193, 205, 219, 220, 221, 222, 236, 246, 253, 254, 265, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 292, 305, 337, 343, 346, 347, 348, 352, *Voir Emmanuèle*
Mahomet : 267
Mala : 296
Mallet (Robert) : 346
Marceline : 24, 38, 59, 62, 78, 85, 91, 100, 108, 109, 117, 127, 129, 137, 143, 148, 149, 153, 156, 165, 171, 193, 194, 197, 200, 201, 219, 220, 225, 236, 241, 258, 260, 261, 263, 273, 276, 280, 283, 320
Marie : 5, 13, 16, 33, 54, 76, 95, 96, 169, 170, 184, 200, 203, 205, 252, 347, 348, 354
Martin (Claude) : 267, 288, 346, 347, 351
Martin du Gard (Roger) : 14, 23, 58, 60, 210, 218, 266, 346
Marty (Eric) : 24, 54, 64, 87, 90, 177, 186, 206, 215, 221, 247, 254, 275, 282, 308, 336, 346, 349, 351, 352
Masson (Pierre) : 10, 13, 14, 15, 25, 95, 136, 214, 345, 347, 350, 351
Mauclair (Camille) : 306
Mauriac (Claude) : 348
Mauriac (François) : 18, 29, 77, 346

Ménalque : 61, 69, 117, 147, 148, 171, 193, 197, 222, 226, 236, 266, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 318
Méral : 42
Mère d'André Gide : 7, 93, 95, 96, 100, 102, 103, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 129, 141, 142, 180, 183, 184, 199, 242, 270, 283, 284, 303, 312, 346, *Voir Gide (Juliette)*
Mériem : 11, 63, 217, 266
Michel : 21, 22, 24, 26, 27, 33, 37, 38, 40, 44, 55, 59, 60, 62, 64, 69, 72, 74, 75, 78, 81, 82, 84, 85, 88, 91, 94, 97, 98, 100, 102, 103, 105, 109, 116, 117, 127, 128, 129, 137, 139, 144, 147, 148, 151, 155, 156, 159, 163, 164, 165, 167, 170, 187, 188, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 201, 202, 219, 222, 225, 227, 228, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 244, 254, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 273, 274, 275, 276, 278, 280, 283, 286, 299, 301, 309, 311, 317, 318, 319, 320, 329, 342
Millot (Catherine) : 53, 145, 309, 349
Mion (Didier) : 247, 353
Mme de Saint-Ange : 37
Moktir : 37, 61, 81, 127, 128, 147, 155, 188, 195, 197, 286
Molinié (Georges) : 168,355
Molinier (la mère) : 98, 108
Molinier (Oscar) : 122, 167
Molinier (Olivier) : 23, 45, 48, 66, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 92, 110, 111, 112, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 141, 142, 152, 179, 188, 189, 204, 238, 242, 257, 261, 286, 298, 299, 301, 302, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 328, 333
Molinier (Vincent) : 24, 27, 78, 79, 80, 81, 107, 123, 127, 130, 156, 166, 167, 223, 234, 239, 257, 319, 332, 333
Moll (Albert) : 319, 327
Montaigne (Michel de) : 83, 84, 289, 355
Morton (Jacqueline) : 346
Moulard (Cyril) : 25, 180, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 204, 209, 211, 212, 214, 219, 220, 350
Moutote (Daniel) : 181, 208, 209, 211, 350

N

Nadeau (Maurice) : 185
Narcisse 180, 184, 185, 187, 221, 284, 325, 345
Nathanaël : 272
Nemer (Monique) : 4, 10, 14, 17
Nietzsche (Friedrich) : 267

O

Œdipe *:* 109, 111, 112, 230

P

Pache (Théodore) : 231
Pascal (Blaise) : 66
Passavant (Gontran) : 116, 146
Passavant (Robert de) : 23, 24, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 92, 107, 116, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 137, 139, 143, 150, 167, 173, 179, 223, 238, 256, 257, 261, 263, 299, 301, 302, 313, 314, 315, 319, 320, 324, 347, 351, 354
Passavant (le père) : 107
Paulhan (Jean) : 14, 166, 347
Pauline : 93, 122
Petite Dame (la) : 5, 14, 18, 21, 50, 235, 247, 268, 270, 271, 290, 292, 348, *Voir Van Rysselberghe (Maria)*
Pierre-Quint (Léon) : 11, 63, 64, 268, 287, 350
Platon : 266, 268, 269, 355
Pollard (Patrick) : 11, 61, 269, 325, 350
Pomme : 59
Profitendieu (Albéric, le père) : 82, 114, 129, 130, 167
Profitendieu (Charles) : 152, 155, 347
Profitendieu (Famille) : 120, 170, 173, 300, 332
Profitendieu (Pauline, la mère) : 16, 81, 97, 106, 108, 113, 114, 129, 151, 299, 300, 332
Protée : 27, 40, 172, 246, 247, 248, 336, 344, 348, 349
Protos : 6, 27, 28, 33, 61, 66, 73, 76, 83, 89, 97, 132, 133, 137, 141, 149, 150, 157, 158, 170, 171, 172, 173, 175, 179, 196, 199, 224, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 259, 260, 263, 264
Proust (Marcel) : 14, 294, 352

Q

Queensberry (Marquis de) : 183

R

Raffalovitch (Marc-André) : 319, 327
Raimond (Michel) : 86, 207, 239, 355
Révenin (Régis) : 299, 354
Reid (Victoria) : 316, 350, 352
Renaud : 59, 60
Revillard (Anne) : 323, 326
Rigassi (Georges) : 231
Rivière (Jacques) : 14
Rouart (Eugène) : 347
Rousseau (Jean-Jacques) : 267, 352

Rouveyre (André) : 346

S

Saas-Fée : 40, 263
Sade (Marquis de) : 20, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 166, 307, 354
Sadek : 190
Sagaert (Martine) : 92, 95, 109, 112, 114, 116, 345, 346, 350, 352, 355
Saint Paul : 267
Sarah : 38, 157, 196, 200, 201, 306
Sartre (Jean-Paul) : 23, 141, 143, 356
Schartenberg-Winter (Pierette) : 347
Schlumberger (Jean) : 33, 34, 43, 45, 47, 57, 77, 219, 221, 280, 292, 348
Séraphine : 107, 116
Shackleton (Anna) : 95
Socrate : 265, 266, 267, 268, 269, 292, 336, 355
Sokolnicka : 174
Sophroniska : 40, 116, 120, 124, 162, 163, 164, 170, 174, 203
Steel (David) : 326, 352
Stoller (Robert) : 322, 324, 354
Strouvilhou : 71, 105, 124, 126, 132, 134, 135, 150, 161, 223, 262, 320

T

Thomas (Henri) : 346
Tin (Louis-Georges) : 276, 298, 307, 354

V

Valéry (Paul) : 186, 255, 271, 346, 356
Van Rysselberghe (Maria) : 5, 14, 18, 28, 45, 46, 50, 270, 290, 348, *Voir Petite Dame*
Vedel-Azaïs : 132
Virgile : 265, 266, 270, 271, 276, 292, 336

W

Wald Lasowski (Patrick et Roman) : 27, 188, 235, 236, 255, 348
Walker (David H.) : 345, 347
Walter (André) : 7, 147
Whitman : 318, 319
Wilde (Oscar) : 182, 183, 213, 340, 345
Willy : 59
Wittmann (Jean-Michel) : 12, 257, 345

Z

Zola (Emile) : 208, 323

Table des matières

Remerciements 3
Sommaire..... 4
Introduction 5

Partie 1 : L'IMPÉRATIF DE DISSIMULATION 31
Chapitre 1 : Le malentendu et le jeu pervers 33
1. Le modèle phrastique gidien est-il un « jeu pervers » ? 35
a. Gide et Sade 36
b. La posture perverse 39
c. Le style gidien : une écriture de la perversion ? 41
2. Le difficile rapport au corps et aux autres 43
a. Le ludisme et la perversion 44
b. La suffocation et les s*chaudern* 47
c. Le déni gidien..... 51
d. Le clivage du moi gidien..... 53
3. Entre perversion et effort de normalisation 54
a. Le malentendu 55
b. Gide et la jeunesse 58
c. De la cure de jouvence à l'influence 60
d. L'art comme occasion de perversion et/ou de normalisation 63

Chapitre 2 : Des apparences à la dissimulation 66
1. Paraître, c'est se donner à voir..... 68
a. Montrer et se donner à voir 68
b. Le narrateur révélateur..... 70
2. Paraître, c'est se révéler..... 72
a. Lafcadio : Comment être ? 73
b. Michel : montrer, se montrer et révéler ; comment garder le pouvoir sur son être ? 74
3. Quand paraître est sembler : un chemin menant à la dissimulation ? 75
a. Paraître, c'est sembler 76
b. Paraître : de l'apparence à la dissimulation 78
c. Jeu avec les apparences..... 79
d. Quel apprentissage ? Dissimuler ? 81
e. Eloge ou critique du paraître ? Les dangers du paraître 82
4. Le caché 85
a. Le problème de la sincérité 86
b. Le mensonge et l'hypocrisie 89
c. La vérité et l'être caché 92

Chapitre 3 : L'échec de la famille : qu'est-ce que la normale ? 95
1. La structure familiale gidienne : une structure défaillante ? 97
a. Qu'est-ce que la famille ? 98
b. La figure paternelle..... 101
c. La figure maternelle : le personnage au cœur du mensonge et de la dissimulation..... 108
2. Mensonges et bâtardise : la négation de la famille 118
a. Le bâtard 119

b. La découverte 119
c. Vivre sa bâtardise..... 121
3. Les substituts 122
a. L'oncle Edouard et Robert de Passavant : l'égoïsme du romancier 122
b. Le substitut : un moyen ? 125
c. Michel : quel père de substitution ? 127
d. Les faux-pères 129
4. Les sociétés secrètes : des caves au cénacle des faux monnayeurs, un nouveau modèle ? 131
a. *Les Caves du Vatican* 133
b. *Les Faux-monnayeurs* : une « famille » du mensonge 134

Partie 2 : UNE ESTHÉTIQUE DE LA COMÉDIE ET DU TRAVESTISSEMENT 138
Chapitre 1 : Les contradictions de l'esthétique gidienne 139
1. La mauvaise foi, la synonymie des antonymes : le difficile rapport à la normale 140
a. La mauvaise foi : la normale n'est pas la norme..... 140
b. La synonymie des antonymes : les impossibles compromis..... 144
2. Les non-dits et les sous-entendus au service de l'équilibre esthétique..... 150
a. Face à l'impossible : les non-dits 151
b. Les sous-entendus : la maladie, occasion de perte ? 155
3. Le langage crypté et les incompréhensions 158
a. Le langage crypté 159
b. Les incompréhensions : de l'impossible communication à l'obscène... 162
4. L'ironie, l'acte gratuit et l'absurde 166
a. L'ironie..... 167
b. Le jeu des patronymes 169
c. La gratuité et l'absurde..... 175

Chapitre 2 : Le miroir de Gide ou l'exhibitionnisme du romancier 180
1. Le miroir et le regard 181
a. Le miroir..... 182
b. Le regard 188
c. L'aveugle 191
2. Le voyeur et l'exhibitionniste 195
a. Le voyeur et le voyeurisme 195
b. L'exhibitionnisme et l'exhibitionniste 202
3. La seconde réalité..... 206
a. L'effet miroir..... 207
b. Le mentir vrai et la seconde réalité 212

Chapitre 3 : Ombre et lumière sur la scène théâtrale du monde 217
1. Œuvre de l'ombre et de la lumière 218
a. L'ombre : une nécessité gidienne ? 218
b. De l'ombre à la lumière : la part du diable et la place de Dieu..... 223
c. Une œuvre en demi-teinte où l'on joue à laisser entendre 227
2. L'impératif scénique 228
a. La théâtralité..... 229
b. Un exhibitionnisme contraint..... 235
3. Peut-on parler d'esthétique de la théâtralité ? 237

a. Les narrateurs, les conteurs, les auteurs : un monde de l'écrit 238
b. De la comédie à la perversion 241

Partie 3 : DES PERVERSIONS A LA NORMALE 244
Chapitre 1 : Le travestissement et le transvestisme 246
1. Protée et Protos : les artistes gidiens 246
a. Gide et Protée 247
b. De Protée à Protos 248
c. Les mises en scène de Protos 249
2. Le travestissement et les apparences 252
a. Le culte du vêtement 252
b. Le vêtement : un fétiche ? 253
3. Au-delà du vêtement 256
a. Les écrivains Édouard, Passavant et Julius de Baraglioul 256
b. Michel : le goût du travestissement 258
4. Le travestissement : une perversion nécessaire ? 259
a. Entre posture et imposture 259
b. Une perversion nécessaire dans le monde des apparences 262

Chapitre 2 : Modèles et complices 265
1. Modèles et influences 266
a. Le modèle socratique 266
b. Le Maître : Virgile 270
c. Le Ménalque virgilien et le Ménalque gidien 272
2. La complice : Madeleine 277
a. Madeleine et le scandale 278
b. Une matérialisation de Madeleine ? 280
c. Madeleine : une complice ou une figure sacrifiée de la perversion ? ... 282
d. La figure sacrifiée pour le salut gidien ? 283
3. Complicité et collaboration 285
a. Être complice 285
b. La collaboration 287
c. Le lecteur : posture active et posture passive du lecteur 289

Chapitre 3 : Être normal 293
1. La sexualité : entre histoires et Histoire 294
a. Pédophilie, pédérastie et hétérosexualité 295
b. Le vécu 300
2. L'homosexualité : une perversion moderne et occidentale ? 303
a. L'origine du mal 303
b. Gide, un anti-psychanalyste ? 305
c. De la destruction à la pulsion de mort 307
3. De la théorie aux débuts de l'anti-psychanalyse 310
a. Le refoulement 310
b. Le fantasme 315
c. L'isolement 318
4. Les *Gender Studies* : un au-delà de la perversion ? 321
a. Le choix de l'homosexualité et les genres 321
b. La fin de la perversion ? 323

c. L'autorisation à être 326
Conclusion 331
Bibliographie 345
Liste des abréviations 357
Index 358
Table des matières 362

RÉSUMÉ

En nous invitant à considérer son œuvre d'un point de vue esthétique, André Gide souhaite dépasser les considérations morales et psychanalytiques plaçant un pan de la sexualité en dehors de la norme. L'auteur s'attache à présenter les défauts de tout ce qui est défini *a priori* comme étant la normale. Ainsi, le paraître auquel ont recours certains personnages de *L'Immoraliste,* des *Caves du Vatican* ou des *Faux-monnayeurs* permet de repenser le modèle représenté par la famille bourgeoise. Il ne convient plus de traiter certaines perversions comme de simples déviances. En jouant avec les apparences, les personnages oscillent entre le monde du spectacle et le travestissement. Tous ces jeux rhétoriques et esthétiques incitent à une redéfinition de la perversion. Ajoutons enfin que cette volonté de dépasser l'idée selon laquelle l'homosexuel se trouve en dehors de la normale permet à Gide de proposer une véritable réflexion sur l'homosexualité et la place de l'homosexuel dans notre société. C'est notamment grâce à cette réflexion que va émerger dans les pays anglo-saxons et plus tardivement en France une nouvelle approche de la sexualité appelée : *Gender Studies*

Mots clés : André Gide, perversion, normale, esthétique, Gender Studies, homosexualité, travestissement, paraitre

FOR A NEW APPROACH TO PERVERSION IN ANDRE GIDE'S WORK

Résumé en anglais

By asking to look at his work from an aesthetical point of view, André Gide wishes to go beyond the moral and psychological standards which tend to consider some parts of sexuality outside of the norm. Gide shows all the flaws of what is considered normal. In doing so, the family has to face its own flaws. The appearance that is shown by some characters of *L'Immoraliste, Les Caves du Vatican* or *Les Faux-monnayeurs*, gives the author the opportunity to reconsider the model that embodies the bourgeois family.
Hence, it appears that the principles on which are based the norm and what is normal aren't enough to claim that some perversions are just deviances. Playing with appearances, the characters range from simple acting to complete disguise; therefore, no one can rely on what they have shown. Through rhetorical and aesthetical games, Gide invites us to redefine perversion. Moving the boundaries that place the homosexual outside of the norm, Gide goes in depth about homosexuality and its standing in our society. Thanks to this new definition, it will emerge first in Anglo-Saxon countries and later in France a new approach to sexuality called "Gender Studies".

Keywords : André Gide, perversion, normal, aesthetic, Gender Studies, homosexuality, transvestism