

MATTHEW ESCOBAR

# Vouloir l'involontaire Répétition, différence et méta-corps chez Gide et Proust

LA conception du « roman d'idées » gidien favorise une armature narrative en quelque sorte musclée dans des récits marqués par la concision, le contrôle et un langage qui se veut transparent. À la différence de cette image de contrôle apparent, « l'édifice immense » (I, 47) de l'œuvre proustienne dont les longues phrases sinueuses sont chargées d'émotion nous présente une face, au premier abord, bien différente. Or, les différences stylistiques et structurelles entre l'œuvre des deux auteurs, loin de révéler des positions nettement opposées, suggèrent des réponses divergentes à une même ambivalence concernant la question du rapport à établir entre la volonté (la capacité d'agir) et l'identité. Le moi est-il une substance que l'on peut modeler à son gré ou capter à travers l'écriture, ou est-il constitué dans un processus artistique qui échappe au contrôle de l'écrivain ? Se révèle-t-il dans un rapport entre sujet et objet, que l'écriture ne saurait figer, ou bien peut-on l'identifier et décrire sans le déformer ?

Dans les deux cas, il existe une certaine tension entre la volonté de capter ou de faire évoluer le moi par procuration à travers l'écriture et la peur de sacrifier le moi par cet acte même. Pour Gide, cette peur était liée à la réception de l'œuvre, une angoisse qui éclate dans *La tentative amoureuse* et *Paludes*, mais pour Proust, cette ambivalence se manifeste autrement, d'abord dans l'abandon du projet de roman *Jean Santeuil*, ensuite dans la tension entre sa théorie de la mémoire involontaire et la structure de la

*Recherche*. Cependant, chez les deux romanciers, s'opposent différents discours et pratiques mélangeant des concepts du moi comme rapport involontaire et comme produit de la volonté. De même, l'écriture, elle-même liée au moi, apparaît comme un corps organique à la fois défini, clos et inachevé, potentiel.

Dans un essai intitulé « La question de l'écriture »<sup>1</sup>, Gérard Genette souligne le caractère hybride mi-ouvert, mi-fermé de la structure de la *Recherche* :

L'inachèvement de la *Recherche* consiste en tout autre chose, que Proust appelait justement *infuser* à l'œuvre une *sur nourriture*, un surcroît d'existence, et il indique une relation à cette œuvre, toujours déjà terminée mais toujours encore au travail, qui n'est pas de l'ordre (déprimant) de l'interminable, mais de celui (gratifiant) de l'inépuisable. [...] Proust aura vécu avec son œuvre dans l'ouverture et dans la continuité. Jamais il n'aura connu l'authentique achèvement de cette œuvre [...] Jamais non plus, d'ailleurs, il n'a connu son inachèvement... (9, souligné dans le texte)

L'œuvre de Proust montre que l'idéal de l'écriture potentielle adoptée par Gide à la fin d'un chapitre alternatif de *Paludes* « Pourrait être continué... » pouvait être poursuivie tout en respectant la loi de la clôture du texte. C'était pour Proust une façon de prolonger la vie du texte, tout en évitant un trop grand éparpillement du moi, par ailleurs, si bien détaillé dans la *Recherche*. Tout se passe comme si la volonté de construire un univers fictionnel intimement lié au moi passait par la projection d'un corps textuel idéal à la fois plus parfait (donc achevé), et plus potentiel (inachevé) que le corps vécu. Si Gide et Proust comparent l'œuvre à une structure géométrique ou architecturale, elle est également une sorte de *corps rêvé*. Ce corps fragile et artificiellement fabriqué, cette prothèse, existe dans un rapport métaphorique avec le corps vécu. Ainsi, le texte devient en quelque sorte un *méta-corps*. Cependant, les réactions des deux écrivains face à un public trop enclin à les identifier pleinement à leurs narrateurs (éliminant de ce coup la tension de la métaphore, n'y voyant qu'un simple double de l'auteur) montrent à quel point ce modèle corporel restait fragile et risqué.

Ainsi, nous pouvons d'emblée reconnaître chez les deux auteurs le rapport complexe mais étroit existant entre la structure de l'œuvre, le corps rêvé (ou *méta-corps*) et une attitude ambivalente envers la volonté. Chez

---

<sup>1</sup> In *Recherche de Proust*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris : Seuil, 1980.

Proust, l'apparition simultanée du début et de la fin du roman (sa naissance et sa mort) forme comme une coquille à l'intérieur de laquelle le moi est textuellement formé et protégé. Mais cette « protection » doit s'exercer toujours dans un rapport dangereusement inadéquat entre le moi vécu et le moi rêvé, le corps et le méta-corps. Le mélange du matériel et de l'immatériel chez Proust (l'odeur et la saveur immatérielles évoquées dans le souvenir, la « dignité » du clocher de Sainte-Hilaire) contribue à former un méta-corps – dont une des images idéales est celle de Golo, le personnage projeté par la lanterne magique du narrateur. Dans l'image du « corps astral » de Golo infiniment adaptable aux formes sur lesquelles il est projeté, nous voyons l'idéal du méta-corps textuel libéré de la matière du corps vécu.

Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. (I, 10<sup>2</sup>)

La force de Golo provient précisément de sa passivité et de sa capacité de s'adapter. Notons comment sa capacité d'épouser les différents espaces nous le montre en train de fusionner avec d'autres objets intégrant de cette manière leur essence dans la sienne. Nous allons retrouver une version de cette force « par procuration » dans le concept de l'identité que nous propose Édouard dans les *Faux-Monnayeurs* de Gide.

L'inadéquation entre le corps vécu (limité et défini) et le méta-corps (indéfini et potentiel) vu comme un possible contenant pour un moi immatériel, ondoyant et conçu pour durer, reflète celle des métaphores proustiennes. Naturellement, ce qui intéresse Proust dans cette inadéquation, c'est précisément le rêve de jeter un pont entre ces deux structures, ces deux formes si différentes pour arriver à les fusionner, comme Golo qui trouve sa forme dans celle des objets extérieurs.

Contrairement à ce rêve proustien d'une exquise passivité liée à l'affect, la structure de l'œuvre gidienne répond à des critères intellectuels qui visent plus à modeler le moi qu'à le capter. Manquant de forme définitive lui-même, le moi que conçoit Gide ne réside pas principalement dans un sujet corporisé. Il surgit de la différence entre images, structures et idées

---

<sup>2</sup> Nous renvoyons à l'éd. en 4 vol. de la *Recherche* dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

plus que de sensations. Le méta-corps chez Gide ne ressemble donc ni au « corps astral » du Golo proustien, ni à cette structure en forme de coquille qui protège le moi en même temps qu'il lui permet d'évoluer chez Proust. Pour Gide, ce méta-corps correspond plus à l'ellipse à laquelle Édouard compare (dans *Les Faux-Monnayeurs*) la structure de son livre. Mais son mouvement n'est pas circulaire, sinon conflictuel, les deux éléments dont l'ellipse est formée (« la donnée extérieure » et « l'effort du romancier ») entrant constamment en conflit :

Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts ; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre de cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif. (49-50<sup>3</sup>)

Remarquons en passant la différence entre ce passage et le discours de l'intériorité chez Proust. Ici la « donnée extérieure » reste absolument extérieure. C'est le romancier qui doit la modeler à son gré. La différence doit rester nette entre les deux, bien que le moi du romancier ne cesse de se transformer. Ainsi, la question de l'adéquation du moi au méta-corps textuel se résout différemment chez les deux romanciers. Alors que, pour Proust, le moi est récupéré de façon éphémère dans la transformation de l'inadéquation en adéquation, chez Gide, c'est presque le contraire. Cette différence est liée à l'écart qui sépare les deux auteurs en matière de volonté. Les deux positions sont révélées du côté proustien dans la passivité et la liberté de Golo, et du côté gidien dans l'effort actif du romancier aussi bien que, comme nous le verrons, dans l'identité par procuration d'Édouard.

Il existe un autre écart entre Gide et Proust qui tient au rapport entre le projet d'écriture de chaque auteur et la vie, rapport qu'on conçoit ici comme générant un corps métaphorique que nous avons appelé le « méta-corps ». C'est dans le domaine d'une identité *par procuration* qu'une première ligne de démarcation se dessine entre les deux. Alors que, pour Gide, chaque texte servait à enterrer un moi textuel afin de pousser l'auteur à aller de l'avant, pour Proust la *Recherche* constitue une tentative paradoxale de ce qu'on pourrait appeler « vouloir l'involontaire », c'est-à-dire de représenter de façon hautement structurée la récupération d'un moi intérieur par le mécanisme de la mémoire involontaire. Golo incarne ce

---

<sup>3</sup> *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1947.

paradoxe.

La contradiction dans l'attitude gidiennne concernant le statut du texte de fiction comme outil de l'auteur ou bien comme objet appartenant au lecteur saute aux yeux lorsqu'on lit les paratextes de *Paludes* et *Immoraliste*. Gide y encourage et loue, puis attaque l'initiative des lecteurs, d'abord dotés d'un pouvoir de révélation, mais vite réduits au statut de « public friand de fadaïses » (préface de *L'Immoraliste*, 368<sup>4</sup>) dont on ne doit nullement tenir compte. L'attitude changeante envers le public est en soi révélatrice de la tension chez Gide entre des conceptions réductrices et potentielles du moi, puisqu'il le lie si étroitement à son écriture. On retrouve cette même ambivalence, cette fois-ci envers la capacité d'agir à travers l'écriture, dans la postface à *Paludes*. Cette œuvre satirique dont l'idée principale, selon Gide, était de montrer « que l'on ne peut rien dire » (1477) est en même temps une démonstration de la force du corps textuel qui « se nourrit de nous » (1478). La vision organique de l'écriture se traduit dans cette postface par un rapport parasite entre le livre (l'idée), l'auteur et le lecteur : « On considère trop les idées comme des mortes, où la logique peut opérer ; tandis que ce sont elles qui vivent, et qui vivent à nos dépens ; dans le cerveau [...]. À quoi comparerai-je l'idée ? – au germe cancéreux que voici qu'en un cerveau d'enfant je vais mettre ; il ne grandira pas, je suppose, ou s'il grandit, ce sera puisant à même au cerveau de l'enfant ; c'est là qu'il étendra ses racines ; il l'emplira de maladie, suçant la santé de l'enfant pour sa vie autre et parasite. *Nous sommes voués à l'idée* » (1478, soulignés dans le texte). Les idées qui animent les livres les transforment en des êtres vivants, organiques capables de croître et de vivre « à nos dépens ». C'est peut-être pourquoi Gide imagine tout de suite après ce passage la destruction de son œuvre dont il ne saurait sinon contrôler les conséquences : « J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même ; qu'il soit un tout si clos qu'on ne puisse le supprimer que tout entier, qu'il ne laisse après lui pas de déchets, de résidus, pas de cendres... » (1479). Ainsi, l'écriture est à la fois impuissante (elle « ne peut rien dire ») et dangereuse, l'écrivain se retrouvant à la fois diable contaminateur et victime de sa propre idée. Je voudrais suggérer que la contradiction autour de l'idée (et de l'écriture qui l'incarne) dans ce passage est à mettre en relation avec les concepts du moi gidiens où l'essence s'oppose au potentiel. Le désir exprimé à la fin de la postface à *Paludes* à la fois de

---

<sup>4</sup> Nous renvoyons à l'édition des *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

voir son œuvre comme puissante et impotente traduit l'ambivalence gidienne en ce qui concerne la structure du moi. N'oublions pas que l'identité des personnages gidiens est souvent liée à leur capacité d'action, chose que *Paludes* associe directement à l'écriture en la niant. L'ambivalence autour de l'action éclate notamment dans *La Tentative amoureuse* et *L'Immoraliste* (où elle modifie l'identité du protagoniste, mais en le ruinant).

La *Recherche* présente une même tension entre des conceptions essentialistes et anti-essentialistes du moi, tension que, comme chez Gide, l'œuvre d'art doit à la fois contenir et générer. Dans l'œuvre proustienne l'être essentiel que la mémoire volontaire ne saurait faire jaillir est comparé à des structures architecturales (« l'édifice immense du souvenir » I, 10) et à celle du texte qui repose sur le jeu associatif de mélanges de sensations (le goût de la madeleine, le bruit de la cuiller, l'inégalité des pavés). Car, si le moi pouvait jaillir pour se retrouver intact chaque fois que l'on prenait des madeleines avec du thé, cela reviendrait à réduire le moi à un seul élément facilement accessible et donc connaissable et maîtrisable par la volonté. L'essence du moi (à la fois substance et rapport) se trouve dans la combinaison de ces trois catégories de stimulus sensoriel (le goût, le bruit, le toucher) et qui tous trois supposent un moi seulement unifié à travers une conscience dotée d'une mémoire active sinon volontaire.

Ainsi, en dépit du fait qu'il privilégie une certaine passivité à l'encontre du modèle gidien de maîtrise de soi, Proust nous offre constamment l'image d'un moi corporisé. Ce n'est pas que Gide néglige le corps : il occupe une place de choix dans *Les Nourritures terrestres* et dans *L'Immoraliste*. Cependant, dans son œuvre, le corps vécu existe essentiellement comme instrument maîtrisable et dont le cerveau peut jouir de façon détournée. L'expérience gidienne n'acquiert d'importance que si elle peut être mise en relation avec des idées, alors que, dans la *Recherche* le narrateur parle d'une expérience qui dépasse la capacité du cerveau de se la réapproprier. Que l'on privilégie un moi passif à la fois immatériel et corporisé (Proust) ou un moi maîtrisable immatériel (Gide) ce moi textuel résulte d'un choix et d'une volonté de la part de chaque écrivain. Il s'agit ainsi non pas de trancher de façon absolue, mais de doser différemment les éléments du moi. Le discours de la passivité ainsi que celui de la maîtrise participent d'une volonté de sculpter non seulement le moi textuel, mais le rapport éthique existant entre l'auteur et ce moi textuel, entre corps vécu et méta-corps textuel.

Ces différents « dosages » du moi ont un impact direct sur l'écriture de chaque écrivain. Le conflit entre les conceptions essentialistes et anti-

essentialistes apparaît à des moments de répétition et de réécriture qui révèlent des discours opposés concernant la capacité d'action autonome du sujet. À ces moments le texte suggère à la fois que le sujet est doué de cette autonomie tout en restant passif, dans un mouvement qui génère une tension métaphorique semblable à celle de la mise en abyme gidiennne.

La *mise en abyme* telle que Gide la décrit dans son journal de 1893 a été interprétée dans la lignée structuraliste, au moins depuis l'essai de Lucien Dällenbach *Le récit spéculaire*<sup>5</sup>, comme une technique narrative visant à souligner le processus de la fiction tout en brisant l'effet de réel. On l'interprète le plus souvent comme une technique de dédoublement ou réduplication conçue pour renforcer une lecture privilégiée du texte dans lequel elle s'inscrit. J'ai essayé ailleurs de montrer en quoi cette lecture de la mise en abyme est erronée<sup>6</sup>.

En effet, le journal de 1893 est fondamental pour la compréhension d'une pratique gidiennne qui eut un énorme impact sur la production narrative du vingtième siècle. Le passage en question fait état d'un rapport dynamique et tendu entre l'écrivain, le texte et le lecteur basé sur ce que j'appelle, me servant de l'expression du personnage principal des *Faux-monnayeurs*, une identité « par procuration<sup>7</sup> ». Il s'agit d'une identité « par procuration » (passant par un « moi mandataire ») au sens où les moi possibles gidiens sont incarnés par des personnages définis par leurs choix éthiques opposés, conçus par Gide comme des espèces de cobayes. Cependant, l'intervention du lecteur, dont en principe Gide cherchait la collaboration, risquait de faire échouer l'entreprise, lorsqu'on cherchait à prouver que Gide ne faisait que parler de lui-même. Rien ne le froissait plus que lorsqu'on confondait les choix d'un personnage et les siens. Ainsi, cette écriture « par procuration », une technique censée à la fois refléter et contrôler le moi, était constituée d'une tension entre le volontaire (contrôle de soi) et l'involontaire (reconnaissance de la perte de ce contrôle). En même temps, Gide privilégie dans ses écrits ce qui échappe au contrôle conscient, cet élément inconscient est censé révéler le moi véritable. Ici l'on reconnaît une contradiction sous-jacente au discours gidiennne

---

<sup>5</sup> Paris : Seuil, 1977.

<sup>6</sup> Matthew Escobar, « L'abyme différencié : une nouvelle approche de la *mise en abyme* gidiennne », in *Gide et la tentation de la modernité*, éd. Robert Kopp, Paris : Gallimard, 2002, pp. 382-96.

<sup>7</sup> Édouard, en parlant du manque de continuité de son moi, affirme : « Je ne vis que par autrui ; par procuration » (987).

sur le moi, qui conçoit en même temps l'existence d'un moi essentiel et celle d'un moi que l'on peut modeler à son gré si l'on est assez fort pour en assumer les dangers<sup>8</sup>.

On retrouve cette même contradiction, bien que différemment exprimée, sous la plume de Proust où la célèbre « mémoire involontaire », déclenchée uniquement par un stimulus extérieur au narrateur, ne saurait prendre forme et sens autrement que dans l'écriture qui est le produit d'une analyse volontaire. La tension entre l'intelligence impuissante devant la tâche du rappel (« tous les efforts de l'intelligence sont inutiles » I, 44), l'atteinte du « moi profond » dans la fusion entre le sujet et la sensation mnémorique et l'effort volontaire de l'artiste recourent la tension présente dans l'œuvre de Gide, mais en inversant la dynamique au profit de l'involontaire. Nous pouvons donc parler d'une tension chez les deux écrivains entre le désir de projeter une certaine image de la structure du moi et leur propre pratique de l'écriture. Encore une fois, cette tension bascule dans un sens chez Gide (vers le volontaire) et dans un autre chez Proust (vers l'involontaire) mais aucun des deux auteurs ne saurait éliminer l'autre élément, cette tension faisant intégralement partie non seulement du moi mais du processus de recherche.

La mise en abyme, technique d'expérimentation identitaire (et non de reduplication du même), crée un jeu de petites, parfois infimes différences entre les images, modèles ou figures proposés au lecteur (comme celle entre *Paludes* et *Polders*). C'est cette lecture de la mise en abyme qui peut nous aider à résoudre les controverses autour de la question de la distinction à faire entre Proust et son narrateur ainsi que la question de savoir si pour ce narrateur le moi est une essence (comme l'indique l'épisode de la

---

<sup>8</sup> La plupart des critiques optent soit pour une lecture de l'œuvre gidienne comme « ouverte » et mettent l'accent sur son anti-essentialisme, soit sur la clôture de l'œuvre, mettant l'accent sur son essentialisme. Ainsi Jonathan Dollimore, entre autres, souligne dans sa lecture de l'œuvre de Gide son essentialisme, suggérant cependant que son sens soit revu et corrigé : « Gide's essentialist legitimation of homosexual desire was primarily an affirmation of his own nature as pederast or paedophile, some critics might usefully rethink their own assumption that essentialism is fundamentally and always a conservative philosophy. In Gide, we find essentialism in the service of a radical sexual nonconformity which was and remains incompatible with conventional and dominant sexual ideologies, bourgeois and otherwise » (« Different Desires : Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide », in *The Lesbian and Gay Studies Reader*, éd. Henry Abelove, Michèle Aina Barale et David M. Halperin [New York : Routledge, 1993], p. 637).

madeleine) ou bien une entité dynamique qui manque d'unité.

Dans un article récent, Bo Earle<sup>9</sup> soutient que le narrateur proustien se construit comme un sujet de désir pour qui la récupération d'un moi antérieur génère nécessairement la mise en scène d'une nouvelle recherche de soi. Earle suggère que le moi est constitué précisément par l'effort de repousser le moment où le désir de le récupérer serait assouvi. Dans l'œuvre d'André Gide on remarque une dynamique semblable ; ses constructions narratives sont conçues pour différer et finalement faire échouer la clôture narrative — tout en contenant d'autres discours sur un contrôle efficace du moi et du texte.

Pour les deux auteurs, le rapport entre la mémoire, le désir et le moi, apparaît à des moments de répétition comme celle instaurée par la mise en abyme, bien que ce soit pour des raisons opposées. Le narrateur proustien se compare à la structure d'édifices, de morceaux de musique et de conflits personnels (« il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint » I, 3) invitant le lecteur à imaginer la fusion entre un comparant et un comparé radicalement différents. Les métaphores gidiennes fonctionnent souvent de façon inverse, attirant notre attention sur des différences infimes entre des objets apparemment identiques. Chez Proust, alors que la répétition peut fonctionner comme un système efficace bien qu'incontrôlable (agissant comme une synecdoque symbolique), elle peut également échouer (répétition avec différence). L'élément clé, dans ce mouvement involontaire de répétition est la fusion par un rapport d'identité (c'est parce que le goût de la madeleine est identique à celui qu'il avait savouré chez sa tante Léonie que le narrateur est « envahi » par cette essence pure). Chez Gide, la répétition, qui n'apparaît pas le plus souvent dans le contexte de la mémoire, mais précisément dans celui de l'action ou d'une structure voulue, fonctionne comme un générateur de friction qui pousse le récit à avancer et changer. Ici se trouve la différence principale entre les deux écrivains : on peut considérer la *Recherche* comme tournée soit vers un passé récupéré soit vers un futur moment d'écriture, alors que les récits de Gide se tournent résolument vers un futur indéfini évitant toute téléologie précise.

Dans la *Recherche*, le rappel du moi implique l'existence d'un noyau accessible et explorable qui s'oppose à la multiplicité du moi extérieur in-

---

<sup>9</sup> « Incoluntary Narration, Narrating Involition : Proust on Death, Repetition and Self-Becoming », *MLN*, vol. 117 n° 5 (2002), pp. 943-70.

connaissable et sur lequel insiste le narrateur. Mais cette insistance sur le caractère involontaire de la mémoire qui serait seule capable de nous restituer notre vrai moi, ne saurait occulter la nécessaire intervention du sujet au niveau de l'imagination, l'esthétique étant en dernier ressort le seul moyen d'expression de ce moi authentique. Ainsi, la question de comment évaluer l'effet de la volonté sur le moi reste épineuse.

Dans « De la volonté du sublime », où il examine l'histoire du volontarisme jusqu'à la « mort du sujet » le philosophe Rudolf Burger signale que l'abandon du modèle volontariste — qui dominait au tournant du XX<sup>e</sup> siècle — en faveur de celui du sujet esthétique ne fait que déplacer le domaine de la volonté : « Notre thèse de la mort de la volonté serait donc réfutée par le fait que la volonté se tourne vers l'esthétique, qu'elle aurait, en quelque sorte, simplement émigré du réel vers l'imaginaire, se soustrayant à la réalité sensible pour exercer sur elle, à partir de cet imaginaire, une influence et une provocation d'autant plus fortes <sup>10</sup>. » Ainsi, ce n'est pas parce que le narrateur proustien, qui se laisse pénétrer par l'expérience sensuelle, semble refouler sa capacité d'action en une recherche esthétique qu'il « manque de volonté » (comme l'accuse son père). L'effort de donner forme à l'expérience, sa transformation littéraire, comme l'explique Gide, est déjà une façon volontariste de construire le moi. Simplement, cet effort lui-même peut se tisser à base de protestations de passivité. Une contradiction semblable existe dans le discours gidien autour du moi et son essence.

Le concept gidien du moi n'est pas fondé sur l'attachement à un lieu ou une substance (comme chez Proust). C'est plutôt un mouvement qui surgit de la friction entre différents modèles identitaires. Cependant, comme dans *L'Immoraliste*, son œuvre est marquée par un discours de l'authenticité qui implique que l'on pourrait retrouver un moi profond en effaçant les couches d'expérience inauthentique. Comme dans la *Recherche*, dans *L'Immoraliste*, c'est la vie en société qui oblige le narrateur à porter le masque qu'il cherchera ensuite à enlever, et dans les deux cas un certain discours du moi « naturel » s'oppose à l'intellect, source d'erreurs chez les deux écrivains. Un exemple d'une telle erreur apparaît dans les *Faux-Monnayeurs* au moment où Vincent décide de vaincre sa bonté naturelle pour se durcir contre Laura. Le narrateur détaille à plusieurs reprises comment Vincent se sert de son intellect pour fausser et trahir sa pente natu-

---

<sup>10</sup> Rudolf Burger « De la volonté du sublime », *Revue des Sciences humaines* n° 229, janvier-mars 1993, pp. 61-80 (p. 71).

relle. Alors que le narrateur proustien tente de réunir les éléments disparates de son moi, ou plutôt le découvre dans les moments éphémères de reconnaissance qui unifie la multiplicité vécue, les personnages gidien sont présentés comme des caméléons (par exemple Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* ou Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*). Un exemple de ce mélange de passivité et d'activité se trouve dans l'explication que donne Édouard de l'effet qu'a Laura sur lui. Dans le passage qui suit, on voit comment l'identité et l'écriture sont directement liées dans un double mouvement actif/passif entre Édouard et Laura :

Laura ne semble pas se douter de sa puissance ; pour moi qui pénètre dans le secret de mon cœur, je sais bien que jusqu'à ce jour, je n'ai pas écrit une ligne qu'elle n'ait indirectement inspirée. Près de moi, je la sens enfantine encore, et toute l'habileté de mon discours, je ne la dois qu'à mon désir constant de l'instruire, de la convaincre, de la séduire. [...] J'abandonne mon émotion et ne connais plus que la sienne. Il me paraît même que si elle n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrait en contours trop vagues ; je ne me rassemble et ne me définis qu'autour d'elle. [...] par un étrange croisement d'influences amoureuses, nos deux êtres, réciproquement, se déformaient. Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... (986)

En même temps que ce passage révèle la dynamique « d'influences réciproques » de l'amour, le lecteur n'oublie pas le contexte de l'écriture, puisqu'il y est explicitement question du roman qu'Édouard écrit. Laura est ainsi également une lectrice idéale, à la fois façonnée et façonnant l'écriture étroitement liée au moi de l'écrivain. C'est pourquoi, après un passage que nous citons plus loin, Édouard conclut que « mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille... » (987). N'est-ce pas précisément de cette « épousaille », mélange de liberté et de passivité, que nous révélait le « corps astral » du Golo proustien ?

Ce sont les moments de vide existentiel qui apparaissent à des moments clé d'*À la Recherche du temps perdu* et des *Faux-Monnayeurs* qui nous renseignent aussi sur les différences entre chaque auteur. Au début de *La Recherche* le narrateur se trouve seul au lit. Se réveillant dans l'obscurité de sa chambre, il lui semble que son identité — si fortement liée à l'espace et à celui de ses différentes chambres en particulier — est gravement menacée puisqu'il n'arrive pas à se repérer : « quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais » (I, 5). Ici sont estompées toutes les particularités

du moi conçu comme un rapport à l'espace. Le narrateur en est réduit à l'existence la plus élémentaire, celle de « l'homme des cavernes » avant que le souvenir n'arrive à lui comme « un secours d'en haut », pour « re-compos[er] peu à peu les traits originaux de mon moi » (I, 6). Remarquons que le vide angoissant de l'être détaché de la coquille protectrice de l'espace chargé de souvenirs qui l'entoure d'habitude est brisé par le « secours d'en haut » d'une essence pure qui le remplit à nouveau. Le vide de l'espace provoque le vide de l'être. Le fait d'être coupé de son essence mnémorique correspond ici au niveau temporel et spatial à l'absence d'origine et de destination. Retrouver cette essence par le souvenir signifie donc non seulement redécouvrir qui l'on était et qui l'on est, mais aussi qui l'on sera : il confère une téléologie à l'être. Toute la structure de la *Recherche* constitue un reflet de ce processus de perte et de retrouvailles où la destination (la fin écrite en même temps que le début) fait revenir le narrateur et le lecteur au point de départ dans un cercle protecteur. Ce mouvement circulaire passe par la multiplicité et la différence pour mieux revenir au même. À la différence de ces retrouvailles renouvelées, pour Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, c'est la différence à soi qui le pousse à aller de l'avant<sup>11</sup>. Tandis que Proust concevait son œuvre comme un grand cercle interrompu par de longues digressions, les récits de Gide sont autant de flèches dirigées dans des sens différents, et surtout dans le sens contraire du texte qui précède.

Alors que les narrateurs gidiens (comme Michel dans *L'Immoraliste*) désirent déverser leur moi dans leurs textes pour ensuite le voir transformé, le narrateur de la *Recherche* cherche à faire le contraire : récupérer un moi essentiel à travers sa répétition textuelle. On trouve chez chaque auteur les deux sortes de répétition (répétition comme reduplication et répétition avec différence). Bien que Proust privilégie ces rares moments de fusion avec un objet extérieur qui permet de reconnaître le vrai moi, pour Gide le moment privilégié est celui d'un futur moi différent du moi actuel. Les différentes façons dont chaque écrivain utilise des modes de répétition révèlent deux conceptions du moi désirant qui sont mises en relief par sa temporalité narrative.

Selon Roger Shattuck<sup>12</sup>, entre autres, la *Recherche* n'est pas simplement, ni même principalement l'acte de réminiscence d'un passé perdu

<sup>11</sup> Signalons ici la différence structurelle, non seulement au niveau temporel mais aussi spatial et vectoriel.

<sup>12</sup> *Proust's Way*, New York : Norton, 2000.

puisque sa trajectoire mène le narrateur à atteindre la maîtrise narrative qu'il cherche. Ainsi, toute l'œuvre serait tournée vers ce futur d'écriture où le narrateur devient enfin un écrivain. Nous savons également combien il était important pour Proust de se défendre contre ceux qui prétendaient que la *Recherche* était amorphe. Cependant, le roman est doté d'une téléologie nette, comme l'indique Shattuck, en suivant un chemin sinueux vers une meilleure (re)connaissance de soi.

Dans son article Bo Earle compare les efforts du narrateur proustien à mettre en scène le moi et son incapacité à l'atteindre, à l'enfant jouant à ce que Freud a appelé le jeu du « fort-da » qui consistait à alterner les états d'absence et présence d'un jouet afin de surmonter la perte ressentie lorsque la mère de l'enfant sortait de la maison<sup>13</sup>. Dans les deux cas il s'agit d'une tentative de contrôle du moi à travers la mise en scène du rapport dynamique entre soi et l'autre (comme représentation ou répétition). Dans les deux cas un élément extérieur sert à mettre en scène le moi et son rapport à l'autre par procuration. C'est-à-dire que le récit proustien et le jeu de l'enfant désorienté sont des formes symboliques de corporéité qui visent le contrôle et la compréhension du moi à travers un jeu hybride composé d'actions volontaires et involontaires : ainsi, le texte résulte d'un effort volontaire de répéter le rapport involontaire qui fonde le moi.

Cependant, alors que Proust présente un narrateur tourné vers son passé, Gide avait une aversion viscérale pour l'effort de faire coïncider le moi actuel avec un moi passé. Gide associe cet effort à un besoin absurde d'idéalisation et de continuité qu'il rejette explicitement dans son livre sur Dostoïevski :

La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes, et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne. (*Dost.* 170)

Il s'agit d'une critique éthique du discours de la continuité du moi par laquelle Gide oppose « l'art » (« la pureté de la ligne ») à « la vérité » (ou « la sincérité ») privilégiant cette dernière. Cependant, les deux écrivains font preuve d'une ambivalence en ce qui concerne la récupération d'un moi

---

<sup>13</sup> « Indeed the whole project of self-retrieval defined by Marcel's *Recherche* – the very notion of a temporally enduring self that may be lost and eventually recovered in the course of time – is analogous to the boy's self-staging before the mirror. In the "search" for "lost time," the loss is precipitated by the search, not *vice versa* » (950).

passé.

La mémoire du narrateur proustien devient une source à la fois de joie et de douleur. Dans *La Fugitive*, le souvenir de la trahison d'Albertine, affecte profondément le narrateur : « mais cent fois par heure le courant interrompu était rétabli et mon cœur était brûlé sans pitié par un feu d'enfer » (III, 528) le forçant à chercher refuge dans la théorie du moi multiple, ce concept lui permettant de croire qu'Albertine n'est pas essentiellement celle qui trahit, mais celle qui aime :

Mais ce fut surtout ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertines, qui était son seul mode d'existence en moi. Des moments revinrent où elle n'avait été que bonne, ou intelligente, ou sérieuse... (III, 529).

C'est l'analyse du caractère multiple du moi qui incite Georges Poulet dans *L'Espace proustien*<sup>14</sup> à souligner l'importance du concept de « juxtaposition » sur celle de « superposition » dans la *Recherche*. Si le moi ne vit qu'à travers la friction, la différence entre ce qui est désiré, ce qui est idéalisé et l'expérience vécue, alors la reduplication et l'effacement qu'elle engendre signifierait sa mort. Le romancier Édouard, personnage principal des *Faux-Monnayeurs*, exprime exactement ce sentiment :

Rien ne saurait être plus différent de moi que moi-même. Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière ; mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. (987)

Joshua Landy<sup>15</sup> affirme que les deux côtés du moi proustien, le moi multiple, fragmentaire et changeant et le moi essentiel forment une unité en imposant à la vie la marque d'un style et d'une téléologie. Ainsi, le caractère inessentiel de l'être (dont l'unité est brisée par des désirs changeants autant que la tendance humaine à se mentir) correspond aux caractéristiques essentielles qui émergent grâce à l'art.

Dans l'œuvre de Gide on trouve des tentatives réitérées de briser l'unité des personnages alors que dans celle de Proust on trouve des exemples multiples de fragmentation et de contradiction juxtaposés à une téléologie artistiquement unifiée. Ce que je voudrais souligner ici c'est que chaque modèle résulte d'un choix. Alors que le narrateur de la *Recherche* tente

---

<sup>14</sup> Paris : Gallimard, 1963.

<sup>15</sup> « “Les Moi en Moi” : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, Vol. 32 (2001), pp. 91-132.

d'« extraire une unité », selon l'expression de Landy, d'un moi discontinu, les narrateurs gidiens déclarent qu'une telle unité n'existe pas. Dans les deux cas « le moi mandataire » n'est pas l'icône essentielle que nous propose la lecture traditionnelle de la mise en abyme, mais constitue une tension métaphorique entre événements, personnages, et images. Cette répétition avec différence (la tension entre *Les Faux-Monnayeurs* d'Édouard et celle que nous lisons, ou bien celle qui existe entre le livre du narrateur et la *Recherche*) ne signifie pas que le moi est stable ou instable mais plutôt qu'il ne peut exister qu'à travers les tensions inhérentes entre le moi capable d'action autonome et le moi passif, l'essentiel et l'inessentiel. Chaque « moi mandataire » est pour les deux écrivains, le résultat non pas d'une image lisse, mais plutôt du mouvement métaphorique entre l'écriture et la lecture du moi, qui apparaît comme une réécriture.

