

JOCELYN VAN TUYL

# Postiches et tournures De la méconnaissance chez Proust et Gide

**M**ASQUES, déguisements, méconnaissance : afin d'étudier ces thèmes chez Proust et Gide — tant dans leur vie que dans leur œuvre — nous nous pencherons sur le postiche (ou les postiches) et les tournures. Nous jouons, bien entendu, sur les multiples significations des deux termes, en retenant notamment le sens stylistique — la tournure d'une phrase, ou encore cette facticité rhétorique que Gide qualifie d'« élé-gance postiche <sup>1</sup> » — et le sens vestimentaire, car il sera question de faux cheveux et de postérieurs rembourrés.

C'est à travers l'œuvre des deux écrivains que nous proposons de lire le drame célèbre dont ils sont les principaux acteurs : celui de la méconnaissance d'un grand écrivain par la *Nouvelle Revue Française* <sup>2</sup>. L'anecdote est bien connue : en 1912, Marcel Proust soumet le manuscrit de son roman *Du côté de chez Swann* aux Éditions de la N.R.F. Gide feuillette le manuscrit et tombe « sur la phrase (la seule du livre [qu'il] ne [s]'explique pas bien [...] où il est parlé d'un front où des vertèbres transparaisent <sup>3</sup> ». Rebuté, il ne poursuit pas sa lecture. En fin de compte, « *personne*, ni Gide, ni Gaston [Gallimard], ni Copeau, ni moi n'[a] lu le manuscrit »,

---

<sup>1</sup> *Journal I*, Bibl. Pléiade, 1996, p. 1158.

<sup>2</sup> « [T]he misrecognition and ultimate recovery of a major author » (Christine M. Caro, « Mea culpa : Gide, Proust and the *Nouvelle Revue Française* », *Romance Quarterly*, vol. 50 n° 1, hiver 2003, pp. 233-43 — p. 234).

<sup>3</sup> Proust et Gide, *Autour de La Recherche*, *Lettres*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1988, p. 10.

affirme Jean Schlumberger : « On a refusé l'ouvrage pour son énormité et pour la réputation de snob qu'avait Proust <sup>4</sup> ».

Pour ceux de la N.R.F., Proust est un dilettante, « déguisé », si l'on veut, en homme de lettres. Par la suite, Gide devra reconnaître le décalage temporel qui rend caduque l'image qu'il se faisait de l'auteur de la *Recherche* : « je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans "le monde", qui remontent à près de vingt ans », écrit-il à Proust en 1914 : « Pour moi, vous étiez resté celui qui fréquente chez Mmes X... et Z..., celui qui écrit dans *Le Figaro*... Je vous croyais [...] "du côté de chez Verdurin" <sup>5</sup> ». Comme le narrateur du *Temps retrouvé* — qui croit à un déguisement plutôt qu'à une véritable évolution lorsqu'il voit avancer monsieur d'Argencourt affublé d'une « barbe postiche de laine blanche » (*Recherche*, IV, 502 <sup>6</sup>) — Gide ne peut concevoir que ce « mondain amateur » ait pu se métamorphoser en romancier digne de la N.R.F. <sup>7</sup>.

Et pourtant, s'étant toujours « exerc[é] », « en parfait romancier », « à comprendre *l'autre* » <sup>8</sup>, Gide aurait dû y voir plus clair. Prenons-en pour témoin un passage du *Voyage au Congo* où l'auteur reconnaît sans difficulté la légitimité d'un phénomène qui lui est étranger. Il y décrit des femmes indigènes portant des feuilles « cache-sexe » avec, « par derrière, un gros coussinet de feuilles fraîches, ou sèches, pas beaucoup plus ridicule après tout que le "pouf" ou tournure à la mode vers 1880 <sup>9</sup> ». Nous voici donc arrivés aux tournures, cette mode du dix-neuvième siècle qui est liée, dans l'esprit de Gide, à l'altérité, à l'étrangeté, et à une sexualité inquiétante. Proust, d'ailleurs, partage cette horreur des corps féminins fausement modelés : le « pouf » étant passé de mode, « le corps d'Odette était maintenant découpé en une seule silhouette [...]. Les coussins, le "straptontin" de l'affreuse "tournure" avaient disparu, ainsi que ces corsages à basques qui [...] avaient ajouté si longtemps à Odette un ventre postiche » (I, 607). De même, dans *Si le grain ne meurt*, Gide décrit les suppléments auxquels recourt sa mère : « La coiffure de maman comportait un peu

<sup>4</sup> Gide—Schlumberger, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1993, p. 1080.

<sup>5</sup> Gide—Proust, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Nous renvoyons à l'édition de la *Recherche* en 4 vol. dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

<sup>7</sup> Gide—Proust, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>8</sup> *Journal II*, Bibl. Pléiade, 1997, p. 746 ; Gide—Martin du Gard, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 1968, t. II, p. 231.

<sup>9</sup> *Souvenirs et voyages*, Bibl. Pléiade, 2001, p. 405.

d'artifice [...] deux bandeaux lisses, au dessus des tempes ne bombaient de manière séante qu'à l'aide de quelques adjonctions. En ce temps on en fourrait partout : c'était l'époque hideuse des "tournures" ». Michael Lucey fait remarquer, avec justesse, qu'une imagination sexuelle est à l'œuvre dans cette scène—où les coups de peigne violents de sa bonne font « gei[ndre] » madame Gide (*Souvenirs*, p. 181) — et où l'imagination « impudique » du fils se déplace brusquement vers les parties inférieures du corps de sa mère. L'emploi « phobique » du terme « hideuse » révélerait, selon Lucey, le trouble à moitié oedipien que cette scène suscite chez Gide <sup>10</sup>.

Passons maintenant de cette inquiétante sexualité féminine évoquée par les tournures à la sexualité masculine ; des rondeurs artificielles cachées sous la jupe à la robe métaphorique qui vient envelopper le corps des « hommes-femmes » : car, « [à] force de penser tendrement aux hommes on devient femme », affirme l'auteur de *Sodome et Gomorrhe*, « et une robe postiche entrave vos pas » (III, 3, 300-1). À la différence de Proust, Gide méprise les invertis — qui « seuls », prétend-il dans *Corydon*, « mérit[ent] ce reproche de déformation morale ou intellectuelle et tomb[ent] sous le coup de certaines des accusations que l'on adresse communément à tous les homosexuels » (*Journal I*, 1092). Cependant, il emploie lui aussi le vocabulaire du déguisement pour parler de l'homosexualité, de l'identité et de la sincérité — c'est-à-dire, des questions qui constituent le plus grand différend entre les deux écrivains. Or, le « déguisement » (qui n'en est pas toujours un) prend parfois la forme de cheveux postiches.

Chez Proust comme chez Gide, le renouvellement du moi s'associe à l'image de faux cheveux. Constatant qu'il n'aime plus Albertine, le pseudo-Marcel se compare à « quelqu'un qui, se regardant dans une glace, après des mois de voyage ou de maladie, s'aperçoit qu'il a des cheveux blancs et une figure nouvelle, d'homme mûr ou de vieillard ». La disparition du moi qui aimait est « un changement aussi profond, une mort aussi totale du moi qu'on était, la substitution aussi complète de ce moi nouveau que de voir un visage ridé surmonté d'une perruque blanche qui a remplacé

---

<sup>10</sup> « [A] sexual imagination is at work [...] Gide's imagination performs a rather startlingly shameless displacement downward [...]. The sudden phobic appearance of that word [*hideuse*] confirms the uncomfortable nature of the sexuality of this scene [...] a precarious lack of ease on the borders of the oedipal » (Michael Lucey, *Gide's Bent : Sexuality, Politics, Writing*, New York : Oxford University Press, 1995, p. 58).

l'ancien ». Mais si le narrateur de *La Fugitive* se compare à un homme qui se reconnaît à peine — qui a du mal à croire que « le jeune homme blond » qu'il était « n'existe plus » et que ses cheveux blancs ne sont pas une perruque (IV, 221) — le narrateur de *L'Immoraliste*, par contre, a hâte de se débarrasser d'une barbe qui, soudain, lui paraît factice : « brusquement, le jour où je me mis pour la première fois nu sur la roche, cette barbe me gêna; c'était comme un dernier vêtement que je n'aurais pu dépouiller ; je la sentais comme postiche ». Ayant décidé de se faire raser, Michel assiste à l'apparition d'un nouvel être plus authentique : « [s]entant sous les ciseaux tomber ma barbe, c'était comme si j'enlevais un masque <sup>11</sup> ».

Même si le narrateur de *L'immoraliste* ne reconnaît qu'à moitié son homosexualité, son auteur en parle ouvertement, se démarquant ainsi de ses contemporains Oscar Wilde et Marcel Proust, qui lui conseillent de « tout raconter [...] à condition de ne jamais dire : *Je* » (*Journal I*, 1124 <sup>12</sup>). Pour Gide, ce refus de la première personne est le comble de l'hypocrisie. (Signalons en passant que la notion d'hypocrisie est implicite dans notre titre, puisque, dans un registre moins élégant, la « tournure » se dit aussi « faux cul »). Pour sa part, Gide affirme que

le *je* du visage même de l'art de Wilde tenait du masque, tenait au masque. Mais [...] toujours il s'arrangeait de manière que le lecteur averti pût soulever le masque et entrevoir, sous le masque, le vrai visage (que Wilde avait de si bonnes raisons de cacher). Cette hypocrisie artiste lui a été comme imposée par le sentiment, qu'il avait très vif, des convenances ; et par celui de la protection personnelle. De même, du reste, pour Proust, ce grand maître en dissimulation. (*Journal II*, 44)

Bien avant de lire les « dissimulations » proustiennes — dont la transposition « à l'ombre des jeunes filles » [de] tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant, de sorte qu'il ne lui reste plus pour *Sodome* que du grotesque et de l'abject » (*Journal II*, 1126) — Gide sera rebuté par une autre transposition, rhétorique, cette fois-ci, dans le manuscrit proposé par Proust à la N.R.F. Dans le passage sur lequel Gide bute, il se produit un curieux glissement sur le front de Tante Léonie du fait de l'absence d'un élément de « déguisement » habituel — à savoir, un postiche : Tante Léonie « tendait à mes lèvres son triste front pâle et fade sur lequel, à cette heure matinale, elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux, où les vertèbres transparaisaient comme

<sup>11</sup> *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibl. de la Pléiade, 1958, pp. 402-3.

<sup>12</sup> Wilde, comme Proust, disait : « N'employez jamais *je* » (Gide, *Journal II*, 44).

les pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire » (I, 51-2). Le biographe George Painter interprète la réaction de Gide comme la méconnaissance d'une métonymie : l'ossature du front de Léonie ressemblerait à des vertèbres<sup>13</sup> ; pour les rédacteurs de la Pléiade, en revanche, « le terme “vertèbres” » renverrait « à l'armature de la perruque et non au front de la tante Léonie<sup>14</sup> ». Gide, qui ne reconnaît pas la substitution rhétorique — vertèbres pour ossature (du front) ou pour armature (de la perruque) — n'y voit qu'incohérence.

Ou bien il juge cette image de trop. Nous comprendrons mieux cette dernière hypothèse en passant des postiches au postiche — entendre : du substantif à l'adjectif. À la recherche d'un style dépouillé et classique, Gide s'interdit toute métaphore excessive : « Quand je commençai d'écrire mes *Nourritures* », explique-t-il, « je compris que le sujet même de mon livre *était* d'en bannir toute métaphore. [...] L'éloquence de l'écrivain doit être celle de l'âme même, de la pensée ; l'élégance postiche m'est à charge » (*Journal I*, 1157-8). C'est ce parti pris stylistique qui empêchera Gide de reconnaître la valeur de l'ouvrage de Proust. Or, d'après Pierre Assouline, c'est le désir « d'être reconnu par Gide » qui amène Proust à soumettre son roman à la N.R.F.<sup>15</sup>. Et c'est bien le mot « désir » qui s'impose, puisque Proust expliquera plus tard à Gide : « Ce qui me décida [...] à faire, malade comme j'étais, ces absurdes démarches auprès de M. Gallimard [...] ce fut [...] : le plaisir *d'être lu par vous !*<sup>16</sup> » Mais ce plaisir lui sera refusé à cause du rôle qu'il joue aux yeux de Gide et de ses confrères à la N.R.F.

Pour conclure, nous proposons d'interpréter le drame du manuscrit refusé selon la hiérarchie sociale établie dans *Les Caves du Vatican*, ouvrage gidien contemporain du premier tome de la *Recherche*. Protos, le chef d'une bande d'escrocs — et lui-même « grand maître en dissimulation » — établit un schéma basé sur le déguisement et la reconnaissance.

<sup>13</sup> George D. Painter, *Marcel Proust, a Biography* (Londres : Chatto & Windus, 1965-66), t. II, p. 188.

<sup>14</sup> « Les dactylographies donnent : “son front pâle et fade sur lequel elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux et où les vertèbres transparaissaient”. [...] Proust aurait ajouté “et” pour donner plus de cohérence à la métaphore de la couronne d'épines (placée de ce fait sur le front de la tante) sans s'apercevoir qu'il rendait celle des vertèbres inintelligible. » (I, 1127).

<sup>15</sup> Pierre Assouline, préface aux *Lettres* de Gide et Proust, *op. cit.*, pp. XVII-XVIII.

<sup>16</sup> Proust, *Correspondance*, t. XIII, Paris : Plon, 1985, p. 57.

Selon lui, « un subtil, c'était un homme qui [...] ne présentait pas à tous ou en tous lieux même visage. Il y avait [...] maintes catégories de subtils, [...] à quoi répondait et s'opposait l'unique grande famille des *crustacés* ». Protos et ses camarades « tenaient pour admis ces axiomes : [...] Les subtils se reconnaissent entre eux [...]. Les crustacés ne reconnaissent pas les subtils. » (p. 855). Or, les dirigeants de la N.R.F., se prenant pour des subtils, croient discerner en Proust un dilettante déguisé : pour Gide, celui-ci est « un snob, un mondain amateur <sup>17</sup> » ; pour Jean Schlumberger, c'est « un Monsieur qui n'était pas des nôtres <sup>18</sup> ». Naturellement, le « petit clan » de la N.R.F. refuse le manuscrit que Proust a eu le toupet de leur proposer. « Ils s'en fichent », comme dit Pierre Assouline, « jusqu'à la publication de *Du côté de chez Swann*, un an après [en 1913], chez Grasset » (p. XVI). De longues négociations s'ensuivront — avec Gide comme porte-parole — jusqu'à ce que Proust signe, en 1916, un contrat avec la N.R.F. pour l'ensemble de son œuvre romanesque <sup>19</sup>.

Comment distinguer l'homme de l'habit — les cheveux du postiche, ou le corps de la tournure ? Nos auteurs, comme leurs personnages, s'y prennent mal. Dans *Les Caves du Vatican*, l'escroc Protos se fait passer pour un prêtre auprès du « croisé » naïf Amédée Fleurissoire. Lorsque le faux curé reparait habillé en « brigand », Fleurissoire prétend « retrouve[r] à travers [...] son] déguisement, en y regardant bien, je ne sais quoi d'ecclésiastique » (pp. 789, 795, 796). Ceci rappelle le narrateur du *Temps retrouvé*, mystifié par les « accoutrements » conférés par le Temps — la « barbe postiche de laine blanche » de monsieur d'Argencourt, ou la « peruque de cheveux blancs » des « blondes danseuses » (IV, 502, 520). Et Gide lui-même est pris au piège en feuilletant un manuscrit qu'il s'attend à trouver précieux, illisible. Longtemps après, il affirmera son admiration pour la *Recherche* : « Si je cherche à présent ce que j'admire le plus dans cette œuvre », écrit-il en 1921, « je crois que c'est sa gratuité <sup>20</sup>. » Mais, en employant un terme si fortement associé aux *Caves* et à la philosophie gidienne, n'essaie-t-il pas de récupérer le roman proustien, d'assimiler ses qualités à celles de sa propre pensée ? Il n'est pas certain que Gide, ce prétendu « subtil », se soit jamais reconnu « crustacé ».

---

<sup>17</sup> Gide—Proust, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>18</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris : Pierre Belfond, 1983, p. 275.

<sup>19</sup> Chr. Cano, art. cité, pp. 36-7.

<sup>20</sup> *Essais critiques*, Bibl. Pléiade, 1999, p. 292.