

JUSTINE LEGRAND

Travestissement et transvestisme chez Gide

Mon récit n'a raison d'être que parfaitement franc ; si cette franchise prend parfois couleur de cynisme, je crois que cela vient surtout de l'habitude invétérée qu'on a de regarder de travers et de n'aborder point, ou qu'avec un tas de circonlocutions rassurantes, certains sujets que je me propose de regarder de face, comme ils méritent de l'être ¹.

Gide affirma que, de toutes les réputations, celle qu'il voudrait le plus laisser était celle d'un homme vertueux [...] qu'il le veuille ou non, [...] fait au milieu de nous figure d'immoraliste ².

NOUS nous proposons d'analyser de façon succincte le travestissement (que nous appellerons parfois également transvestisme) des personnages gidiens, afin de comprendre si et en quoi cette action peut être définie comme une perversion.

¹ André Gide, *Geneviève*, in *Romans, Récits et soties, Œuvres lyriques*, Bibl. Pléiade, 1998, p. 1360.

² Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, I, 1918-1929*, Gallimard, 1973, p. 205.

Pour introduire cette question du travestissement gidien — qui est l'une des « perversions [...] accessoires ³ » relevées par Jadin — nous pouvons considérer, comme l'écrit Éric Marty, que « Gide saisit son corps à l'intérieur d'une certaine *étrangeté*, on dira même une certaine *altérité* ⁴ ». Et c'est en nous permettant d'étendre aux personnages de l'œuvre gidienne ce que Marty écrit à propos du corps de Gide dans l'étude sur son *Journal* que nous comprenons le travestissement gidien comme cette « altérité » de corps, d'esprit et de plume.

Nous rappelons que le *travestissement* est l'« action de travestir ». Et *travestir* de « faire prendre des habits qui n'appartiennent pas soit au sexe, soit à la condition ». Au sens figuré il s'agit de « changer un ouvrage sérieux en ouvrage burlesque ⁵ ». Le transvestisme étant caractérisé par ce que Jadin désigne comme le « plaisir (gidien) à porter des capes, des burnous et des robes ⁶ ».

Dans l'œuvre de Gide, nous distinguons deux formes de travestissement : la première se présentant comme une modification dans l'apparence physique de certains personnages, comme par exemple Protos qui change quatre fois de costumes. La seconde étant le travestissement des sentiments, entendons par là une dissimulation des vrais sentiments, jeu auquel s'adonnent Bernard et Olivier.

Nous précisons que nous parlerons de travestissement ou de transvestisme des personnages gidiens, lorsqu'il sera question de déguisements vestimentaires. Mais nous ne conserverons que le terme de *travestissement* pour évoquer les métamorphoses psychiques et les dissimulations de sentiments.

Travestissement et transvestisme physiques

Lorsque nous évoquons le travestissement, nous songeons immédiatement à un univers ludique, au déguisement rappelant les jeux de l'enfance où le petit garçon revêt des habits de cow-boy, ou la petite fille des robes de princesse. Des déguisements à travers lesquels nous retrouvons le désir d'appartenir – au moins le temps d'une après-midi – à une autre

³ Jean-Marie Jadin, *André Gide et sa perversion*, Arcanes, 1995, p. 218.

⁴ Éric Marty, *L'Écriture du jour*, Seuil, 2000, p. 171.

⁵ Émile Littré, *Le Grand Littré*, t. 6, 1998, pp. 6454-5.

⁶ Jean-Marie Jadin, *op. cit.*, p. 218.

classe sociale, à une autre société.

Dans *Les Caves du Vatican*, Protos est nourri de cette même envie. Ce personnage par lequel Gide introduit le plus manifestement la question du travestissement, se fait passer successivement pour un camarade d'école de Lafcadio, l'abbé Salus, chanoine de Virmontal (abbé qui participe à la croisade pour délivrer le Pape), l'abbé Cave et Defouqueblize, le professeur de droit.

Mais si Protos se déguise en abbé J.-P. Salus, chanoine de Virmontal pour être reçu chez la comtesse Guy de Saint-Prix, c'est afin de voler de l'argent à cette dernière. L'usurpation d'identité perd ici son caractère ludique pour devenir sous les yeux du lecteur l'occasion d'une entreprise malfaisante. Soulignons que c'est également à des fins malveillantes que Protos se travestit en compagnie de Fleurissoire. Et si Gide met son lecteur en garde contre cette utilisation du déguisement ⁷, il renforce par ce biais le décalage existant entre lui, auteur « honnête », et son personnage qui se joue de certaines personnes. De la sorte, ne peut plus être dupe de ce jeu qu'un personnage, comme Fleurissoire qui dit à Protos : « Évidemment je retrouve à travers votre déguisement, en y regardant bien, je ne sais quoi d'ecclésiastique ⁸ » ; lorsque celui-ci apparaît « sous son nouvel aspect, avec son sayon, ses braies brunes, ses sandales lacées pardessus ses bas bleus, son brûle-gueule, son chapeau roux à petits bords plats », déguisement qui lui donne « l'air moins d'un curé que d'un parfait brigand des Abruzzes ⁹ ».

De ce fait, en dénonçant le travestissement grossier de Protos, l'auteur met en avant deux scandales. Le premier étant l'emprisonnement du Pape, donnant lieu à la fameuse *Croisade pour la délivrance du Pape* dont se sert Protos pour subtiliser les biens de certains croyants. Le second scandale étant la révélation de cette machinerie. Or, nous rappelons que le scandale revêt pour Gide un caractère majeur pour que l'œuvre soit. Ainsi, s'il fait de son épouse Madeleine un « objet de scandale ¹⁰ » essentiel à l'œuvre c'est parce que pour se réaliser l'œuvre doit

⁷ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Bibl. Pléiade, 1998 : « j'avertis honnêtement le lecteur : c'est lui qui se présente aujourd'hui sous l'aspect et le nom emprunté du chanoine de Virmontal » (p. 749).

⁸ *Ibid.*, p. 796.

⁹ *Ibid.*, p. 795.

¹⁰ Dans une lettre datée du 21/11/1894 et adressée à André Gide, Madeleine écrit : « Mais tu me donnes froid, je frissonne d'appréhension : être un objet de

voir le scandale arriver. Cette notion introduit un paradoxe, puisque Gide déclarait à Jean Amrouche : « j'ai horreur du scandale », tout en reconnaissant toutefois « l'avoir provoqué » et en ajoutant, frôlant la palinodie : « Quand j'ai dit que j'avais horreur du scandale, j'entendais : du scandale inutile¹¹ ». Le scandale n'est donc pas extérieur à l'œuvre, et Gide l'insère dès son *Traité du Narcisse* lorsqu'il cite la Bible : « Malheur à celui par qui le scandale arrive », mais « Il faut qu'il arrive ».

Un scandale que Gide reprend au début de ses *Faux-Monnayeurs* dans la lettre de Bernard qui y justifie sa bâtardise à celui qui n'est pas son père biologique : « je vous connais assez pour savoir que c'était par horreur du scandale, pour cacher une situation qui ne vous faisait pas beaucoup d'honneur¹². » Nous observons l'importance du travestissement des personnages gidiens (c'est parce qu'ils avancent — ou ont avancé masqués — qu'ils peuvent se démasquer) qui offre à Bernard la possibilité de révéler le scandale dès les premières pages de l'œuvre. Or, ce scandale qui ouvre *Les Faux-Monnayeurs* ne laisse-t-il pas présager qu'il sera dans les fonctions du lecteur de chercher à démasquer les personnages gidiens ? Le scandale de la bâtardise, bien loin d'être un scandale inutile permet de conférer au lecteur un statut de voyeur détective.

Mais pour ce faire, le lecteur doit répondre auparavant à l'exigence gidienne exprimée dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres¹³. » De la sorte, Gide entend rallier le lecteur à lui, en faire son complice ; un rôle qui semble fondamental dans une œuvre, lorsque Gide parlant de R. Browning déclare que « c'est peut-être le seul auteur que je jalouse ; il vous fait comme son complice¹⁴ ».

Mais Gide va plus loin, ne demandant pas à son lecteur d'être « comme son complice », mais bel et bien « son complice ». Ajoutons que la posture du lecteur gidien complice est double. À la fois active puisque Gide « laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe ». Et précisant : « j'estime que ce n'est pas à moi de la faire¹⁵. » Et posture passive, puisqu'au fond le lecteur se fait com-

scandale — que veux-tu dire ? ».

¹¹ Éric Marty, *op. cit.*, p. 289.

¹² André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 25.

¹³ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ Maria Van Rysselberghe, *op. cit.*, t. I, p. 30.

¹⁵ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 85.

plice de faits accomplis. Passivité que l'on comprend également dans la tournure employée par Gide : « il vous fait ».

Comme investi d'une mission, le lecteur se doit de mesurer l'importance des travestissements, ou d'en saisir leur influence et cela dès que Gide les évoque. Dans les premières pages des *Faux-Monnayeurs*, nous voyons que : « Bernard avait marché très vite ; mais en passant la grille du jardin il aperçut Olivier Molinier et ralentit aussitôt son allure. [...] Bernard était son ami plus intime, aussi Olivier prenait-il grand soin de ne paraître point le rechercher ; il feignait même parfois de ne pas le voir. [...] Combien Olivier Molinier, parmi tous ceux-ci, paraît grave ¹⁶ ! » Ce changement d'attitude des deux jeunes garçons est révélateur des rapports entretenus par Bernard et Olivier, qui pousseront ce travestissement des sentiments jusque dans leur échange épistolaire.

Simultanément aux travestissements physiques (nous les qualifions de *physiques* puisqu'ils ont trait aux modifications physiques) existent donc des travestissements langagiers. Ainsi dans cet univers où « la vie [...] n'est qu'une comédie ¹⁷ », l'auteur met sa plume au service du changement et de la dissimulation.

Travestissement langagier

Comme le souligne Édouard : « Azaïs impose autour de lui l'hypocrisie, pour peu qu'on ne partage pas sa croyance ¹⁸ ». L'hypocrisie est un « vice qui consiste à affecter une piété, une vertu, un noble sentiment qu'on n'a pas ¹⁹ ». Édouard témoigne de la nécessité de dissimuler ses véritables pensées face à Azaïs, confessant qu'il a dû lui-même se « mettre au pas ».

Si l'oncle Édouard travestit sa pensée, il ne nous délivre pas ici d'exemple précis quant aux sujets sur lesquels il est « contraint d'acquiescer ». L'hypocrisie à laquelle se dit être soumis Édouard lui devient, tout comme à Gide, l'occasion du non-dit, du silence. Cet art de la dissimulation, Gide l'emploie à de multiples reprises.

Il est certain que si Gide utilise les sous-entendus, il n'évite pas son

¹⁶ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, pp. 14-5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹ Émile Littré, *op. cit.*, t. 3, p. 3069.

œuvre de descriptions obscènes. 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 ²⁰ ».

Mais si nous analysons les rapports entre Bernard et Édouard, lorsque les deux personnages sont à Saas-Fée, nous observons que ces rapports ne sont guère peints dans le détail. Mais l'écriture gidienne invite le lecteur à s'interroger. Ainsi, Olivier s'arrête sur ces mots : « Dans la même chambre [...] Ils couchent dans la même chambre ²¹ !... ». Édouard et Bernard partagent la même chambre, cela signifie-t-il qu'une relation physique existe entre les deux personnages ? Le lecteur est libre de comprendre que la jalousie d'Olivier naît de ce qu'il prend conscience de l'existence d'une relation entre Bernard et Édouard. Ou la jalousie amicale n'est en rien une révélation d'une aventure pédéraste à laquelle prendraient part les deux héros ²² ?

L'art de la litote peut alors être entendu chez Gide comme l'écriture de rapports sexuels déviants, une écriture de l'ombre où certains liens amoureux se font dans l'obscurité pour le lecteur ; et une écriture de la lumière puisque par ces silences André Gide s'attache à mettre en lumière tous les possibles des rapports humains. Peut-être est-ce dans cette vision de l'œuvre gidienne comme œuvre de l'ombre et de la lumière que se dessine une sorte de « jeu pervers » ? Mais ne serait-ce pas risquer de condamner l'auteur ? de le reléguer au rang de pervers-tisseur incapable d'éduquer ? Or, comment ne pas concevoir les œuvres gidiennes comme parcours initiatiques pour le lecteur et éducatifs pour certains personnages ? Éducation permettant à Michel, comme à Gide dans *Si le grain ne meurt*, de trouver leur « normale ²³ ».

²⁰ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Bibl. Pléiade, 1998, pp. 980-1.

²¹ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, p. 171.

²² *Ibid.* : « Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de chasser. »

²³ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Bibl. Pléiade, 2001, p. 310.

Le point de vue esthétique : qu'est-ce que la perversion ?

Si la perversion dans les rapports humains est présente dans l'œuvre gidienne, nous pouvons nous demander dans quelle mesure le seul point duquel il faille se placer pour parler sainement de l'œuvre de Gide, c'est-à-dire l'esthétique²⁴, permet de lire cette perversion avec plus de fluidité. L'écriture gidienne est-elle une écriture perverse et/ou de la perversion ?

Selon Serge André, « la perversion est une question de style » ; 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'acte²⁵ » ?

André Gide tente-t-il, comme le fait Michel, de dire pour légitimer ? « Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime²⁶. » Ou, comme Édouard, d'écrire pour « ne vi[vre] que par autrui²⁷ » ? L'écriture gidienne serait une écriture perverse ou de la perversion parce qu'en introduisant des jeux d'écriture, elle instaure un rapport de complicité entre les êtres, faisant de chacun une figure nécessaire à la réalisation du schéma pervers. Cependant, si l'on convient aisément de l'existence de la perversion dans l'œuvre de Sade, elle semble plus difficile à définir dans celle de Gide.

Dans la « Complaisance de la phrase », Barthes écrit à propos du marquis de Sade : « Sade sait [...] que la perfection d'une posture perverse est indissociable du modèle phrastique qui sert à l'énoncer²⁸. »

La première question que l'on peut se poser est dans quelle mesure ce que Barthes écrit à propos du Marquis de Sade peut-il être envisagé pour André Gide ?

Il n'est pas en effet que le style d'écriture qui diffère entre ces deux auteurs. 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

²⁴ André Gide, *Journal*, t. I, 23 avril 1918, Bibl. Pléiade, 1996, p. 1064 : « Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement. »

²⁵ Serge André, *L'imposture perverse*, Seuil, 1995, p. 54.

²⁶ André Gide, *L'Immoraliste*, p. 470.

²⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* : « Je ne vis que par autrui » (p. 76).

²⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, « Sade, Fourier, Loyola », Seuil, p. 840.

positif de la perversion²⁹ ». 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, Édouard voyeur) semblent ne pas participer à une corruption du monde. Gide inscrit certains de ses acteurs 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 appel³⁰. »

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 se définit à Mme de Saint-Ange comme l'« éco-lière la plus soumise³¹ » qui soit, Bernard est pensé comme un « très bon élève » par le narrateur des *Faux-Monnayeurs*. Nous reconnaissons donc une posture active et volontaire des élèves sadiens, posture que les personnages gidien ne possèdent pas toujours. D'autre part, cet apprentissage auquel nos deux auteurs soumettent la jeunesse passe par des pratiques énoncées différemment. En effet, 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 modèle phrastique gidien ne ressemble point à celui de Sade dans ses œuvres libertines. Faut-il en conclure que le travestissement à l'œuvre chez Gide ne peut être pensé comme une perversion ?

Rappelons que la perversion est une « déviation par rapport à l'acte sexuel "normal", défini comme coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé³² ». Il s'impose dès

²⁹ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, 2002, p. 21.

³⁰ André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1980, p. 41.

³¹ Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Folio, 1998, p. 38.

³² Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 2002, p. 306.

lors au lecteur cette évidence qui tend à dire que « s'il fallait [...] employer le terme de *perversion* à propos de Gide, il faudrait alors le redéfinir de part en part ³³ ». Gide, maîtrisant à la perfection l'art de la litote, le jeu des silences et des énigmes qu'ont à résoudre ses lecteurs, n'établit explicitement qu'une fois le lien entre l'être travesti et la perversion, lorsque « Douglas entra dans la salle, enveloppé dans un manteau de fourrure dont le col relevé ne laissait passer que son nez et son regard [...]. Cet instinct pervers habitait Douglas ». « Puis, tandis que je restais assis près des verres à demi vidés, Daniel saisit Mohammed dans ses bras et le porta sur le lit qui occupait le fond de la pièce. Il le coucha sur le dos, tout au bord du lit, en travers ; et je ne vis bientôt plus que, de chaque côté de Daniel ahanant, deux fines jambes pendantes. Daniel n'avait même pas enlevé son manteau. [...] on eût dit un immense vampire se repaître sur un cadavre. J'aurais crié d'horreur ³⁴... »

À cette même époque, Gide confie à la Petite Dame : « J'ai cinquante et un ans, j'entends me démasquer ³⁵. » N'est-ce pas là le début d'un renoncement au travestissement ? Mais voilà que derrière le personnage Gide de *Si le grain ne meurt*, personnage qui jette son masque en révélant sa « normale », apparaît l'auteur Gide conscient de « jouer un jeu dangereux, mais [...] décidé à le jouer jusqu'au bout ³⁶ ».

Le travestissement ne se meurt donc jamais dans l'œuvre gidienne, il est celui par lequel l'œuvre peut se renouveler. Le transvestisme devient le jeu ultime permettant aux personnages d'agir « dans un monde où chacun triche, [et où] c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan ³⁷ ».

³³ Éric Marty, *André Gide, Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1987, p. 62.

³⁴ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Folio, 1998, pp. 333 et 335.

³⁵ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, t. I, 1918-1929, Gallimard, 1973, p. 82.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 319.

