

CAROL L. KAPLAN

# Gide et Poussin

## Une lecture-ekphrasis des *Faux-Monnayeurs*

**P**OURQUOI « POUSSIN » dans l'œuvre gidienne <sup>1</sup> ? Comment un écrivain peut-il être le porte-parole d'un peintre <sup>2</sup> ? Avec André Gide, ce dialogue image-texte est simple : le mot (verbe) et l'image (toile) se rencontrent et se reflètent dans l'harmonie parfaite de

---

<sup>1</sup> Cet article fait suite à deux autres, « En quête de l'Arcadie : Gide lecteur de Poussin » (*BAAG* n° 116, oct. 1997, pp. 425-38) et « Peinture et écriture : le mythe d'Orion dans *La Symphonie pastorale* » (*BAAG* n° 137, janv. 2003, pp. 21-8), dans lesquels je mets en évidence une « lecture-ekphrasis » de Gide vis-à-vis de Poussin. J'emploie le mot *ekphrasis* dans le sens de son étymologie grecque qui signifie l'acte de « décrire » ou de « parler hautement » d'une chose. Comme dans les deux études précédentes, j'essaie de montrer comment cette représentation « spéculaire » ressemble à la mise en abyme littéraire gidienne et comment certaines scènes ou certains personnages rappellent les tableaux de Poussin, soit par leur contenu, soit par leur forme.

<sup>2</sup> Pour un traitement récent de Gide « peintre » ou critique de la peinture, voir l'article de Catharine S. Brosman, « Gide clair-obscur » (in *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 217-39) et son étude plus ancienne : « Les "Salons" d'André Gide : l'objet et l'œil » (*BAAG* n° 93, janv. 1992, pp. 51-60).

l'œuvre d'art, harmonie qui nous amène à une Arcadie de sens et de sensations digne de l'ère classique mais aussi tout à fait moderne. Cette Arcadie dont traitent le peintre et l'écrivain est hantée par une opposition entre la vie et la mort. Dans ce domaine Poussin était influencé par les idées du moine Tommaso Campanella « dont la vision du monde repose sur l'union des contraires <sup>3</sup> », chère à Gide aussi. J'ai déjà montré cette oscillation entre la vie et la mort dans l'Arcadie gidienne dans *L'Immoraliste* et *La Symphonie pastorale* où l'auteur s'appuie sur *La Naissance de Bacchus* et *l'Orion aveugle* respectivement. Cette oscillation continue tout au long de l'œuvre gidienne. Mon intérêt se portera ici sur le dernier chef-d'œuvre, resté inachevé, *Apollon amoureux de Daphné* (1664), du Musée du Louvre, et sa contrepartie littéraire, *Les Faux-Monnayeurs* de 1925.

Même si Gide ne fait pas référence directe à Poussin (sauf dans la première épigraphe que nous analyserons plus tard) et plus précisément à la toile-clé, il y a des échos de celle-ci partout dans le roman. Pour la plupart, ils sont liés au personnage central du mythe : Apollon, dieu « oblique » comme l'appelle Daniel Moutote : « Gide croit en lui comme en Dieu, mais c'est le dieu païen des poètes, Apollon Loxias <sup>4</sup>. » Fasciné par le mythe d'Apollon, Gide s'identifie avec le dieu de la lumière dans son *Journal* aussi, surtout au moment où il est sur le point de lancer son œuvre littéraire comme dans ce passage-clé de 1905 :

Je voudrais prendre en main toutes ces causes de stérilité, que je distingue si bien, et les étrangler toutes. [...] Même ici je cherche mes mots, je tâtonne, et j'inscris ton nom, Loxias <sup>5</sup> !

Et dans cet autre, de février 1912 :

Je ne puis que noter en courant la vie un peu tourbillonnaire de ces derniers jours. J'écris, assis sur un banc du Bois ; le temps était radieux ce matin ; c'est le secret de mon bonheur. Mais déjà le ciel se recouvre ; j'ai besoin d'Apollon ; je dois partir <sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Poussin : « Je n'ai rien négligé »* (Paris : Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1994), p. 93.

<sup>4</sup> Daniel Moutote, *Maîtres livres de notre temps. Postérité du « Livre » de Mallarmé* (Paris : José Corti, 1988), p. 179.

<sup>5</sup> *Journal I : 1887-1925*, éd. Éric Marty (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996), p. 451.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 716.

Il faut bien noter que ni Gide ni Poussin n'« illustrent » les mythes d'Apollon : ils créent leurs propres mythes. Selon l'assertion de Youri Zolotov, « loin d'embarrasser le peintre, sa connaissance de la littérature ancienne stimulait son esprit imaginaire <sup>7</sup> ». Nous avons la même situation chez Gide. Écoutons ses *Considérations sur la mythologie grecque* où il nous dit que « l'œuvre d'art accomplie a ceci de miraculeux qu'elle présente toujours plus de signification que n'en imaginait l'auteur ; elle permet sans cesse une interprétation plus nourrie <sup>8</sup> ». Dans son *Enseignement de Poussin*, préface pour le livre d'art au Divan (1945), Gide met en lumière le fait que la « délectation » chez Poussin naît de cette qualité transformante de l'œuvre d'art « pour que chez lui le contenant, sous le poids excessif du contenu, n'ait pas sombré » et que « la pensée se faisait aussitôt image, naissait plastique <sup>9</sup> ».

Pour entrer dans l'Arcadie gidienne vis-à-vis de la toile de Poussin, jetons d'abord un coup d'œil sur le tableau lui-même. La composition du tableau est divisée en deux. Comme le suggère Pierre Rosenberg, « à gauche, les symboles de la fertilité et de la vie, regroupés autour d'Apollon ; à droite, les symboles de la stérilité et de la mort, rassemblés autour de Daphné. L'éloignement entre les deux groupes crée une tension accentuée par les multiples jeux de regards <sup>10</sup> ». Tout d'un coup nous apercevons le regard fixé d'Apollon sur Daphné, regard qui provoque un sentiment d'une passion inassouvie, comme le souligne Daniel Klébaner : « le désir précède et suit <sup>11</sup> » cette figure du dieu si charmant mais condamné par Éros (à côté de lui, à droite). C'est le moment où le petit dieu d'amour « lance vers Daphné une flèche émoussée qui l'empêchera de tomber amoureuse <sup>12</sup> ». Cette déesse reste prostrée contre son père, le fleuve Pénée. Tout ceci crée une atmosphère de stérilité avant que Daphné se métamorphose en laurier. Le choix de combiner deux moments narratifs, l'un visible (le refus de Daphné) et l'autre

---

<sup>7</sup> Youri Zolotov, *Nicolas Poussin, le Maître des couleurs* (Paris : PML Éditions, 1995), p. 30.

<sup>8</sup> « Considérations sur la mythologie grecque », in *Essais critiques*, éd. Pierre Masson (Paris : Gallimard, 1999), p. 538.

<sup>9</sup> « L'Enseignement de Poussin », in *Feuillets d'automne*, coll. « Folio », 1980, p. 152.

<sup>10</sup> Rosenberg, *op. cit.*, p. 95.

<sup>11</sup> Daniel Klébaner, *Tombeau de Nicolas Poussin* (Paris : Maeght, 1994), p. 49.

<sup>12</sup> Rosenberg, *op. cit.*, p. 94.

invisible (sa métamorphose en arbre), ressemble au collage/texte de Gide où nous apprenons souvent la réalité de biais et par fragments et où il est nécessaire de recréer le tout dans un texte troué.

Voyons comment certains détails rappellent le roman sommet. Avant tout, c'est la présence du demi-frère d'Apollon, Hermès, enfant plein de désinvolture, qui relie le mieux les deux œuvres. Car c'est Hermès (à gauche) qui commet le vol d'une des flèches d'Apollon sans être vu de celui-ci. Le drame des *Faux-Monnayeurs* va être déclenché de la même façon par le vol de la valise d'Édouard (Apollon) par Bernard (Hermès), jeune homme qui incarne l'audace du dieu du commerce et de la médecine. Dans sa critique du roman, Patrick Pollard met l'accent sur cette qualité de Bernard : « Lorsque Édouard confronte Bernard [...] c'est l'audace et l'amusement devant l'imprévu qui forge un lien très étroit entre le romancier et l'apprenti voleur <sup>13</sup>. » Pour ajouter à cette ressemblance, Gide donne à Édouard sa propre « Daphné » en Laura, prénom de femme qui provient de l'arbre « laurier ». Ainsi l'héroïne se fait-elle l'écho de la toile aussi. Par le moyen de son association avec Bernard qui l'adorera de façon platonique, Laura nous fournit même une autre allusion à la femme inaccessible, cette fois-ci à la Laure de Pétrarque, dont Bernard s'approche par son idéalisation de ce personnage.

Si Édouard devient le « faux romancier » de l'univers gidien, il deviendra aussi le faux Apollon de la toile étant donné qu'il lira mal le mythe d'Apollon et de Daphné, surtout quand il déclare dans son journal :

Désormais, entre ce que je pense et ce que je sens, le lien est rompu. [...] En réfléchissant à ceci, la signification de la fable d'Apollon et de Daphné m'est brusquement apparue : heureux, ai-je pensé, qui peut saisir dans une seule étreinte le laurier et l'objet même de son amour <sup>14</sup>.

Ici, Édouard fait allusion à la toile plus ancienne de Poussin, *Apollon et Daphné* de Munich (1630), qui montre clairement la métamorphose de la déesse en laurier. Olivier Got nous aide à comprendre la situation : « L'écrivain [Édouard] réinterprète à son usage personnel les grands mythes. [...] Mais Édouard oublie de dire qu'Apollon n'étreint rien que le laurier, métamorphose d'une Daphné qui lui échappe <sup>15</sup>... »

<sup>13</sup> Patrick Pollard, « L'Idéal de Corydon », in *André Gide 9 : Regards intertextuels* (Paris : Lettres Modernes, 1991), p. 76.

<sup>14</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, I, XI, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, « Bibl. de la Pléiade », p. 1003.

<sup>15</sup> Olivier Got, *Les Faux-Monnayeurs [d']André Gide*, Paris : Nathan, coll.

Dès le début Édouard, narrateur narcissique, refuse d'accepter la réalité de Laura en chair et en os. Il reste aveugle à ses propres mots et, comme le Pasteur vis-à-vis de Gertrude, il tombe dans le mensonge pour combler le vide vis-à-vis d'elle. Pour lui, Laura est considérée comme laurier ou « prix » de son roman, ce qui semble évident dans son journal : « jusqu'à présent, je ne savais pas qui j'étais. Se peut-il que j'aie toujours besoin qu'un autre être fasse office, pour moi, de révélateur ! Ce livre avait cristallisé selon Laura, et c'est pourquoi je ne veux plus m'y reconnaître <sup>16</sup>. » Gide transforme le mythe d'Apollon en celui de Narcisse avec le rôle de Daphné changé en celui d'Écho. La position de Daphné dans notre tableau-clé (à droite dans une pose languissante) est presque la même que celle de *La Naissance de Bacchus* où Écho et Narcisse se meurent à droite aussi.

Il faut voir même une autre manifestation du narrateur narcissique avec la présence d'un autre « amour » d'Apollon, Hyacinthe, beau jeune homme tué accidentellement par Apollon et placé à droite, à côté du troupeau d'Admète (au centre du tableau). Son corps nous rappelle celui d'Olivier après son faux suicide quand nous le trouvons « effondré contre la baignoire, dévêtu, glacé <sup>17</sup> ». Dans une inversion du rôle du pâtre (Apollon Nomius qui « nourrit » son troupeau) Gide permet à Édouard/Apollon de risquer la mort du bien-aimé à cause de sa propre vanité en refusant d'appeler un médecin car il craignait « de s'exposer à une enquête <sup>18</sup> ». Même si Édouard a comparé Olivier plus tôt dans le roman « à ce pâtre endormi d'un bas-relief du musée de Naples <sup>19</sup> », autre allusion au mythe d'Apollon, il révèle son narcissisme en s'abstenant d'aller chercher de l'aide en cas d'urgence. Il devient de plus en plus évident qu'Édouard se sert des autres pour former sa vision du monde, pour créer sa propre « fable » où il régnera comme un demi-dieu, faux Apollon de notre toile ici.

Néanmoins, comme l'amour-passion est souvent attaché à la nature dans son univers fictif, Gide donne le nom d'« Olivier », arbre sacré en Grèce, au neveu préféré d'Édouard. Si Édouard essaie de « protéger » le jeune homme contre les maux d'un Passavant, il ressemble aux anciens

---

« Balises », 1991, p. 44.

<sup>16</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, I, XII, éd. citée, p. 1007.

<sup>17</sup> *Ibid.*, III, IX, p. 1179.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1180.

<sup>19</sup> *Ibid.*, I, XII, p. 1008.

dans leur quête de protéger les oliviers contre ceux qui les endommaient. Comme l'admet Jacques Brosse : « Partout en Grèce, les oliviers étaient protégés, on n'utilisait leur bois que pour en faire des statues de culte <sup>20</sup>. » Gide emploie ironiquement le symbole de l'olivier si cher à la culture uzétienne dont provient le côté « père <sup>21</sup> ».

Mais c'est surtout avec Bernard que Gide et Poussin se correspondent le plus. Voyons la première épigraphe qui ouvre le deuxième chapitre du roman, celle qui cite Paul Desjardins :

Il n'y a point de trace, dans les lettres de Poussin, d'aucune obligation qu'il aurait eue à ses parents. Jamais dans la suite il ne marqua de regrets de s'être éloigné d'eux. Transplanté volontairement à Rome, il perdit tout désir de retour, on dirait même tout souvenir <sup>22</sup>.

D'après Alain Goulet, l'épigraphe de Paul Desjardins sert de modèle à l'histoire de Bernard « qui saura s'accomplir <sup>23</sup> ». Ce voyage vers soi-même reflète celui de Poussin aussi, surtout en « s'éloignant des siens ». Mais n'oublions pas la distorsion inhérente du « miroir » de l'épigraphe car le départ de Bernard se termine en retour à la maison paternelle. Nous pouvons constater que le paradigme Bernard/Poussin constitue une mise en abyme de l'auteur et de l'ouvrage lui-même. Même dans sa fuite de la maison paternelle, nous voyons avec Bernard la création d'un artiste qui deviendra plus indépendant et plus sûr de lui-même.

Dans sa préface à *Poussin*, Gide fait référence à Baudelaire, à sa « lutte avec l'ange <sup>24</sup> » et aussi à ce même passage de Desjardins <sup>25</sup>. Ce n'est peut-être pas par hasard que Bernard subit une telle « lutte » avant de terminer son apprentissage avec Édouard. Comme Baudelaire, Bernard souffre de problèmes familiaux et comme le poète il crée son propre hymne à la Beauté, cette fois-ci dédié à Laura.

Nicolas Poussin : *Apollon amoureux de Daphné*  
(Paris, Musée du Louvre / New York, Art Resource)

<sup>20</sup> Jacques Brosse, *Mythologie des arbres* (Paris : Plon, 1989), p. 281.

<sup>21</sup> Voir les deux articles publiés dans le bulletin du Musée d'Uzès, *Uzès musée vivant*, n° 33, nov. 2005, pour mieux comprendre l'importance de l'olivier dans cette région de la France et ailleurs.

<sup>22</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, I, II, p. 938.

<sup>23</sup> Alain Goulet, « Voyages romanesques », *BAAG* n° 138, avril 2003, p. 173.

<sup>24</sup> *Feuillets d'automne*, p. 152.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 154.



De plus, une certaine complicité se développe entre Bernard et Laura pendant leur voyage à Saas-Fée, qui rend l'héroïne plus divinatrice de sa propre situation vis-à-vis d'Édouard et du roman « modelé sur elle ». Citons ses paroles dites avec une certaine frivolité et d'un « ton persifleur qui l'étonnait elle-même, et qui désarçonnait Édouard d'autant plus qu'il en surprenait un reflet dans les regards malicieux de Bernard <sup>26</sup> » : « Et puis je vois très bien ce qui va arriver, s'écria Laura : dans ce romancier, vous ne pourrez faire autrement que de vous peindre. » En révélant le problème du roman « en abyme » comme autoportrait d'Édouard, Laura joue le rôle de la femme antique que nous rencontrons chez Poussin dans sa toile célèbre des *Bergers d'Arcadie* du Louvre, dans laquelle le texte/« tombe » se lit par le moyen de la femme inspiratrice. Si Édouard refuse d'accepter l'explication de Laura, c'est à cause de sa tendance à « mentir à soi-même », admise par le narrateur à la fin de la deuxième partie : « Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. [...] Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même <sup>27</sup> ! »

Faux peintre comme faux romancier, Édouard/Apollon se révèle comme nous l'avons connu au début quand il nous déclarait dans son journal : « Je n'ai jamais rien pu inventer. Mais je suis devant la réalité comme le peintre avec son modèle, qui lui dit : donnez-moi tel geste, prenez telle expression qui me convient <sup>28</sup>. » Édouard dépend toujours des autres pour créer la matière de son livre dans lequel il élimine ce qui ne lui plaît pas. C'est le côté mythique qui met en évidence la différence entre Édouard et Gide dans ce domaine. Comme Poussin, Gide se sert des personnages mythiques pour stimuler son propre imaginaire ou esprit créateur. Pour souligner cette situation, retournons encore une fois à Poussin pour discerner la présence « cachée » de Pan, fils d'Hermès et dieu des bergers en Arcadie. Pan se trouve souvent dans la position de Mélia, déesse des arbres dans la toile-clé. Perchée sur un chêne, à côté d'Apollon, Mélia possède la fertilité qui manque à Daphné. Un peu comme Écho vis-à-vis de Pan dans *La Naissance de Bacchus*, Daphné s'approche du chêne fertilisant pour trouver une certaine sensualité. Garçon espiègle et un peu malicieux, Pan avait imprégné Écho dans une autre version de mythe.

Ce côté « Pan » est lié à « l'enfant divin », archétype qui fait partie de

---

<sup>26</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, II, III, p. 1082.

<sup>27</sup> *Ibid.*, II, VI, p. 1109.

<sup>28</sup> *Ibid.*, I, XII, p. 1022.

la mythologie personnelle de Gide et qu'il incarne dans le jeune Georges Molinier. Il ne faut pas oublier que c'est par la réaction de ce dernier au roman d'Édouard que nous apprenons la liaison « garçon/voleur » qui s'exprime dans l'univers gidien dès Moktir de *L'Immoraliste*. Avec Georges nous avons même une autre mise en abyme du vol commis par Bernard (de la valise d'Édouard). Ce qui est très important à noter, c'est la régression à l'infini de ce motif, caractéristique d'un véritable archétype. Gide nous fournit le livre d'Édouard pour mieux montrer cet aspect du roman. Il s'agit du vol d'« Eudolfe » (nom un peu fantoche) dans le livre d'Édouard (*Les Faux-Monnayeurs* en abyme). Eudolfe nous donne un autre « reflet » dans le miroir du vol du livre sur l'Algérie commis par Georges et inséré dans le journal d'Édouard (volé par Bernard). C'est Georges lui-même qui éclaircit la situation : « Alors, si je vous comprends bien, c'est moi qui dois vous aider à continuer votre livre. » Et un peu plus loin : « Car enfin, s'il [Eudolfe] n'avait pas volé, vous n'auriez pas écrit tout cela<sup>29</sup>. »

D'une certaine façon, Bernard change le rôle du « voleur » en jeune homme transformé qui agit comme frère spirituel de Georges. Il permet à Édouard d'être plus digne d'une comparaison avec Gide aussi, surtout en ce qui concerne l'enseignement moral envers les jeunes. Si son propre roman échoue à cause de sa tendance à éliminer la réalité de son livre, Édouard gagne quand même la confiance de son jeune apprenti en restant stoïque devant son échec, un peu comme cet Apollon détrôné de Poussin dans notre tableau.

Pour expliquer ce phénomène, il faut analyser la philosophie de Poussin basée sur celle d'Héraclite. Ce dernier nous apprend que le monde est construit sur un système de contraires, d'une balance entre deux tendances : l'âme se transforme en eau en mourant et l'eau se change en terre pour recommencer le cycle. D'après Anthony Blunt, l'Hyacinthe de Poussin devient l'emblème de la mort dans *Apollon amoureux de Daphné* en suivant ce schéma<sup>30</sup>. Ce dieu de beauté constitue en quelque sorte le « dernier rang » de l'escalier de la vie tandis que les nymphes qui entourent Apollon symbolisent la « pente » en montant. Tout cela nous rappelle la formule éducatrice d'Édouard donnée à

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, III, xv, p. 1224.

<sup>30</sup> Anthony Blunt, *Nicolas Poussin* (New York : Bollingen Foundation, 1967), p. 349.

Bernard : « suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant <sup>31</sup> ». Si Édouard éveille la conscience de Bernard en utilisant ce principe émanant de Poussin, il reste à Bernard à retourner chez son père même si son retour suggère une « descente ».

Pierre Masson souligne le fait que « Bernard finit par s'agenouiller, vaincu » à cause de la tendance dans l'univers gidien à imiter le « rêve d'Icare <sup>32</sup> ». Pour atteindre la « pente » des nymphes, nous pouvons regarder ce voyage de retour dans une autre optique : Bernard « réinvente » le côté féminin de son être (son *anima*) quand, à la fin du roman, il prend la place de sa mère qui a fui le domicile familial. C'est seulement après son voyage à Saas-Fée et à partir de son amitié avec Laura que le jeune homme peut s'identifier à sa mère et mener sa quête de libération personnelle. Ainsi ressemble-t-il à l'enfant prodigue, nouvel Hermès voyageur, qui donnera le relais au « puîné », dans ce cas à Caloub. Ce garçon représente encore une fois l'enfant divin qui n'a pas de forme finale et qui symbolise le point de vue esthétique éternel d'André Gide.

---

<sup>31</sup> *Les Faux-Monnayeurs*, III, XIV, p. 1215.

<sup>32</sup> Pierre Masson, *André Gide. Voyage et écriture* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1983), p. 168.