

WITTMANN, Jean-Michel, « Quand l'écrivain remet son ouvrage sur le métier : l'exemple d'une page supprimée dans *Paludes*. », in A. Goulet (éd.), *La Chambre noire d'André Gide, actes du colloque international de Paris d'octobre 2009* (BNF), Paris, Le Manuscrit, 2009, p. 19-38.

À la faveur des rééditions successives d'un même livre, Gide – comme n'importe quel autre écrivain – a régulièrement introduit des modifications dans ses textes, corrections, ajouts, voire suppressions. Bien évidemment, ces variantes sont de nature et d'intérêt inégal, le texte pouvant faire l'objet, suivant le contexte, d'une révision superficielle ou, au contraire, plus soignée. Lorsqu'il réédite conjointement *Le Voyage d'Urien* et *Paludes*, en 1896, au Mercure de France, guère plus d'un an après l'édition originale¹, il n'apporte pas de corrections majeures au texte de ce qui deviendra sa première sortie. En revanche, la première édition de *Paludes* chez Gallimard, en 1920, diffère assez notablement des deux précédentes. Par delà les corrections qui concernent un mot ou une phrase, Gide a notamment supprimé purement et simplement deux scènes qui figuraient jusqu'alors dans le chapitre intitulé « Le Banquet ».

Eu égard à leur importance, qui n'est pas seulement quantitative, ces passages ont été reproduits, dans la récente édition des *Romans et Récits*, non pas dans le relevé sélectif de variantes proposé en fin de volume, mais directement à la suite du texte, sous le titre « En Marge de *Paludes* »². Signalons que ces pages avaient naguère été reproduites dans le *Bulletin des Amis d'André Gide*, avec une brève introduction établie par Christian Angelet³. Après avoir rappelé la priorité accordée par Gide au point de vue moral, qui pourrait justifier cette coupure, ce dernier concluait : « Il reste que ces pages étaient peut-être de moins bonne venue. »⁴ Serait donc en jeu, dans cette suppression comme dans tout processus de révision d'un texte, le souci d'en améliorer la qualité proprement littéraire. Demeure alors cette question : comment définir la « bonne venue » d'un texte, sans prendre en compte le contexte de sa création ou de sa révision ? Prendre acte de la variabilité du texte littéraire, c'est au contraire reconnaître que ce processus de l'écriture continue après la première publication d'une œuvre et participe d'une histoire, individuelle et collective, à laquelle elle nous renvoie : en témoigne exemplairement la suppression du premier des trois longs passages retranchés par Gide du texte de *Paludes*, en 1920.

Dans cette scène⁵, un dénommé Baldakin présente son nouveau livre, lors du banquet des littérateurs organisé chez Angèle. Ce livre met en scène « l'homme au cent bras [...], le géant Briarée », qui représente « le Peuple ». Si « l'unique cerveau du géant ne possède qu'un sens commun », « les cent mains, les cents pieds du géant

¹ L'édition originale de *Paludes* est celle de la Librairie de l'Art indépendant, en 1895 (l'achevé d'imprimer est daté du 5 mai). *Le Voyage d'Urien suivi de Paludes* a été publié en 1896 au Mercure de France (l'achevé d'imprimer date du 16 novembre 1896).

² Voir *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, 2009 (RR I), p. 319-322.

³ Voir Christian Angelet, « Quelques pages oubliées de *Paludes* », BAAG n° 54, avril 1982, p. 207-211.

⁴ Art. cité, p. 208.

⁵ Voir « En Marge de *Paludes* », RR I, p. 319-321.

possèdent, il le faut, une conscience particulière ». Chacune des mains cherchent le contentement, voire le bonheur, en s'efforçant de se placer dans la braise. Afin de préserver l'équilibre général, Briarée place en conséquence autant de mains que nécessaire dans la glace.

À travers ce récit allégorique, Baldakin pose une question à laquelle il apporte lui-même la réponse : « Et vous me demanderez peut-être pourquoi chaque main, révoltée et par l'autosection détachée, ne se soustrait pas au grand corps qui la veut plonger dans la glace ? – [...] Mais attendez : chaque organe de chaque corps tend à devenir organisme complet, vous savez. S'il se détache trop tôt du grand tronc, c'est sa mort. Sinon, vivent les mains libérées. » Cette parabole pose donc deux questions, d'ordre social, voire politique. La première est celle du rapport entre l'individu et la collectivité, désignée ici comme « le Peuple » : chacune des mains cherche son propre plaisir, entraînant *de facto* un déséquilibre de l'ensemble, que la collectivité doit aussitôt chercher à compenser ; chacune d'entre elles, pour peu qu'elle soit reléguée dans la glace, cherche à s'émanciper et tend à se désolidariser de l'ensemble. La seconde est celle du rapport des individus entre eux : les mains se retrouvent dans une situation de concurrence, le bonheur ou la prospérité des unes passant nécessairement par la spoliation des autres, reléguées à une place peu enviable.

La portée de cet épisode est d'autant moins négligeable qu'il pose des questions auxquelles font écho certains passages de *Paludes*, toujours présents dans la dernière version du texte revue par Gide. Dans le passage supprimé, le narrateur, pour sa part, ne manque pas de souligner la ressemblance entre *Briarée* et son propre livre : « *Paludes*, commençai-je, c'est, Monsieur, l'histoire d'une main détachée. » Bien sûr, la répartie a la valeur d'une scie destinée à faire sourire le lecteur : ici comme ailleurs, le littéraire ramène constamment ce qu'il voit, ce qu'il entend ou les projets qu'on lui présente à l'œuvre qui l'occupe alors entièrement. Il n'en reste pas moins que *Paludes*, la sottise de Gide comme le récit en abyme, décrit effectivement l'effort d'une individualité pour s'affirmer à l'écart du groupe, voire contre lui, comme les mains de Briarée. Dans le récit en abyme, l'écrivain choisit bien de mettre en scène un personnage libre de toute entrave et de tout lien social, comme il le souligne dès qu'il commence à présenter son livre à Angèle : « *Paludes*, commençai-je, – c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais. »⁶

À l'inverse, les deux protagonistes, Hubert et Richard, dont Angèle apparaît de ce point de vue comme une alliée objective, font valoir l'intérêt collectif, social. Le récit de Briarée donne tout son sens aux reproches adressés à Tityre par Angèle, qui vante l'activité d'Hubert, dès la première scène du livre⁷. Non seulement c'est un personnage qui travaille (« il est membre de quatre compagnies industrielles »), mais ses activités sont tournées vers la consolidation du lien ou de l'équilibre social : protection mutuelle des individus (« il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle »), entraide (« il sait assez de médecine pour se rendre utile dans les accidents »), volonté d'atténuer les souffrances de ceux qui représentent les « mains froides » dans la parabole de Baldakin (« cinq familles indigentes lui doivent de subsister encore »), effort pour pallier les déséquilibres produits par le développement économique (« il place des ouvriers qui manquent d'ouvrages chez des

⁶ *Paludes*, RR I, p. 263.

⁷ Voir *Paludes*, RRS, p. 262.

patrons qui manquaient d'ouvriers »). Quant à Richard, à côté d'Hubert qui représente donc la main chaude, soucieuse pourtant d'assurer l'équilibre du corps social, il incarne la main froide, qui se refuse à prendre prétexte de sa situation défavorisée pour se détacher du tronc, au risque d'affaiblir l'ensemble : « Il appelle souvent vertu l'acceptation, parce que cela la permet aux pauvres. »⁸

Le moins que l'on puisse dire, c'est donc que l'intervention de Baldakin s'inscrivait de façon très cohérente dans la sotie. Elle éclairait, en particulier, la nature de la relation entre le littérateur, volontairement coupé de la société et de ses activités, et ses deux amis, Richard et Hubert. Soucieux, chacun à leur manière, de maintenir en l'état le corps social, en évitant que de nouvelles mains ne se détachent du tronc, ces derniers ont, sur le plan social, une attitude essentiellement conservatrice. Hubert, en particulier, incarne plus précisément le paternalisme qui prévaut dans le grand capitalisme industriel de l'époque. Comment s'expliquer, dès lors, la suppression d'une page qui donne tout son sens et toute sa force à la satire sociale esquissée dès le premier chapitre, à travers l'évocation des activités et des opinions d'Hubert et de Richard ?

Sans doute, cette suppression est en accord avec les conceptions esthétiques de Gide. Celui-ci s'est souvent interrogé sur l'opportunité d'introduire dans une œuvre d'art une question d'ordre social, voire politique, comme celle que pose Baldakin dans cette page. Dans *Littérature et Morale*, deux ans après la première édition de *Paludes*, il précisait sa position : « Question sociale ? – Certes. Mais la question morale est antécédente. »⁹ Bien plus tard, comme le rappelait Christian Angelet pour expliquer la suppression de l'épisode¹⁰, il devait encore noter, à propos de sa sotie : « En transférant l'inquiétude de ce livre du plan moral dans le plan social, je crois que je n'aurais fait que le rétrécir. »¹¹ Reste que *Paludes* contenait précisément une charge contre les littérateurs portés à galvauder leur vocation littéraire en sacrifiant à l'engagement politique, à l'exemple de Barrès, désigné par le narrateur comme « le député »¹². L'épisode constituait de ce point de vue une sorte de repoussoir qui avait pleinement sa place dans un dispositif destiné à critiquer une conception suivant laquelle la littérature n'aurait d'autre finalité que d'amuser ou d'instruire, comme le croit naïvement le grand ami Hubert. À preuve : le personnage de Baldakin était désigné comme « surtout journaliste », ce qui suggérait que ce littérateur porté à poser une question d'ordre social ne pouvait être considéré comme un véritable écrivain, du moins comme un artiste.

Pour cette raison, il est difficile de mettre la suppression de cette page, dans l'édition de 1921, sur le seul compte du souci d'éliminer ce qui pouvait introduire une préoccupation sociale dans la sotie. C'est d'autant moins le cas que Gide, au fil de sa carrière, a accordé une attention croissante à la vie sociale, comme l'a montré Alain

⁸ *Paludes*, RR I, p. 267.

⁹ *Journal I (1887-1925)*, p. 257.

¹⁰ Voir *supra*, et note 3.

¹¹ *Journal II (1926-1950)*, 28 mars 1935, p. 490.

¹² Voir *Paludes*, RR II, p. 303 : le narrateur qui vient de citer un mot de Barrès précise à l'attention d'Angèle : « – Le mot est de M. Barrès – Barrès, vous savez bien, le député, ma chère ! ».

Goulet¹³. Une seconde hypothèse peut dès lors être avancée. Sachant qu'un quart de siècle sépare les deux versions du texte, Gide n'a-t-il pas jugé souhaitable, en 1920, d'écarter une page qui prenait tout son sens dans le contexte de la fin du XIX^e siècle ?

La parabole du géant Briarée intègre en effet deux thèmes majeurs du débat social qui occupe les écrivains français au tournant du siècle, dans le contexte d'une réaction générale contre le sentiment de décadence¹⁴. Il s'agit, d'une part, de l'individualisme, et, d'autre part, de la lutte pour la vie ou de la sélection naturelle. Ces deux thèmes, au demeurant, sont indissociables. L'individualisme est alors souvent envisagé comme la forme sociale de la lutte pour la vie étudiée dans la nature par Darwin, ce dont rend bien compte – et l'on devine que l'exemple ne vient pas au hasard – le roman de Barrès, *Les Déracinés*.

Par delà les questions qu'elle soulève, les images qui composent la parabole de Baldakin appartiennent en propre à l'imaginaire d'une époque préoccupée de donner une représentation à la décadence. L'histoire du géant Briarée introduit le thème de l'énergie ou, plutôt, de sa dégradation : l'énergie captée par les mains réchauffées entraîne un refroidissement des autres mains. Dans le livre de Baldakin, le jeu des forces sociales est défini ou, plutôt, décrit comme un flux énergétique. Le personnage reprend donc à son compte une représentation qui traverse tout le XIX^e siècle, depuis *l'Histoire des Treize* de Balzac jusqu'à la découverte successive des principes de conservation et de dégradation de l'énergie, l'un des modèles scientifiques à partir desquelles va s'élaborer la vision et la représentation de la décadence dans les années 1880-1890¹⁵.

Si l'histoire de Briarée reflète l'imagination de la décadence telle qu'elle se déploie dans le corpus romanesque français de la fin du XIX^e siècle, elle fait surtout écho, très précisément, à l'un des textes les plus célèbres qui aient été consacrés à la question à cette époque, la « Théorie de la décadence » proposée par Paul Bourget dans le troisième volet de son étude sur Baudelaire¹⁶. Avec le retentissement que l'on sait, Bourget avait réussi à démontrer, grâce à une image, qu'un même processus de décadence peut affecter aussi bien une œuvre d'art qu'une société. Il commençait par développer la métaphore du corps social, atteint par la maladie :

Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée, et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec

¹³ Voir *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1986.

¹⁴ Voir *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman (1889-1914)*, Presses Universitaires de France, 1987.

¹⁵ Pierre Citti a bien montré comment les romanciers des années 1880-1900 se représentent la décadence des sociétés et de l'univers à partir des modèles théoriques offerts, d'abord par le principe de la conservation d'énergie, ensuite par celui de la dégradation de l'énergie : voir *Contre la décadence, op. cit.*, p. 113-26.

¹⁶ L'étude de Bourget sur Baudelaire comportait trois parties, dont la dernière, intitulée « Théorie de la décadence », fut de loin la plus commentée ; cet article a été publié dans *La Nouvelle Revue* en novembre 1881, avant d'être repris en tête des *Essais de psychologie contemporaine* (Lemerre, 1883).

une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité.¹⁷

Autrement dit, la décadence, c'est le résultat du triomphe de l'organe sur l'organisme, la conséquence du développement de la « vie individuelle », en un mot : l'individualisme. Au constat établi par Bourget (« une société doit être assimilée à un organisme ») et à la description qu'il fait du processus de la décadence (« les organismes qui composent l'organisme total cessent de subordonner leur énergie à l'énergie totale ») répond, dans le passage supprimé de *Paludes*, l'aphorisme asséné par Baldakin : « Chaque organe de chaque corps tend à devenir organisme complet, vous savez. » Quant au moment critique, évoqué par Bourget, où « les organismes qui composent l'organisme total cessent de subordonner leur énergie à l'énergie totale », c'est, dans la parabole de Baldakin, celui où la main cherche la chaleur sans se préoccuper de l'intérêt collectif et, plus encore, celui où « chaque main, révoltée et par l'autosection détachée » cherche à se soustraire « au grand corps qui la veut plonger dans la glace ».

La parabole de Baldakin prend donc tout son sens si on la situe dans le contexte des réflexions sur la décadence qui préoccupent les écrivains à la fin du XIX^e siècle. Mieux encore, elle peut être considérée comme la réécriture ironique du texte de Bourget, publié dès 1881, soit quelque quarante ans avant le remaniement du texte de *Paludes*, en 1920. Pour autant ces questions ont-elle perdu de leur actualité, pour Gide et pour ses pairs, comme pour ses lecteurs ? Sûrement pas, si l'on se rapporte à la définition du classicisme que Gide va proposer l'année suivante :

La perfection classique implique, non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire) mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie.¹⁸

Presque mot pour mot, Gide reprend la phrase la plus connue du texte de Bourget¹⁹ ! En se fondant sur le postulat qu'« une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qu'est le langage », ce dernier avait ainsi défini l'œuvre décadente, dans une phrase restée célèbre :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.²⁰

¹⁷ « Baudelaire » (« III. Théorie de la décadence »), in *Essais de psychologie contemporaine* [1883], rééd. Gallimard, coll. Tel n° 233, 1993, p. 14.

¹⁸ « Réponse à l'enquête sur le romantisme et sur le classicisme » [*La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 8 janvier 1921, p. 10 ; *N.R.F.* de mars 1921, p. 379-380], *EC*, p. 279.

¹⁹ « Théorie de la décadence », *op. cit.*, p. 14 : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. »

²⁰ *Ibid.*

On voit donc que Gide définit ici le classicisme comme l'exact contraire de la décadence, en en se référant implicitement au Bourget des *Essais de psychologie contemporaine*. Il s'agit sans doute d'un choix tactique. Dans cette querelle du classicisme qui débouche sur le débat autour du rapport entre nationalisme et littérature, Gide n'a jamais cessé d'emprunter ses armes à ses adversaires nationalistes pour les retourner contre eux, d'une façon d'autant plus ambiguë qu'il s'est en partie rapproché d'eux sur la plan idéologique. Sans revenir sur ces questions bien connues²¹, retenons que le débat lui-même n'est que le prolongement des réflexions menées dès la fin du XIX^e siècle sur la décadence, dont les enjeux sont à la fois esthétiques et idéologiques. La décadence, comme l'a montré le texte majeur de Bourget, est une maladie qui affecte les œuvres comme elle atteint le corps social. Représentée par le romantisme sur le plan littéraire, par l'individualisme sur le plan social, elle découle toujours d'une même cause, l'autonomisation de la partie qui se détache de la totalité ; partant, elle se présente toujours sous le même aspect de l'anarchie et du désordre, dans l'œuvre comme dans la société.

Autant dire que Gide n'a sûrement pas éliminé cette page de *Paludes* parce qu'elle était devenue anachronique, bien au contraire ! La question du rapport entre l'individu et le groupe, entre le tout et la partie, est au cœur même du projet des *Faux-Monnayeurs*. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, il ne cesse de la poser, avec insistance. Et conformément au schéma de pensée offert par la « Théorie de la décadence » de Bourget, il le fait en se situant tantôt sur le plan esthétique, tantôt sur le plan éthique, voire politique. D'un côté, il s'interroge sur l'unité d'une œuvre qu'il convient de laisser proliférer mais qui risque du même coup de devenir anarchique, en intégrant tout des préoccupations passées et actuelles de son auteur. De l'autre, il réfléchit sur la place de l'individu dans la communauté, groupe, coterie, famille, société. Le journal d'Édouard et la trajectoire de Bernard feront bien sûr écho à ces questions, dans le roman lui-même.

Que ces questions soient liées et que le lien soit secrètement indiqué par ce texte majeur de Bourget, c'est ce qu'indique particulièrement bien, à la fin du *Journal des Faux-Monnayeurs*, les réflexions sur la notion d' « équipe modèle » :

La première condition, pour en faire partie, c'est de renoncer à son nom, de manière à n'être plus qu'une force anonyme ; chercher à faire triompher l'équipe mais ne pas chercher à se distinguer. Faute de quoi l'on n'obtient que des spécialisations, des phénomènes.

Or Gide ajoute abruptement : « Art classique. »²², notation qui prend tout son sens si on la rapproche de sa définition de 1921 qui, calquée sur la « Théorie de la décadence », insiste sur l'intégration parfaite de la partie dans le tout.

Il semble dès lors raisonnable de supposer que Gide a supprimé cette page de *Paludes* précisément parce qu'à des questions toujours actuelles, elle suggérait des réponses qui ne convenaient plus à l'écrivain de 1920. Baldakin le journaliste aborde le thème de l'individualisme sous l'angle social, comme Bourget à qui il emprunte la

²¹ Voir la récente synthèse proposée par Michel Murat dans « Gide ou "le meilleur représentant du classicisme" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2007 n° 2, p. 313-330.

²² *Journal des Faux-Monnayeurs*, RR II, p. 555.

métaphore de l'organisme menacé par l'autonomisation des organes qui le composent. Mais alors que Bourget condamnait clairement le « développement de la vie individuelle », source de cette maladie qu'est la décadence, le point de vue adopté par Baldakin est différent. Ce dernier souligne la difficulté pour l'individu de se détacher vraiment du groupe, sans renoncer pour autant à célébrer la conquête de l'autonomie : « S'il se détache trop tôt du grand tronc, c'est sa mort. Sinon, vivent les mains libérées. » L'apologue de Baldakin invite donc le lecteur à prendre le parti de l'individu contre le groupe, à l'encontre des positions constantes d'un Bourget ou d'un Maurras et, bientôt, d'un Barrès, *Les Déracinés* étant publiés en 1897, deux ans après *Paludes*.

Au tournant du siècle, Gide a pris progressivement ses distances avec un individualisme anarchisant²³, jusqu'à regarder favorablement certaines des positions défendues par Maurras et l'Action française. Sa situation est pourtant ambiguë, puisque il n'a cessé de s'opposer malgré tout à ses adversaires nationalistes, sans hésiter pourtant à investir leurs positions, en allant jusqu'à se déclarer finalement « le meilleur représentant du classicisme ». De ce point de vue, la suppression de cette page de *Paludes* peut sembler obéir à des raisons tactiques : le même écrivain qui allait bientôt d'abriter derrière l'autorité de Bourget pour vanter le classicisme ne devait-il pas logiquement supprimer une page qui doit bien être considérée comme une variation ironique autour de la « théorie de la décadence » ?

Plus important sans doute que ces considérations, il reste surtout que Gide, en 1920, ne considère plus de la même façon qu'en 1895 la question du rapport entre l'individu et la société. Dans cette perspective, la suppression du texte de 1895 est d'autant plus opportune que son roman va bientôt lui permettre de revenir sur les questions posées par la « Théorie de la décadence » de Bourget, d'une façon plus nuancée.

Par delà l'interrogation esthétique et éthique sur la partie et le tout, sur l'individu et le groupe, qui réfère implicitement à la représentation du conflit entre l'organisme et les organes, Gide citera en effet le texte de Bourget. Au chapitre XII, Édouard note dans son journal : « Épigraphe pour un chapitre des *Faux-Monnayeurs* : “La famille, cette cellule sociale.” Paul Bourget (*passim*). » (*FM*, p. 257) Or c'est notamment dans sa « Théorie de la décadence », que Bourget avait écrit :

[...] l'étude de l'histoire et l'expérience de la vie nous apprennent qu'il y a une action réciproque de la société sur l'individu et qu'en isolant notre énergie nous nous privons du bienfait de cette action. C'est la famille qui est la vraie cellule sociale et non l'individu.²⁴

Reste que Gide ne critique pas seulement le point de vue de Bourget, mais encore celui de l'auteur de *Paludes*. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, il ne cesse d'affirmer, et le droit pour l'individu de découvrir et d'affirmer sa singularité, et la nécessité, pour la société, de maintenir sa cohésion. Bernard le bâtard, ou la « main détachée », tire tout le bénéfice de la rupture, assume sa différence – son homosexualité – mais il rentre finalement au sein du groupe pour devenir pleinement lui-même. Tout comme le

²³ Voir Alain Goulet, « De l'individualisme anarchique à l'Action Française », *Fiction et vie sociale...*, *op. cit.*, p. 148-69.

²⁴ Voir « Baudelaire », « III. Théorie de la décadence » [1881], in *Essais de psychologie contemporaine* [1883], rééd. Gallimard, coll. Tel n° 233, 1993, p. 16.

classicisme se doit d'intégrer les éléments impurs ou étrangers – « Intégrons donc, ma chère Angèle. Intégrons. Tout ce que le classicisme se refuse d'intégrer, risque de se retourner contre lui. », écrit Gide en mars 1921²⁵ –, la société doit accueillir le bâtard qui, lui-même, sortira renforcé de cette réintégration.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, plus précisément, deux passages doivent être reconsidérés à la lumière des deux pages dont ils constituent une réécriture ironique, la « Théorie de la décadence » de Bourget et l'histoire de Briarée, le géant aux cent mains. Il s'agit tout d'abord de l'apologue des « bourgeons terminaux » développé par Vincent :

Quand j'observe que de tant de bourgeons, deux tout au plus se développent, condamnant à l'atrophie, par leur croissance même, tous les autres, je ne me retiens pas de penser qu'il en est de même pour l'homme. Les bourgeons qui se développent naturellement sont toujours les bourgeons terminaux – c'est-à-dire : ceux qui sont le plus éloignés du tronc familial. », au point que « seule la taille, ou l'arcure, en refoulant la sève, a force d'animer les germes voisins du tronc, qui fussent demeurés dormants. Et c'est ainsi qu'on mène à fruit les espèces les plus rétives, qui, les eût-on laissées tracer à leur gré, n'eussent sans doute produit que des feuilles.²⁶

Sans revenir précisément sur la signification de cet apologue qui fait valoir tour à tour la nécessité de l'émancipation individuelle et les bienfaits de l'éducation, on observera que l'image du bourgeon éloigné du tronc familial était déjà présente dans l'apologue de Baldakin. Baldakin évoque précisément le sort de la main qui « se détache [...] du grand tronc », pour souligner le danger où elle se trouve et célébrer finalement sa libération, dans une perspective qui, au contraire de ce qui se passe dans *Les Faux-Monnayeurs*, néglige le point de vue de l'organisme ou du groupe pour ne s'intéresser qu'à l'individu.

Plus loin dans le roman, au moment d'évoquer le naufrage de *La Bourgogne*, Lilian raconte comment, sur le canot de sauvetage, « deux marins, l'un armé d'une hache et l'autre d'un couteau de cuisine [...] coupaient les doigts, les poignets de quelques nageurs qui, s'aidant des cordes, s'efforçaient de monter dans notre barque », en arguant du fait que « S'il en monte un seul de plus, nous sommes tous foutus. La barque est pleine. » L'épisode renvoie lui aussi au passage supprimé de *Paludes* : les marins qui cherchent à préserver l'équilibre du canot en tranchant les mains des naufragés agissent à l'exemple du géant Briarée qui doit sacrifier certaines mains pour compenser la situation des autres. Du même coup, le canot de sauvetage doit apparaître comme un avatar de l'image de l'organisme développée par Bourget dans son texte de 1881. Et comme pour l'apologue des bourgeons terminaux, Gide fait tour à tour valoir l'intérêt supérieur du groupe, puis celui de l'individu, ce souvenir permettant à Lilian de justifier son individualisme.

L'histoire de cette variante de *Paludes* constitue à l'évidence un cas d'école, propre à illustrer certains principes qui restent vrais pour d'autres œuvres de Gide, voire pour celles d'autres écrivains. Cette variante illustre exemplairement le fait que le processus de l'écriture, loin de se terminer avec la publication de l'œuvre, ne prend fin, à la limite, qu'avec la mort de l'auteur, dans la mesure où le jeu des rééditions

²⁵ Voir « Billets à Angèle » [mars 1921], *EC*, p. 280-285.

²⁶ *RR II*, p. 285.

successives et des corrections afférentes accompagne l'évolution de l'écrivain. En supprimant cette page, en 1921, Gide modifie la portée sinon le sens de son œuvre, en contribuant à masquer sa dimension sociale, voire la signification politique de l'individualisme professé par le narrateur de *Paludes*, conçu comme le représentant de ce symbolisme que Gourmont avait justement défini comme « l'expression de l'individualisme en art ». Mais ce qu'il y a de plus intéressant dans cette variante, c'est qu'elle montre bien comment Gide, qui invitait son lecteur à collaborer, à redécouvrir constamment ses textes, remet continuellement son ouvrage sur le métier. L'intérêt de cette page supprimée, c'est qu'elle ne renvoie pas, ou pas seulement, à un état antérieur du texte de *Paludes* : elle engendre, dans une certaine mesure, certains passages des *Faux-Monnayeurs*, témoignant du lien profond, plus ou moins difficile à percevoir suivant les cas, qui unit chacune des œuvres de Gide à celles qui l'ont précédée.