

L'AUTEUR MIS EN ABYME (VALÉRY ET GIDE)

Alain GOULET¹

RÉSUMÉ: À partir de l'écriture de Paul Valéry et d'André Gide, cet article veut revenir à la notion de mise en abyme qui connaît un tel succès depuis un demi siècle et que l'on emploie trop souvent de façon vague et abusive. En effet, le phénomène de l'auteur en abyme tient à la fois à la nécessité, pour l'auteur, d'éclairer l'énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d'explorer sa possibilité d'action et d'intervention dans le monde: l'auteur en abyme, c'est peut-être un peu l'histoire d'Icare, l'effet des retombées des rêves de l'auteur mage, prophète et démiurge, du roi qui se retrouve nu.

MOTS-CLÉS: Auteur. Mise en abyme. Narrateur. André Gide. Paul Valéry.

Commençons par revenir à l'origine de la notion de “mise en abyme”, qui a connu un tel succès depuis un demi siècle qu'on l'emploie trop souvent de façon vague ou abusive. C'est André Gide qui l'a inventée, dans une page de son *Journal* devenue célèbre où, réfléchissant à sa propre pratique littéraire, il multiplie les définitions, les approximations et les exemples de ce procédé qui lui est naturel et qu'il affectionne, avant de le baptiser au terme d'une ultime comparaison, par référence au blason mis “en abyme” au centre d'un écu.

Cette page du *Journal* a été écrite à la fin de l'été 1893, alors que Gide venait d'achever *La tentative amoureuse*, nouvelle œuvre qui recourt pour la troisième fois à ce procédé. Or l'écrivain commence par constater que, bien loin d'être une simple technique, il a à voir avec l'effet rétroactif qu'a accompli en lui l'écriture, et qu'il nomme la “rétroaction [...] sur le sujet agissant”:

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie [...].

¹ Université de Caen. Maison de la recherche en sciences humaines. Caen – France. 14032 – alain.goulet@cegetel.net

Donc j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente. Je la raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne; mon rêve en est désenchanté ; j'en suis joyeux.

Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. (GIDE, 1951, p.40).

Bref, l'écriture de cette fable a produit en lui un effet aussi considérable qu'une expérience vécue et réellement assumée.

La mise en abyme impliquerait donc l'auteur en permettant à celui-ci de s'investir d'une façon particulière dans son œuvre et d'en retirer un bénéfice personnel. C'est en tout cas l'effet performatif dû, semble-t-il, à ce mode particulier de projection du Moi de l'auteur dans l'Autre de la fiction qui est le point de départ de la réflexion de Gide qui l'a conduit, par paliers, à théoriser pour la première fois cette "mise en abyme" qui se trouve au cœur même de sa création littéraire.

Une définition tâtonnante

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniènes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la Maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". (GIDE, 1951, p.41).

Après une première définition, Gide s'efforce donc d'éclairer ce procédé par une succession d'analogies empruntées à des domaines artistiques divers (peinture, littérature, théâtre), qui se complètent sans qu'aucune apparaisse tout à fait satisfaisante ou suffisante.

La première définition concerne la transposition, réduplication ou figuration en modèle réduit, du sujet de l'œuvre exposé à l'intérieur de la fiction, en vue d'éclairer une intention de l'auteur. Cela suppose un changement de niveau textuel, et l'insertion d'un motif délimitable représenté à l'intérieur de la fiction. En outre, la précision "à l'échelle des personnages" implique que ceux-ci soient

des délégués de l'auteur, de son monde intérieur; qu'ils soient donc des sujets expérimentaux à la fois investis d'une configuration propre à lui, en charge de son projet, tout en lui permettant de se tenir à distance de ce qui se joue à l'intérieur de l'œuvre.

On en perçoit les conséquences: d'une part la mise en abyme agit comme une source lumineuse interne à la fiction, en concentrant les rayons et éclairant ses motifs, ce qui lui confère une vertu d'intelligibilité; d'autre part la notion de "proportions" suppose celle de délimitation et de mise en relation entre les différents niveaux textuels. La mise en abyme se révèle donc un précieux outil permettant d'établir des structures, des fonctionnements, et donc des significations de l'œuvre.

La première série d'exemples qui suit, empruntés aux primitifs flamands du XV^{ème} siècle, décentre cependant cette première définition et introduit une nouvelle perspective, particulièrement sensible dans le fameux *Portrait des Arnolfini* de Van Eyck, bien connu mais qui n'est cependant pas cité. En effet le miroir convexe central du tableau, rayonnant entre les mains unies du couple et le lustre, n'introduit pas seulement une perspective inverse qui fait voir le couple de dos, mais il ouvre aussi la vision vers ce qui était invisible depuis le point de vue du spectateur qui se confond avec celui du peintre: entre les Arnolfini, un autre couple de personnages témoins de la scène, l'un rouge et l'autre bleu, se découpe dans l'encadrement de la porte, tandis que, sur les côtés, s'ouvrent les perspectives de la fenêtre et du lit. Ainsi le miroir convexe permet de fixer, au centre du tableau, une perspective inverse, plus large et plus profonde, du spectacle qu'il propose.

De Memling, nous pouvons penser à *La vierge à la pomme*, avec son miroir convexe qui montre, à côté de la Vierge vue de dos, un second personnage caché, sans doute le donateur du tableau en adoration. Mais surtout à son *Portrait d'un Italien*, qui propose une autre forme de mise en abyme: une médaille tenue au premier plan par le personnage crée une autre profondeur et un autre décentrement d'intérêt en montrant le profil buriné d'un ancêtre dont la gloire est attestée par la couronne de laurier.

C'est également au premier plan qu'est posé, de biais, le miroir convexe du *Prêtre et sa femme* de Quentin Metsys: à côté du motif principal, le miroir propose une échappée latérale par la fenêtre (ouvrant sur le ciel entouré du mur extérieur de la demeure, d'un arbre, et d'un clocher d'église), mais aussi révèle à côté d'elle, à l'angle caché de la table, un personnage mystérieux à coiffure rouge, absorbé

par la lecture d'un livre tenu de la main gauche, la droite reposant sur le bord de la fenêtre. Le miroir central décentre donc, une nouvelle fois, l'espace et le motif représenté, en y incluant un autre regard et une autre perspective.

Avec *Les meniñes*, de Vélasquez, nous quittons le miroir convexe pour aborder d'autres effets de profondeur d'une grande complexité. D'une certaine manière, ce tableau propose la perspective inverse des *Arnolfini* puisque le peintre s'est représenté avec sa toile vue à l'envers à gauche du tableau, le regard fixé sur l'objet en creux de la peinture et du spectacle, que révèle précisément le miroir plat du centre du tableau: le couple royal mis ainsi "en abyme". Ce miroir est complété par un autre miroir, celui que forment les regards des autres personnages: l'infante, la duègne, une naine, le chien, et en arrière-plan du couple de courtisans; et de cet autre homme observant l'ensemble de la scène du bas d'un escalier. A quoi s'ajoute une série de tableaux qui inscrivent un contrepoint de nouvelles mises en abyme. Ainsi, le tableau qui nous est donné à voir est l'envers du tableau peint par le peintre représenté, rendant visible ce que cachent les portraits officiels: le peintre au travail et les circonstances de sa production².

Ce tableau comporte donc trois sujets: le premier, clairement annoncé par le titre, présente l'infante et son entourage; le second, mis en abyme et virtuel, est le couple royal; le troisième, crypté et décentré, a pour objet le peintre à son chevalet en train de se peindre, c'est-à-dire présente une réflexion du sujet sur lui-même.

Après les références picturales, Gide en propose trois littéraires qui ouvrent à d'autres perspectives et d'autres fonctions.

La "scène de la comédie" d'*Hamlet* (SHAKESPEARE, 1963): "*Le meurtre tragique de Gonzague*", est le prototype de la pièce dans la pièce, située en son centre. Puisque, selon Hamlet l'art dramatique consiste à "tenir un miroir offert à la nature" (SHAKESPEARE, 1963, p.66), la représentation démasquera le crime des époux royaux en leur présentant le miroir de leur forfait en deux temps: "une scène muette qui annonce le sujet de la pièce", mime de l'empoisonnement du

² Voir le long commentaire de ce tableau par Michel Foucault (1966, p.24) dans le premier chapitre de *Les mots et les choses*, notamment: "Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre [...]; mais aussi bien les figures qui regardent le peintre [...]. Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente: la première par un effet de composition qui est propre au tableau; la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité [...]. Le miroir [...] fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible."

roi, suivie du jeu parlant, accompagné des commentaires d'Hamlet, qui atteint si bien son but que le roi s'enfuit.

Wilhelm Meister est le prototype du roman d'apprentissage, de sorte que les deux "mises en abyme" auxquelles Gide fait allusion fixent deux pôles du développement du héros. Les "scènes de marionnettes", souvenirs d'enfance d'un Wilhelm fasciné par le théâtre de marionnettes installé chez lui, constituent le pôle de départ, caractérisé par les interférences entre l'imaginaire et la vie. Tandis que la "fête au château" appartient à un autre récit inséré en abyme, la "confession d'une belle âme". Cette utopie constitue un modèle d'ordre formant le pôle vers quoi se dirige Wilhelm. Les deux mises en abyme sont donc ici des micro-modèles à fonction démonstrative.

La chute de la maison Usher, conte fantastique d'Edgar Poe, présente plusieurs mises en abyme successives, dont la principale visée par Gide: "la lecture que l'on fait à Roderick". Lors de la dernière nuit du héros, nuit de tempête et d'épouvante, le narrateur entreprend, pour le calmer, de lui lire "le *Mad Trist*" sorte de roman gothique dont les épisodes sont ponctués par les bruits qui se produisent dans le manoir. Ce contrepoint fantastique annonce l'irruption du fantôme de Madeline, la sœur morte qui revient chercher son frère.

Cependant Gide déclare insuffisant chacun de ces exemples qui circonscrivent un éventail de procédés répondant à des fonctions et des effets divers. Le recours à une troisième métaphore lui permet alors de nommer et de baptiser le phénomène par le "procédé du blason", emprunté à l'héraldique, et "l'abyme" de l'écu qui "[...] se dit d'une pièce placée au milieu de l'écu, sans toucher ni charger aucune autre pièce." (LAROUSSE, [18-]). Il s'agit donc d'un écu en réduction placé au cœur de l'écu. Ce blason miniature ne reproduit jamais l'ensemble de l'écu qui lui sert de cadre, mais peut en reproduire un quartier, c'est-à-dire les alliances ou ascendants du noble. Il y a bien cependant réduction partielle de l'ensemble, ce qui conduit L. Dällenbach (1977, p.18) à définir la mise en abyme comme "[...] toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient."

Cette dernière métaphore accentue un trait que nous avons déjà rencontré (dans le *Portrait d'un Italien* ou *Les menînes*): la mise en abyme concerne essentiellement l'affirmation d'une identité en relation avec une famille, une race, une histoire qui a déjà eu lieu ou plus généralement avec une référence par rapport à quoi on veut se définir. Sans doute cette relation joue-t-elle à deux niveaux: de l'histoire et des personnages d'une part, de l'auteur d'autre part, qui

inscrit dans son œuvre une relation d'identité, et l'insère dans une perspective par rapport à quoi elle prend sens et légitimité.

Monsieur Teste

Abordons maintenant le cas particulier de l'auteur placé en abyme. On remarquera d'abord que ce mode d'auto-représentation est une des caractéristiques de la modernité littéraire. Jean Ricardou (1972) oppose ainsi le "paléotexte", soumis au régime de la *mimésis* et de la représentation, au "néotexte", antiréaliste et autoréflexif, qui place au premier plan le procès de l'écriture. C'est que, après la mort de Dieu et la mise en question de toutes les formes de représentation, après la contestation de la référence au monde extérieur et de l'illusion référentielle, les justifications extrinsèques à l'œuvre font défaut, de sorte que les écrivains conscients de leur art ont été conduits à "[...] incorporer à leurs propres structures un commentaire auto-théorisant [...]" (HUTCHEON, 1982, p.7) qui peut prendre la forme de l'auteur en abyme, plus ou moins alter ego, en tout cas projection de l'auteur et de ses préoccupations au moment où il écrit. C'est aussi une manière de souligner, à la manière de Robbe-Grillet (1967, p.177): "je ne transcris pas, je construis". De fait, tous les auteurs du Nouveau Roman ont peu ou prou recouru à la mise en abyme du procès de l'écriture, de l'œuvre, et même de l'auteur.

Prenons pour prototype de l'auteur placé en abyme le Monsieur Teste de Valéry³, encore que ce personnage refuse de se faire publier et s'enferme dans son monde de pensées. Du moins est-il l'auteur de son "*log-book*" – terme anglais signifiant journal de bord, ou carnet de route – et de "*Quelques pensées*"⁴. Et Valéry commence par se déclarer "l'auteur" de "ce personnage de fantaisie" (VALÉRY, 1960, p.11) modèle de l'auteur autarcique, éperdument penché sur l'exercice de sa pensée, et qui se définit par ces mots: "Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite [...]" (VALÉRY, 1960, p.25), instaurant ainsi un jeu potentiellement vertigineux de mise en abyme.

On considèrera d'abord que cette pratique spéculaire relève bien du narcissisme "[M. Teste] me ressemble d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde altération de son être, ressemble à ce père hors de soi-même [...]", dit joliment Valéry (1960, p.13). Mais il ne s'agit

³ Voir Paul Valéry (1960, p.9-75).

⁴ Cf. Paul Valéry, *Extraits du log-book de Monsieur Teste* (VALÉRY, 1960, p.37-45), e *Quelques pensées de Monsieur Teste* (VALÉRY, 1960, p.68-73).

nullement d'un Narcisse fasciné par son image, comme dans la fable: la mise en abyme crée toujours de la différence, du jeu, et souvent une distance entre l'auteur et son double:

[M. Teste] avait sur tout le monde un avantage qu'il s'était donné: celui de posséder une idée commode de lui-même; et, dans chacune de ses pensées entraînait un autre Monsieur Teste, – un personnage bien connu, simplifié, uni au véritable par tous ses points... Il avait en somme substitué au vague soupçon du Moi qui altère tous nos propres calculs [...] un être imaginaire défini, un Soi-Même bien déterminé, ou éduqué, sûr comme un instrument, sensible comme un animal [...] (VALÉRY, 1960, p.59).

L'auteur en abyme est donc d'abord une commodité expérimentale, simplifiée, permettant de conjurer le caractère complexe et indéfini du Moi, et apte à fixer un trait particulier de soi: "Il est impossible de recevoir la 'vérité' de soi-même. Quand on la sent se former [...], on forme du même coup un autre soi inaccoutumé... dont on est fier, – dont on est jaloux." (VALÉRY, 1960, p.39).

Mais cet alter ego est "la créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel", et dans le cas de M. Teste, un "monstre" (VALÉRY, 1960, p.13). De façon générale, ce n'est jamais une copie à l'identique ou en modèle réduit, mais plutôt la projection d'une vue et d'un aspect particuliers, d'une situation à éclairer, qui diffèrent nécessairement de l'univers représenté au sein de l'œuvre. L'auteur en abyme focalise certaines questions et certains traits, d'une façon nécessairement stylisée, grossie, mise à distance.

À quoi sert donc cette créature si particulière? Selon Valéry, l'auteur, situé à l'extérieur de son œuvre, est "l'homme du monde le plus mal placé pour [la] connaître", car "on peut dire des auteurs qu'ils ne savent ce qu'ils font". D'autre part,

[...] lorsque l'auteur revient sur son ouvrage, sa considération est toujours mêlée au souvenir des circonstances de la composition. [...] Il est donc difficile à l'auteur de ressentir l'effet de l'ensemble de l'œuvre en tant que construction finie et isolée. (VALÉRY, 1994, p.294-295).

L'auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l'œuvre dans l'écriture, au cours de la rédaction, et donc une tentative de les contrôler de l'intérieur:

Je ferai même des êtres qui me ressemblent quelque peu, et je leur donnerai des yeux et une raison. Je leur donnerai aussi un très vague soupçon de mon existence [...]. Je leur

donnerai pour loi de me deviner, de me voir malgré leurs yeux, et de me définir malgré leur raison. (VALÉRY, 1960, p.72).

On aura remarqué le double usage paradoxal de “malgré”: c’est que cet usage de l’œil intérieur, introspectif, est à la fois difficile et contre nature, d’où précisément le recours à l’auteur en abyme pour le maîtriser et lui donner forme.

Mais il se trouve que ce dispositif de conscience de soi, au lieu de rester marginal ou annexe dans l’œuvre, tend à devenir son objet central. “Les résultats en général, – et par conséquence, les œuvres, – m’importaient beaucoup moins que l’énergie de l’ouvrier [...]” (VALÉRY, 1960, p.11), écrit Valéry; ou encore: “la fabrication est beaucoup plus intéressante que l’œuvre.” (VALÉRY, 1994, p.308). Quant à l’Edouard des Faux-Monnayeurs, il poussera cette logique jusqu’à dire: “Si je ne parviens pas à l’écrire, ce livre, c’est que l’histoire du livre m’aura plus intéressé que le livre lui-même; qu’elle aura pris sa place; et ce sera tant mieux.” (GIDE, 1958a, p.1083).

Par son auteur placé en abyme, l’écrivain est avidement penché sur les coulisses de son œuvre, désireux de capter l’en deçà de l’écriture, l’enchaînement de ses processus, l’énergie déployée, et les métamorphoses qui s’y opèrent.

L’auteur mis en abyme par Gide

Revenons à Gide, et considérons d’abord l’écrivain se peignant dans son Journal en train d’écrire, stimulé par la contemplation de son image dans un miroir:

J’écris sur ce petit meuble d’Anna Shackleton qui, rue de Commaille, se trouvait dans ma chambre. C’était là que je travaillais; je l’aimais, parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j’écrivais, je me voyais écrire; entre chaque phrase je me regardais; mon image me parlait, m’écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur. (GIDE, 1951. p.252)⁵.

L’image remémorée ici est celle de sa jeunesse, de son entrée en littérature, et notre auteur-narcisse manifeste combien il a eu besoin d’emblée de son double dans le miroir pour pouvoir se rassembler, se composer, s’exprimer.

La première œuvre qu’il a publiée, *Les cahiers d’André Walter*, est régie par cette étude de soi dans le miroir. A un premier niveau, le héros de cette autobiographie

⁵ Journal 18 oct. 1907

fictive apprend à composer son image, en vue de s'exprimer et être bien compris d'autrui:

[...] l'inflexion plutôt de la voix émue, la ligne du visage, le regard surtout: voilà l'éloquence de l'âme; elle s'y livre. il faut les étudier, assouplir, et les faire interprètes dociles.

Leur étude devant la glace. Ils en riraient, s'ils avaient vu; le regard fouillant le regard [...].

Comédien? peut-être...; mais c'est moi-même que je joue. Les plus habiles sont les mieux compris. (GIDE, 1986, p.68).

Au-delà des mémoires d'une âme, de l'autoportrait d'un jeune homme en proie à son mal-être, c'est le portrait total d'un auteur mis en abyme que nous propose ce premier ouvrage de Gide. Il représente un cas intéressant, à la fois "auteur avant l'auteur" et "auteur après l'auteur", puisqu'il meurt avant d'avoir été publié, de sorte que ce sont ces Cahiers qui le révèlent comme auteur. Tout comme *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* de Sainte Beuve (2004)⁶, *Les cahiers d'André Walter* (GIDE, 1986) sont publiés anonymement, sans autre nom d'auteur que celui du personnage éponyme. L'œuvre est précédée d'une "notice" signée P. C., pseudonyme de Pierre Louÿs (Pierre Chrysis), le grand ami et complice de Gide, qui présente la brève vie d'André Walter, mort à dix-neuf ans après avoir sombré comme son héros dans la folie, et laissant son œuvre complète: ces "cahiers" que nous lisons, un "roman", "œuvre étrange", "scientifique et passionnée" dont des éléments préparatoires sont insérés dans les Cahiers, ainsi que "[...] des notes d'un voyage en Auvergne, des ébauches de contes, quelques poésies [...]" (GIDE, 1986, p.33-34) – qui correspondent aux Notes d'un voyage en Bretagne et aux Poésies que Gide publiera par la suite également sous le pseudonyme d'André Walter⁷. Après cette notice biographique fictive, miroir externe de l'auteur mis en abyme, les Cahiers présentent sous forme d'un Journal intime son autoportrait, – image d'un destin romantique et tragique, étagé entre les souvenirs mélancoliques du passé et les citations du Journal d'antan, les rêveries, les réflexions, et les états d'âme du présent, et la volonté de construire son avenir d'auteur –; enfin des notes pour son roman en abyme, Allain.

⁶ Cet ouvrage de Sainte-Beuve, publié en 1829, est composé d'un roman intime, de poésies, et de réflexions critiques.

⁷ *Notes d'un voyage en Bretagne* a d'abord été publié sous le titre: "Reflets d'ailleurs. Petites études de rythme", dans *La Wallonie*, juin-août 1891, sous le pseudonyme d'André Walter; *Les poésies d'André Walter* paraissent en 1892 à la Librairie de l'Art indépendant.

Les cahiers d'André Walter sont donc, pour leur auteur, une tentative de se rassembler et de rassembler son œuvre de façon complète, globale, et donc posthume, de se manifester d'emblée comme auteur achevé, météore terrassé par le destin, et ils lui permettent de se dévoiler tout entier, sans pudeur et sans crainte, abrité derrière le pseudonyme – dont au reste le secret ne dura guère. Placer en abyme un auteur se révèle en effet un moyen efficace pour dominer son destin en rassemblant sans les confondre ses Moi et ses voix multiples (le poète, le diariste, le romancier, le philosophe, le musicien, le théoricien, le critique,...), exposer dans leur totalité vie, œuvre, sensations, pensées, culture, sans oublier ses névroses, bref pour construire et publier une somme. Gide bâtit la figure complète de l'auteur qu'il se sent être par une œuvre donnée comme achevée. Et tandis que son héros sera aspiré par la vie et le destin de son personnage Allain, que ce pygmalion est vampirisé par sa créature, Gide prend ses distances et se délivre de son héros par l'écriture, et comme l'avait prédit Remy de Gourmont, "se réveillera armé de l'ironie"⁸.

Ainsi *Les cahiers d'André Walter* mettent en scène, de façon exemplaire, la genèse d'un auteur, les conditions et les circonstances de son écriture, et la dialectique qui s'instaure entre l'auteur et son double.

Après le mariage d'Emmanuèle, André Walter quitte la société et s'enferme dans sa solitude pour écrire son livre (GIDE, 1986, p.88) – "l'œuvre depuis deux ans rêvée" (GIDE, 1986, p.91) –, dont il expose l'évolution en lui (GIDE, 1986, p.43-44), dont il est rempli, qui l'enivre, l'obsède et qui doit trouver sa forme:

La vue du papier blanc m'enivre; – les petits signes noirs dont je vais tantôt le couvrir, qui révéleront mes pensées et qui plus tard, relus, me rediront les émois d'aujourd'hui...
[...] Cette force latente de production, j'en sentais la pression; – l'inspiration me devenait comme palpable; la vision de l'œuvre m'éblouissait comme déjà faite. Quelles splendeurs d'auréoles; quelles lueurs d'aurore... Puis mon front qui me brûle, ma grandeur m'étourdit la pensée [...] Ah! devenir fou! (GIDE, 1986, p.72).

Il y a donc pour lui nécessité vitale de s'accomplir par le livre, d'advenir par lui, mais l'enthousiasme se double d'une thérapie: après la nouvelle de la mort d'Emmanuèle, la pensée de l'œuvre à réaliser lui permet d'échapper au désespoir et aux rêves stériles: "Allain est là. Travaille et regimbe – et ne regarde plus en arrière [...]" (GIDE, 1986, p.117).

⁸ Note parue dans le *Mercur de France* de juin 1891 (citée dans *Les cahiers d'André Walter* (GIDE, 1986, p.296-297)).

Ce que vise le futur auteur, c'est sans doute la gloire, et le désir de se survivre. Mais surtout, André Walter est animé par le sens d'une vocation, par la nécessité de justifier son existence, et par le désir de se dire, de se voir, de se comprendre, et d'expérimenter les possibles. Il entend se laisser guider et enseigner par l'œuvre:

J'ai écrit hier le plan [du livre] et jeté les principales lignes. Pourtant, j'ai laissé les conclusions vagues et flottantes, voulant m'imposer une déduction non prévenue et découvrir peu à peu, au fil de l'évolution patiemment découlée, – d'autant plus ne vois-je pas très bien jusqu'où je pourrai pousser le drame, ni comment l'arrêter, ni pourquoi. (GIDE, 1986, p.91-92).

L'écriture, conçue comme une “démonstration” et obéissant à une “ordonnance schématique” (GIDE, 1986, p.92), pourra progresser, selon un mécanisme de projection de soi et de mise à distance (en particulier par son souci de style et de composition), c'est-à-dire par une sorte de transfert. Mais si, pour Gide, le transfert va pouvoir opérer, si pour lui se produisent purge et catharsis, il n'en va pas de même pour André Walter qui est peu à peu happé et vampirisé par son personnage. Il commence par programmer en lui une simulation de la folie qui gagne son héros:

Pour le bien écrire dans Allain, il faut observer sur soi-même le moment délicat où la pensée se détraque (GIDE, 1986).

Mais bientôt, il est absorbé par son rôle et son introjection jusqu'à la confusion du “je” et du “il”, et même jusqu'à l'hallucination:

La nuit, devant la glace, j'ai contemplé mon image. Comme surgie de l'ombre, la fragile apparition se modèle et s'immobilise [...]. Mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si je ne suis pas l'image, un fantôme irréel; doutant lequel des deux regarde [...]. Les yeux l'un dans l'autre se plongent, – et, dans ses prunelles profondes, je cherche ma pensée...

Allain a jeté sur l'image un grand drap étendu; – dessous elle est emprisonnée, – je ne la vois plus – mais je la sens vivante [...] (GIDE, 1986, p.132-133).

Oui, la fin se dessine, d'autant plus que voici l'hiver et que justement l'autre soir il neigeait; – la neige pâle, au clair de lune m'attirait presque moi-même. – Une suprême nuit que les désirs l'affolent et qu'il ne sait vraiment plus que faire, éperdu, l'âme sans prières, il sort [...]. Le lendemain on retrouve son corps demi-nu couché dans la neige. (GIDE, 1986, p.159).

Bientôt après, l'auteur suivra son héros dans une mort semblable

Avec *Les cahiers d'André Walter* (GIDE, 1986), l'auteur en abyme a donc servi de bouc émissaire pour permettre à l'auteur de se dégager de ce moi encombrant, de "passer outre", première expérience de la "rétroaction" de l'écriture sur l'auteur que Gide définira bientôt. Avec *Paludes*, écrit cinq ans plus tard, le nouvel auteur en abyme est inséré dans un univers social avec lequel il dialogue; il se gausse de ses confrères "littérateurs" qui s'agitent comme des marionnettes, et surtout, il prend aussi une telle distance ironique par rapport à sa création et sa créature (Tityre) que l'œuvre apparaît comme une parodie satirique de soi et de son univers, comme une autocritique gaie et désespérée à la fois.

Le narrateur de *Paludes* (GIDE, 1958b), qui est défini comme celui qui écrit *Paludes*, est possédé par sa mission, par "l'idée" qu'il lui faut "porter jusqu'à la fin" (GIDE, 1958b, p.143)⁹, à savoir stigmatiser les satisfactions et les bonheurs médiocres, et les différentes formes de soumission aux contraintes sociales. Il tente d'expliquer à son entourage le sujet de son livre, chaque fois de façon différente, ce qui nous vaut des considérations intéressantes sur les intentions de l'auteur et la vérité de l'œuvre, telles que celle-ci:

Des notes, s'écria [Angèle] – ô lisez-les! c'est le plus amusant; on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite. [...]
— *Attentes mornes du poisson; insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symbole) – par nécessité il ne peut rien prendre.*
— Pourquoi ça?
— Pour la vérité du symbole.
— Mais enfin s'il prenait quelque chose?
— Alors ce serait un autre symbole et une autre vérité.
— Il n'y a plus de vérité du tout puisque vous arrangez les faits comme il vous plaît.
— J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité; [...] les événements sont appropriés aux caractères [...]. (GIDE, 1958b, p.94, grifo do autor).

L'auteur, dans *Paludes*, est avant tout une sorte de médium possédé par son idée, un "scribe" qui ne sait ce qu'il dit ni où il va. Son livre se construit au hasard des rencontres et des événements quotidiens. Tout personnage, toute circonstance, se transforment en matériaux potentiels. De sorte que Gide, contrairement à son auteur en abyme qui prétend toujours s'expliquer et expliquer l'œuvre, d'une façon très moderne et qui devance Freud, sait qu'il n'est pas propriétaire du sens de son œuvre, et que, enlaidi dans son univers, il a besoin des autres comme révélateurs de ce qu'il a porté en lui, de ce qu'il a écrit. On connaît les lignes fameuses de son *Avant-propos*:

⁹ "[...] il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève [...]" (GIDE, 1958b, p.143 et 148).

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela; – On dit toujours plus que CELA; – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. – Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que la part du scribe y est petite, que l'accueil de Dieu sera plus grand. Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos œuvres. (GIDE, 1958b, p.89).

Parce que l'écriture relève pour une grande part de l'inconscient, l'auteur placé en abyme constitue un foyer interne précieux et mouvant de prise de conscience, une présence qui conjoint des matériaux hétérogènes tout en éclairant les intentions et les processus à l'œuvre, mais c'est un dispositif insuffisant, livrant un point de vue trop engagé, partial, empêtré dans son univers et ses problèmes, et donc qui doit être nécessairement contrebalancé et équilibré par le regard du lecteur, qui peut révéler l'auteur à lui-même, et l'aider à “passer outre”.

La dialectique de la nécessité de l'œuvre et de la catharsis est soulignée de diverses manières. A la question d'Angèle: “Pourquoi écrivez-vous?”, l'auteur en abyme commence par répondre: “je ne sais pas, – probablement que c'est pour agir” (GIDE, 1958b, p.93). C'est-à-dire qu'il y a au départ une nécessité interne vitale, antérieure à tout projet réfléchi. Puis viennent les tentatives de justification et d'explication: “L'émotion que me donna ma vie, c'est celle-là que je veux dire: ennui, vanité, monotonie, – moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes* [...]” (GIDE, 1958b, p.95).

La vérité de l'œuvre trouve sa source dans un état et une expérience de l'auteur qui doivent pouvoir être dits, expulsés, et ce faisant la catharsis est déjà à l'œuvre: en écrivant, l'auteur se délivre, d'où le leitmotiv répété devant chacun de ses interlocuteurs: “[...] moi, cela m'est égal parce que j'écris *Paludes*.”(GIDE, 1958b, p.95, p.98 et p.102).

La satire de l'Autre en moi, la dialectique du Même et de l'Autre, fonctionnent avec un humour et une ironie particuliers que Gide nomme le saugrenu:

Il écrit ce livre, l'auteur, et pour plus de rires encore, pour montrer qu'il ne rit pas rien que des autres, il l'écrit à la première personne. – “C'est une confession”, pense-t-on aussitôt [...]. Veuillez croire: je ne suis pas celui qui dit Je dans *Paludes*, et qui ne porte pas d'autre nom [...] Ce dont je ris, c'est de *Paludes* – c'est pour ce rire que je l'écris [...] (GIDE, 1958c, p.1476-1477).

Ce rire est une sorte d'exécution, de mise à mort de l'Autre en moi pour que puisse advenir l'homme nouveau, celui du désir et des Nourritures terrestres

qui suivront. D'abord, il s'agit de bien cerner cet adversaire qui gît en nous tous: "Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi; – Tityre, c'est l'imbécile ; c'est moi, c'est toi – c'est nous tous [...]" (GIDE, 1958b, p.115).

Et Gide, pour l'exécuter, imagine pour la première fois un "acte gratuit", un "acte libre", qu'un personnage présente ainsi, avec désinvolture:

L'homme normal c'est celui que je rencontrais dans la rue et que j'appelai par mon nom, le prenant d'abord pour moi-même [...]. Puis cet individu nous ennuyant, nous le supprimâmes, sans remords, puisqu'il ne présentait rien de nouveau. [...] Lui, l'homme normal, savez-vous qui c'est: c'est la troisième personne, celle dont on parle. (GIDE, 1958b, p.121).

Ainsi, la première victime de l'acte gratuit est cet Autre du Moi projeté dans le livre, cette l'image d'un soi falot et médiocre dont l'auteur veut se délivrer. Notre auteur en abyme a été créé pour être à la fois un porte-parole et un bouffon grotesque, et son exécution allègre et féroce permettra à l'auteur de muer, d'avancer – d'où le fait que, comme le constatera Gide (1951, p.787)¹⁰, "chacun de [ses] livres se retourne contre les amateurs du précédent". D'où aussi le fait que l'auto-ironie s'accompagne d'une ambiguïté fondamentale de l'œuvre et de son sens: "J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même [...]" (GIDE, 1958c, p.1476-1477)¹¹.

Après l'auteur potentiel des *Cahiers*, et l'auteur histrionique, empêtré dans ses marécages, de *Paludes*, l'Édouard des *Faux-monnayeurs* est, à l'instar du Gide de l'époque, un auteur apparemment accompli, parvenu au fait de sa maturité. Mais Gide (1937, p.65) tient à prendre ses distances d'avec lui et à faire de son double un raté:

Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses; mais se poursuit lui-même sans cesse; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté.

Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi pour bien le voir.

Cette déclaration du *Journal des faux-monnayeurs* est capitale. Elle ne tient pas simplement au fait que, comme dans les deux livres précédents, l'auteur en

¹⁰ *Journal* 24 juin 1924.

¹¹ Cf. *Postface pour la deuxième édition de Paludes* (GIDE, 1958c, p.1476-1477).

abyme est condamné à être un auteur insuffisant et problématique sous peine que la frontière entre le roman réel et le roman en abyme s'estompe – voire se dissolve comme dans *A la recherche du temps perdu* –, mais à la conception centrale du roman qu'Édouard expose ainsi en abyme au centre de l'œuvre: “J’invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale; et le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire.” (GIDE, 1958a, p.1082).

Ce que Gide installe avec son auteur en abyme, c’est un examen critique de la subjectivité et de l’idiosyncrasie de l’auteur aux prises avec lui-même, son entourage, ses expériences et le roman à faire, c’est la manière même dont toute sa vie et ses pensées sont orientées, infléchies – comme pour ses précédents auteurs – par l’œuvre à écrire. Il en résulte une sorte de feuilleté critique du personnage de l’auteur.

D’abord il est engagé dans le jeu social qui consiste à être édité, à surveiller ses rééditions et les services de presse, à juger ses confrères et à se définir par rapport à eux – en l’occurrence Robert de Passavant, le “faiseur” (GIDE, 1958a, p.983) –, à s’inquiéter de l’accueil du public.

Ensuite c’est un théoricien, un critique, désireux que son nouveau roman, *Les faux-monnayeurs*, ne ressemble “à rien de ce qu’il a écrit jusqu’alors” (GIDE, 1958a, p.989), de sorte que la conception théorique de son roman précède sa rédaction et l’emporte sur elle. Ces réflexions sont consignées dans un “carnet” spécial, miroir convexe interne à l’œuvre qui correspond pour Gide au *Journal des faux-monnayeurs*, miroir concave externe:

Sur un carnet, je note au jour le jour l’état de ce roman dans mon esprit [...]. C’est-à-dire qu’au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu’elle se propose chaque difficulté (et toute œuvre d’art n’est que la somme ou le produit des solutions d’une quantité de menues difficultés successives), chacune de ces difficultés, je l’expose, je l’étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique continue de mon roman; ou mieux: du roman en général. (GIDE, 1958a, p.1083).

C’est ainsi que ce carnet commence par exposer une théorie du “roman pur” qui annonce celles des Nouveaux romanciers, et qui connaît un développement symétrique dans le *Journal des faux-monnayeurs* (GIDE, 1937, p.62-65)¹².

Distinct de ce “carnet” est le “Journal d’Édouard” qui forme le second foyer de la narration. “C’est le miroir qu’avec moi je promène. Rien de ce qui m’advient ne prend pour moi d’existence réelle, tant que je ne l’y vois pas reflétée

¹² Et aussi dans *Les faux-monnayeurs* (GIDE, 1958a, p.990).

[...]” (GIDE, 1958a, p.1057), déclare notre auteur. C’est dire qu’il excède son rôle de consigne des matériaux et observations à exploiter dans le futur roman. A force d’y tout noter, consigner au jour le jour, ce Journal phagocyte l’œuvre à venir, comme cela s’était déjà produit pour *Les cahiers d’André Walter*. C’est tellement vrai que si, dans la Première Partie, est posée à plusieurs reprises à son sujet le problème de la tension entre l’ordre de la vie et l’œuvre, ce souci disparaît complètement dans la Troisième Partie où le Journal d’Édouard est annexé par l’auteur comme auxiliaire de narration.

Le Journal, contrairement à l’œuvre, permet aussi la retouche, la contradiction. “De tout ce que j’écrivais hier, rien n’est vrai” (GIDE, 1958a, p.1023), écrit Édouard en amorçant une retouche à ses pensées de la veille sur le rapport de son écriture à la réalité. Or il ne s’agit pas là d’un simple repentir, car nous sommes au cœur de son incapacité à mener à bien son roman, troisième volet de l’écriture et en principe son vrai but. Or c’est là que Gide se démarque le plus clairement de sa créature. D’un côté, l’auteur en abyme écrit:

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. Les modèles que la société me fournit, [...] je peux proposer à leur indécision tels problèmes, de sorte que leur réaction m’instruira. (GIDE, 1958a, p.1022).

C’est précisément ce qui se passe pour l’unique fragment des *Faux-monnayeurs* d’Édouard cité dans le roman. Édouard, pour avertir Georges et l’amener à une prise de conscience efficace, verse dans son roman l’entretien qu’il vient d’avoir avec Pauline. Il confond alors tellement la littérature et la vie que non seulement il transforme son neveu en lecteur, mais en auxiliaire de l’auteur: “Il m’importait de connaître la réaction de Georges; j’espérais qu’elle pourrait m’instruire [...]”. Or l’enfant refuse de rentrer dans ce jeu: “Alors, si je vous comprends bien, c’est moi qui doit vous aider à continuer votre livre. Non mais [...]” (GIDE, 1958a, p.1024).

Ainsi le contempteur du réalisme est-il saisi en flagrant délit d’un réalisme de procès-verbal. A quoi s’ajoute un traitement parodique de l’épisode et de l’écriture en abyme qui accentue la visée critique de l’auteur.

A l’opposé, devant la brutalité de la mort de Boris, Édouard écrit:

Je ne me servirai pas pour mes *Faux-monnayeurs* du suicide du petit Boris [...]. Je consens que la réalité vienne à l’appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu’elle la précède. Il me déplaît d’être surpris. Le suicide de Boris m’apparaît comme une indécence, car je ne m’y attendais pas. (GIDE, 1958a, p.1046).

Cette fois il ne s'agit pas seulement du choix des matériaux romanesques et de leur incorporation à l'imagination créatrice, mais de la mauvaise foi du romancier qui prétend utiliser à son profit tout le monde et toutes les situations auxquelles il est mêlé, sans reconnaître ni accepter sa responsabilité. "C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir [...]" (GIDE, 1958a, p.1022) a-t-il écrit, et c'est aussi par sa curiosité de romancier qu'il contribue à perdre Boris ou Olivier. D'où le procès qu'instruit de lui le narrateur, au terme de la Seconde Partie¹³.

Un des intérêts majeurs des *Faux-monnayeurs*, c'est bien de mettre en scène les coulisses du roman, de montrer la vie quotidienne de l'auteur hanté par l'idée de son œuvre, et désireux de l'enrichir de "tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie" (GIDE, 1937, p.11). Sa condition même d'auteur est à la fois source de ses bontés et de ses carences humaines, de son aveuglement, parfois de sa mauvaise foi. Incarnation vivante de la tension entre l'ordre de la vie et de la littérature, il ne peut être que faux-monnayeur du réel. A quoi s'ajoutent la rigidité et les excès de ses conceptions dont se moquent ses amis de Saas-Fée¹⁴, et qui précisément le bloquent dans son entreprise.

Que l'auteur en abyme soit un puissant principe de cohérence d'une œuvre polynucléaire et animée de forces centrifuges ne suffit pas: Édouard est lui-même enveloppé par un narrateur qui intervient comme régisseur et comme juge, apparent témoin mais puissance de contrôle, et que Gide nomme "l'auteur": "L'auteur juge ses personnages", lit-on en titre du chapitre 7 de la Seconde Partie. Nul doute que ce niveau supplémentaire des manifestations de l'auteur soit au service des intentions du moraliste, de façon à inclure dans son roman la critique de l'auteur omniscient, de sa mauvaise foi et de ses impostures¹⁵.

Ainsi *Les cahiers d'André Walter*, *Paludes* et *Les faux-monnayeurs* ont successivement focalisé la problématique sur l'Auteur en gestation, terrassé par son œuvre; sur les intentions de l'Auteur et son avènement, au-delà de sa médiocrité personnelle et ses jeux sociaux; enfin sur ses différents niveaux de responsabilité – plus encore celle de sa vie, de ses actes que de son œuvre. Ce

¹³ "Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Edouard le porte à expérimenter sans cesse. Il a bon cœur, assurément, mais souvent je préférerais, pour le repos d'autrui, le voir agir par intérêt; car la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle." etc. (GIDE, 1958a, p.1108).

¹⁴ Cf. *Les faux-monnayeurs*, chap. II, 3, p.1076-1086. (GIDE, 1958a).

¹⁵ Voir A. Goulet (1991, p.134-156).

qui est finalement en cause, c'est donc bien chaque fois l'acte d'écriture, ou de l'écriture comme acte.

Le phénomène de l'auteur en abyme tient à la fois à la nécessité, pour l'auteur, d'éclairer l'énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d'explorer sa possibilité d'action et d'intervention dans le monde. On a vu avec l'exemple de Gide que l'auteur n'en sortait ni magnifié, ni indemne.

Gide est en effet le modèle de l'écrivain tenaillé autant par son besoin de se connaître que par son sens intime d'un devoir d'auteur vis-à-vis non seulement de son public, mais aussi de l'humanité entière. A chaque étape de son développement, sa projection dans un auteur en abyme lui a permis de mesurer ses modes d'intervention dans le monde, mais aussi ses limites, c'est-à-dire de prendre conscience de ses difficultés et de ses insuffisances d'auteur. André Walter, absorbé par sa création imaginaire, perd tout contact avec la réalité; *Paludes* ironise sur une position et une fonction d'auteur dérisoire, impuissant et incompris; Édouard explore les faiblesses quotidiennes et les défaillances du romancier. Chaque fois, Gide établit dans une distance critique sa place et sa fonction d'auteur pour mesurer l'écart entre ses projets, ses ambitions, et ses résultats toujours marqués du sceau de l'échec. Peut-être cet exercice relève-t-il, en ce qui le concerne, de l'examen de conscience protestant, examen de son impuissance non tant à créer qu'à agir, à justifier l'utilité ou l'efficacité de son œuvre. En tout cas, cela relève autant de l'exorcisme que d'un doute, d'une mise en question de soi et de sa raison d'être.

On est donc loin d'un rêve mégalomane d'auto-glorification de l'auteur. L'auteur en abyme relève bien plutôt d'un exercice d'interrogation, parfois d'auto-dérision ou même d'auto-flagellation. Après le "sacre de l'écrivain"¹⁶, à partir de Flaubert, Baudelaire, du culte de l'art pour l'art, sans doute l'auteur a-t-il pu prendre la mesure des limites de son pouvoir démiurgique. De Bouvard et Pécuchet, scribes dérisoires attelés à leur quête de la connaissance universelle, et de Mallarmé, auteur géant terrassé par son rêve du "Livre", à Gide et à *Paludes* qui assument ce double héritage, se mesure l'écart entre la mission du Poète qui n'est pas moins, selon *Le traité du Narcisse*, que de sauver le monde, et l'impuissance de l'écrivain sur laquelle surenchéiront un Leiris ou un Robbe-Grillet. L'auteur en abyme, c'est peut-être un peu l'histoire d'Icare, l'effet des retombées des rêves de l'auteur mage, prophète et démiurge, du roi qui se retrouve nu.

¹⁶ Cf. Benichou (1973).



THE AUTHOR EN ABYME (VALÉRY AND GIDE)

ABSTRACT: *Having as a starting point the writings of Paul Valéry e de André Gide, this article revisits the notion of mise en abyme which was very successfully used half a century ago and which is now frequently used in a vague and abusive way. The phenomenon of the author en abyme has to do both with the author's necessity to clarify the enigma to himself and understand the world and his place in it, and also with his desire to explore his possibility of agency and intervention in the world: the author en abyme dialogues with Icaro's story, with the consequent relapses of the author as magician, prophet and demiurge, of the king who is naked.*

KEYWORDS: *Author. Mise en abyme. Narrator. André Gide. Paul Valéry.*

RÉFÉRENCE

BENICHOU, Paul. **Le sacre de l'écrivain:** 1750-1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. 3.ed. Paris: J. Corti, 1973.

DÄLLENBACH, L. **Le récit spéculaire:** essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Collection poétique).

FOUCAULT, M. **Les mots et les choses:** une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque des sciences humaines).

GIDE, A. **Les cahiers et les poésies d'André Walter.** Paris: Gallimard, 1986. (Collection Poésie).

_____. Les faux-monnayeurs. In: _____. **Romans, récits et soties, œuvres lyriques.** Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958a. p.931-1248. (Bibliothèque de la Pléiade, 135).

_____. Paludes. In: _____. **Romans, récits et soties, œuvres lyriques.** Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958b. p.87-149. (Bibliothèque de la Pléiade, 135).

_____. Postface pour la deuxième édition de Paludes. In: _____. **Romans, récits et soties, œuvres lyriques.** Introduction par Maurice Nadeau, notices et bibliographie par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry. Paris: Gallimard, 1958c. p.1476-1479. (Bibliothèque de la Pléiade, 135).

Alain Goulet

_____. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade, 54).

_____. **Journal des faux-monnayeurs**. Paris: Gallimard, 1937.

GOULET, A. Place et fonction du narrateur. In: _____. **Les faux-monnayeurs**: mode d'emploi. Paris: SEDES, 1991. p.134-156.

HUTCHEON, L. **L'autoreprésentation**: le texte et ses miroirs. Toronto: Éditions Trintexte, 1982.

LAROUSSE, P. **Grand dictionnaire universel du XIXème siècle, 1866-1878**. Paris: Larousse et Boyer, [18-]. 17v.

RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F. (Ed.). **Nouveau Roman**: hier, aujourd'hui: actes du Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris: UGE, 1972. (Collection 10/18).

ROBBE-GRILLET, A. **Pour un nouveau roman**. Paris: Éditions Gallimard, 1967. (Collection Idées, 45).

SAINTE BEUVE, C. A. **Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme**. Paris: Bartillat, 2004.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de G. Guibillon. Paris: Hatier, 1963.

VALÉRY, P. **Vues**. Paris: La Table Ronde, 1994. (Collection La Petite Vermillon, 20).

_____. **Monsieur Teste**. In: _____. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 1960. t.2. p.9-75. (Bibliothèque de la Pléiade, 148).