

## GIDE ET SES *ALTER EGO* EXPÉRIMENTAUX

Alain GOULET

À propos de son *Immoraliste*, Gide formulait ainsi sa conception du personnage conçu comme un « bourgeon » né de lui-même et se développant selon sa pente, hors des garde-fous qui le préserveraient des excès :

Que de bourgeons nous portons en nous [...], qui n'écloront jamais que dans nos livres ! Ce sont des « œils dormants » comme les nomment les botanistes. Mais si, par volonté, on les supprime tous, *sauf un*, comme il croît aussitôt, comme il grandit ! Comme aussitôt il s'empare de la sève ! Pour créer un héros ma recette est bien simple. Prendre un de ces bourgeons, le mettre en pot [...], choisir de préférence (s'il est vrai qu'on puisse choisir) le bourgeon qui vous gêne le plus. On s'en défait du même coup. C'est peut-être là ce qu'appelait Aristote : la purgation des passions<sup>1</sup>.

C'est particulièrement le cas pour les multiples personnages écrivains que Gide projette dans ses romans et qui en constituent souvent l'objet central, de sorte que ces œuvres apparaissent comme des mises en abyme mettant en évidence le travail de création en cours et en éclairant les coulisses. Ces *alter ego* forment des miroirs déformants et distanciés de leur auteur qui observe leurs évolutions tout en les livrant à eux-mêmes, sans retenue, les laissant aller au bout de leurs tendances, comme il le note à propos de son Édouard, l'un des piliers des *Faux-Monnayeurs* :

J'ai soin qu'il manque, à chacun de mes héros (donc Édouard), ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi avant qu'eux certaines idées. En moi tout s'équilibre et se balance. En eux point. [...] Mais [...] j'ai besoin d'eux pour parler. [...] Rien de ce qu'écrit Édouard n'est, à mes yeux, parfaitement juste, parfaitement exact. Il entre, dans chacune de ses réflexions ce léger biais qui fait que c'est Édouard qui la pense, et non moi. À mon avis, je dirai même que *l'indice de réfraction* m'importe

---

1. GIDE A., « Lettre à Scheffer », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, NRF, [1933], p. 616-617.

plus que la chose réfractée. Et je ne puis imaginer un individu sans *biais*; mais ce qui me gêne (et me sert) c'est que tour à tour, *ou simultanément*, je les ai tous<sup>2</sup>.

Ainsi les écrivains fictifs de Gide sont-ils à la fois des sortes d'*alter ego* dont les caractéristiques évoluent tout au long de la carrière de leur créateur, et des créatures observées d'une façon critique, tout en servant d'instruments pour exposer et tester des idées aventureuses, en sorte qu'ils se présentent comme des miroirs expérimentaux, ainsi que Julius de Baraglioul conçoit de le faire: « Je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. Nous verrons bien<sup>3</sup>! » Examinons donc les quatre principales étapes des écrivains en miroir que Gide expose dans ses romans<sup>4</sup>.

### La tour d'ivoire symboliste

Le premier écrivain fictif gidien est un *alter ego* directement dérivé d'une contemplation de soi dans le miroir de son journal intime<sup>5</sup>. Son André Walter, jeune homme en proie à ses rêves et à ses tourments d'adolescent, nourrit le projet d'écrire un roman où il se projetterait dans son propre héros, Allain, lui aussi écrivain, qui serait son double et avec lequel il engage une course contre la folie qu'il sent les guetter dans leur situation d'isolement total. Cela produit donc une mise en abyme gigogne par laquelle Gide se projette et s'ausculte dans sa posture d'écrivain coupé du monde, ce qui lui permet de se dire tout entier tout en prenant ses distances avec ses personnages, en sorte que, tout en les accompagnant jusqu'au bout dans leur vertige mortifère, s'opère en lui la catharsis qui le délivre d'eux.

Cette première œuvre de Gide se donne comme le journal posthume d'un André Walter mort à la fleur de l'âge qui, reclus volontaire après la mort de sa mère, consigne ses pensées et sensations tout en se projetant dans un double rêvé – comme le fait au même moment Hubert d'Entragues, le héros de la *Sixtine* de

- 
2. GIDE A. et MARTIN DU GARD R., *Correspondance*, t. I, Delay J. (éd.), Paris, Gallimard, 1968, p. 280.
  3. GIDE A., *Les Caves du Vatican, Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I, Masson P. (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1142. Désormais: CV.
  4. À proprement parler, seuls *Les Faux-Monnayeurs* ont été classés finalement comme roman par Gide. Mais *Les Cahiers d'André Walter*, *Paludes* et *Les Caves du Vatican* ont d'abord été conçus comme romans.
  5. Cf. « 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. » (*Journal 1: 1887-1925*, Marty É. [éd.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 578).

Gourmont, emblématique du Symbolisme, qui se projette dans *L'Adorant*, avec son Della Preda prisonnier épris d'une statue de la Madone. Dans les pages de son journal antérieur mêlées à celles qu'il écrit, le jeune homme énonce son idéal de vie :

Je voudrais à vingt et un ans, à l'âge où la passion se déchaîne, la dompter par un labeur forcené et grisant. Je voudrais, tandis que les autres courent les plaisirs, les fêtes et les débauches *faciles*, goûter les voluptés farouches de la vie monastique. Seul, absolument seul, ou peut-être entouré de quelques blancs chartreux, de quelques ascètes; retiré dans une agreste chartreuse, en pleine campagne, dans un pays sublime et sévère. Je voudrais une cellule nue: coucher sur une planche, un oreiller de crin sous la tête; auprès, un prie-Dieu, simple; énorme; sur le support, la Bible toujours ouverte; au-dessus, une lampe toujours allumée; et dans l'insomnie; trouver des extases violentes, éperdument penché sur un verset; dans la nuit enveloppante, effrayante<sup>6</sup>.

André Walter, comme le jeune Gide d'à peine vingt ans, est un écrivain en herbe qui entrelace trois registres d'écriture: celui du journal intime – passé et présent – où il consigne ses rêves et ses sensations; des poèmes, et des notes présentant un projet de roman, *Allain*. Le poète est en proie à un pur idéal symboliste de suggestion musicale:

J'écris parce que la poésie déborde de mon âme, – et les mots n'en sauraient rien dire: l'émotion plane sur la pensée; – l'harmonie seule... alors des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme de la musique. (CAW, 18)

Pour son roman, notre héros entend projeter sa propre hantise de la chair, énonçant ainsi celle de Gide:

Pour ne pas troubler sa pureté, je m'abstiendrai de toute caresse – pour ne pas inquiéter son âme – et même des plus chastes, des enlacements de main... de peur qu'après elle ne désire davantage, que je ne pourrais pas lui donner. (CAW, 45)

Surtout, il s'applique à définir sa conception d'un pur roman théorème, épure d'un roman symboliste idéaliste mettant aux prises deux actants: « l'Ange et la Bête, adversaires – l'âme et la chair », et les modalités de leur présentation:

Le matérialisme n'est point, non plus que l'idéalisme (littérairement parlant). Ce qu'il y a, c'est la lutte des deux. Le réalisme veut le conflit des deux essences: voilà ce qu'il faut montrer.

Non point une vérité de réalisme, contingente fatalement; mais une vérité théorique, absolue (du moins humainement).

6. GIDE A., *Les Cahiers d'André Walter, Romans et récits*, op. cit., t. I, p. 21. Désormais: CAW.

Idéale, oui ! comme définit Taine : idéale, c'est-à-dire d'où l'Idée apparaisse toute pure. Il faut la faire saillir de l'œuvre. C'est une démonstration. (CAW, 53)

En réaction totale avec le réalisme et le naturalisme, André Walter rêve d'un théâtre intérieur purement fantasmé :

comme le drame est intime, rien n'en apparaît au dehors, pas un fait, pas une image, sinon peut-être symbolique : la vie phénoménale absente, seuls les noumènes ; donc plus de pittoresque et le décor indifférent ; n'importe quand et n'importe où ; hors du temps et de l'espace. UN personnage seulement, et encore un quelconque, ou plutôt son cerveau, n'est que le lieu commun où le drame se livre, le champ clos où les adversaires s'assailent. (*id.*)

Et pour son écriture, il entend marier l'épure du théorème à la musique de l'âme :

L'ordonnance de Spinoza pour *L'Éthique*, la transposer dans le Roman ; les lignes géométriques. Un roman c'est un théorème.

§ Je voudrais la forme si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides.

O ces lignes droites ! Des échalias ! Mais je voudrais, s'enroulant autour, des volubilis et des folles vignes. (*id.*)

Nous voilà donc devant un bel exemple d'idéal de roman symboliste, impossible à réaliser, ne pouvant exister qu'à l'état de rêve ou d'épure<sup>7</sup>.

Ainsi se présente la première posture de l'écrivain Gide, emmuré dans sa solitude à cause de ses tourments homosexuels qu'il peine à reconnaître et dont il ne peut parler à personne, amoureux qui plus est de sa cousine Madeleine qu'il voudrait épouser tout en éprouvant une véritable phobie de tout contact charnel, et donc faisant mourir successivement dans ses *Cahiers* sa mère et la femme aimée pour mieux aspirer à son idéal d'amour d'âmes : « Les corps me gênaient : ils me cachaient les âmes. *La chair ne sert de rien* : ce serait l'immatérielle étreinte. [...] La mort viendra qui ne séparera pas nos âmes. » (CAW, 39-40)

Enfin : « Elle meurt ; *donc* il la possède... » (CAW, 76) Cet enfermement schizophrénique et solitaire débouche donc sur la mort vue comme un accomplissement, tandis que Gide s'ébroue de son personnage et s'apprête à verser dans l'ironie vis-à-vis de lui-même.

7. Voir MICHELET JACQUOD V., *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.

« J'écris *Paludes* »

La seconde phase consiste en la mise en scène du narrateur de *Paludes*, lequel, écrivant son propre *Paludes*, se projette dans un « *Tityre recubans*<sup>8</sup> ». *Paludes* se présente donc d'abord comme la semaine d'un écrivain qui compose son *Paludes* annoncé par sa fameuse déclaration initiale : « J'écris *Paludes* », que suivent toutes sortes de considérations et de définitions fort variées – « *Paludes*, c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager » ; « c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais » ; « c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde<sup>9</sup>... » ; etc. – ; et c'est en même temps, comme dans *Les Cahiers d'André Walter*, le journal de l'écrivain qui y consigne tout ce à quoi il songe et tout ce qui lui arrive dans la vie, une vie dans laquelle il ne cesse de tourner en rond au milieu d'un petit cercle d'amis, sans jamais parvenir à « sortir » — *leitmotiv* obsédant d'une vie prisonnière de symboliques marécages, de paluds justement, dont il s'avère impossible de s'extraire : « *On ne sort pas ; c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; mais c'est parce que l'on ne sort pas. On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir.* » (P, 282) Cependant, tandis que le Tityre de notre écrivain narrateur, lui, est heureux de sa solitude paludéenne, contemplant ses marécages et pêchant à la ligne, l'image de l'écrivain a évolué depuis *Les Cahiers d'André Walter* : il fait à présent l'objet d'un regard constamment ironique, et le narrateur se plaît à souligner l'écart notable qui le distingue de son héros qui se complaît dans son état de « *recubans* » : « C'est parce que Tityre est content que moi je veux cesser de l'être. » (P, 268) Et ce narrateur de *Paludes* ne cesse de dénoncer la manière dont chacun, dans son petit univers, tourne en rond à sa manière : ainsi Richard, qui doit « travailler à des besognes ridicules, songez donc ! Celles qui ne rapportent que de l'argent – et si peu qu'il faut recommencer sans cesse », ou le « grand ami Hubert » qui revient de son manège, ou encore Angèle, qui tient un salon où l'on étouffe en dépit du ventilateur « qui tourne sur place » (P, 268, 261, 292).

Ce petit monde est un monde de littérateurs, rentiers pour la plupart, qu'Angèle réunit dans son salon, caricature des salons littéraires symbolistes de l'époque que fréquente Gide – de Mallarmé, Heredia, Robert de Bonnières, Mme Beulé, Mme Baignières ou la vicomtesse de Janzé – salon peuplé d'hommes aux noms ridicules – Hildebrant, Ildevert, Isidore, Philoxène, etc. –, sans autre femme qu'Angèle, sur lesquels l'auteur jette un regard amusé et critique. Les propos fusent

8. Citation extraite du premier vers de la première des *Bucoliques* de Virgile = Tityre couché.

9. GIDE A., *Paludes, Romans et récits, op. cit.*, t. 1, p. 262, 263, 285. Désormais : P.

et s'échangent, anodins et fort variés, remplis d'allusions littéraires, et on y voit surgir au passage la notion d'un acte libre, susceptible de briser radicalement le cercle de nos habitudes et de nos conditionnements, notion qui fera florès comme l'on sait, tandis que tous s'empressent autour du narrateur pour lui demander de lire ses vers. Au-delà de la peinture ironique de ce cénacle, *Paludes* est donc un miroir caricatural de l'enfermement psychique dans lequel vit l'homme de lettres; tournant le dos à la vie et ramenant toute pensée et toute circonstance à son œuvre en cours, de sorte que cette vie de stagnation se trouve vampirisée par l'œuvre à venir, et fait l'objet d'une succession de notes qu'Angèle déclare amusantes, car, dit-elle, « on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite! » (P, 264)

Finalement, la semaine se passe sans que rien ne se soit vraiment passé, sauf que le narrateur envisage alors une suite à *Paludes: Polders*, tandis que Hubert, recueillant l'idée lancée par son ami, décide de partir pour Biskra – qui a été pour Gide le lieu de sa libération de l'univers symboliste étriqué dans lequel il se sentait macérer avant son voyage en Afrique du Nord, et qui fait l'objet de cette sottise.

### L'écrivain mondain

Dans *Les Caves du Vatican*, l'image de l'écrivain acquiert une dimension nettement critique avec la figure de Julius de Baraglioul, écrivain mondain qui compose, sous l'égide de son idéologie bien-pensante, des œuvres idéalistes et bien-pensantes, conformes à sa logique déductive, « sans détour ni mystère » (CV, 1034), tel son *Air des Cimes* conçu comme un « monument en [l']honneur » de son père. Sa préoccupation essentielle, c'est de parvenir à être élu à l'Académie Française, où semble le « destiner sa belle allure, la grave onction de son regard et la pâleur pensive de son front » (CV, 1004). De fait, l'élection se prépare dans l'ombre, car « sa sœur, la comtesse Guy de Saint-Prix, tient le cardinal André dans sa manche et, partant, les quinze immortels qui toujours votent avec lui » (CV, 1008-1009), inféodés à l'Église! Et le vicomte de Vogüé lui-même, de l'Académie Française, le glorifie de cette phrase ronflante et cocardière: « Une plume comme la vôtre, contre la barbarie qui nous menace, défend la France mieux qu'une épée. » (CV, 1022-1023) Cependant, son père tempère sa vanité par cette remarque acerbe: « *J'ai parcouru votre dernier livre. Si, après cela, vous n'entrez pas à l'Académie, vous êtes impardonnable d'avoir écrit ces sonnettes.* » (CV, 1021)

En fait, sa marche au succès connaît quelques surprises et rebondissements, et sa logique se trouve en défaut à plusieurs reprises. Chargé par son père de se renseigner sur le personnage de Lafcadio, il se montre maladroit car, comme le

souligne ironiquement le narrateur, « malgré certaine curiosité professionnelle et la flatteuse illusion que rien d'humain ne lui devait demeurer étranger, Julius était peu descendu jusqu'à présent hors des coutumes de sa classe et n'avait guère eu de rapports qu'avec des gens de son milieu » (CV, 1024-1025). Introduit dans la chambre de Lafcadio, il se trompe en interprétant les signes : feuilletant indiscrètement les notes du carnet enregistrant les punitions que s'inflige le jeune homme sous forme de coups de poinçon, « Julius, qui lisait hâtivement, prit "punta" pour une pièce de monnaie étrangère et ne vit dans ces comptes qu'un puéril et mesquin marchandage de mérites et de rétributions. » (CV, 1030) Surtout, sa rencontre avec Lafcadio fait vaciller son monde mental, et bientôt, il renonce à sa soif de gloire en concevant l'acte gratuit qui subvertirait toute logique. Alors, le rapport de Gide à son personnage change, et après s'être moqué de cet écrivain-autre, il fait de lui son auxiliaire le temps de son embardée, exposant par sa bouche quelques-unes de ses vues sur la question. Ainsi : « Il y a des actions désintéressées... [...] Par *désintéressé*, j'entends : gratuit. Et [...] le mal, peut être aussi gratuit que le bien. – Mais, dans ce cas, pourquoi le faire ? – Précisément ! Par luxe, par besoin de dépense, par jeu. » (CV, 1123) Et Julius de souligner devant Lafcadio à quel point cette conception de l'acte gratuit l'a métamorphosé :

Voyez-vous, Lafcadio, dans le milieu où je vis à Paris, parmi tous ceux que je fréquente : gens du monde, gens d'Église, gens de lettres, académiciens, je ne trouve à vrai dire personne à qui parler ; je veux dire : à qui confier les nouvelles préoccupations qui m'agitent. Car je dois vous avouer que, depuis notre première rencontre, mon point de vue a complètement changé. [...] Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans, que celui que je projette aujourd'hui. La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord : c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur. (CV, 1141)

Mais cette phase de liberté créatrice ne dépasse pas le stade du rêve, car Julius, devant l'évidence du meurtre de son beau-frère, est repris par sa logique qui l'enfoncé dans l'erreur, revenant à l'axiome jurisprudentiel « *Is fecit cui prodest* » (= le coupable est celui à qui profite le crime) qu'il venait justement de dénoncer : « D'abord il n'y a pas de crime sans motif. On s'est débarrassé de lui parce qu'il détenait un secret... qu'il m'avait confié [...] » (CV, 1146), déclare-t-il.

Ce retour au Julius sanglé dans ses principes lui vaudra bientôt la reconnaissance de l'Académie tant convoitée : « Son élection ne faisait plus un pli ; l'avant-veille, le cardinal André l'avait officieusement avertie [= sa femme] : le candidat n'aurait même plus à recommencer ses visites ; d'elle-même l'Académie venait à lui,

portes ouvertes; on l'attendait. » (CV, 1164) Or cette Académie qui l'accueille, que Gide dénonce et à laquelle il refusera toujours d'appartenir, c'est celle qui est alors dominée par le « parti des ducs », coterie dont font partie notamment le vicomte Melchior de Vogüé et le duc de Broglie que Gide épingle justement dans sa sottie, à côté des Coppée, Bourget, et des comtes d'Haussonville et de Mun par exemple.

Il faut cependant remarquer que, non seulement Gide s'est servi de son écrivain Julius pour théoriser l'acte gratuit que lui-même fait commettre à Lafcadio (« échappée au catéchisme, à la complaisance, au calcul, admettons-nous une âme qui ne tienne plus de comptes du tout? »; « Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison », CV, 1123 et 1143), mais qu'il revient aussi à l'écriture particulière qui s'était imposée à lui en écrivant *Paludes*, caractérisée par le saugrenu et une libération de l'inconscient que prôneront les surréalistes, réinventant ainsi le genre qu'il baptise alors « sottie », étiquette qu'il confère rétrospectivement à *Paludes* et au *Prométhée mal enchaîné*<sup>10</sup>. Et que, tout en mettant ici en œuvre son idée d'acte gratuit, il prête au passage à son romancier des réflexions personnelles comme le principe de la fiction expérimentale déjà cité: « Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. » (CV, 1142)

### La fausse monnaie de l'écriture

Abordons enfin l'univers complexe des *Faux-Monnayeurs* qui présente toute une galerie d'écrivains de toutes natures. Son pilier central, formant l'un des deux foyers narratifs du roman par son « Journal », c'est le romancier Édouard, nouvel *alter ego* de Gide en abyme, dont l'auteur éprouve quelque peine à se distancier. Car ce romancier fortuné a beaucoup de lui et de ses idées, et lui aussi veut écrire ses *Faux-Monnayeurs*, de sorte que, tout au long du roman, nous assistons dans les coulisses à la préparation et à la théorisation de ce roman, comme c'était déjà le cas pour *Les Cahiers d'André Walter* et *Paludes*. En particulier, la grande scène centrale du thé à Saas-Fée est devenue l'exemple canonique de la théorisation en abyme du roman en cours, « un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*<sup>11</sup> », un roman sans sujet, avec « un personnage de romancier [posé] en figure centrale; et le sujet du livre, [...] c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire »

10. Voir GOULET A., « L'écriture de l'acte gratuit », *André Gide*, n° 6, 1979, p. 177-201.

11. GIDE A., *Les Faux-Monnayeurs, Romans et récits, op. cit.*, t. II, p. 312. Désormais: FM.



(FM, 313). Et de même que Gide qui publiera son carnet sous le titre de *Journal des Faux-Monnayeurs*, Édouard expose sa méthode de travail :

sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit; oui, c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... 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. (FM, 314)

Comme Gide, son romancier navigue entre deux écueils: le roman d'idées (et de fait, on reprochera à Gide un roman trop intellectuel, trop intelligent), et d'autre part, son envie d'y verser tout ce qui lui arrive tout en prônant un « volontaire écartement de la vie » (FM, 311). C'est ainsi que, contradictoirement, d'une part il fabrique le seul passage de son roman que nous connaissons, artificiel, en stylisant maladroitement pour Georges une conversation qu'il vient d'avoir avec sa mère (avec les noms ridicules d'Audibert, Hildebrant et du jeune Eudolfe), ce que l'enfant qui a compris la manœuvre a beau jeu de souligner: « Alors, si je vous comprends bien, c'est moi qui dois vous aider à continuer votre livre » (FM, 444); et d'autre part, confronté au suicide de Boris dont il a quelques raisons de se sentir en partie responsable, il note:

je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les "faits-divers". Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... 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. (FM, 464)

Ainsi Gide prend-il ses distances, en dénonçant les contradictions et les excès de cet *alter ego* en abyme.

À côté de lui, toute une palette d'écrivains de second rayon ou d'apprentis écrivains. D'abord, face à Édouard, figure du Même, celle de l'Autre: Passavant, son rival, quelque peu inspiré par Cocteau; et constamment dénoncé comme tricheur, habile à incliner l'opinion, et « faiseur »:

Tout ce que fait Passavant l'indispose, et tout ce qui se fait autour de Passavant: les articles, par exemple, où l'on porte son livre aux nues. [... L'un d'eux] contient une lettre de Passavant, protestation à un article un peu moins louangeur que les autres, paru précédemment dans ce journal; Passavant y défend son livre et l'explique. Cette lettre irrite Édouard plus encore que les articles. Passavant prétend éclairer

l'opinion; c'est-à-dire qu'habilement il l'incline. [...] Passavant lui paraît moins un artiste qu'un faiseur. (FM, 221-222)

Passavant se sert donc de la littérature comme d'une tribune afin d'exercer un pouvoir médiatique et de se mettre en valeur. Parfois, il agit en sous-main, en créant par exemple une revue qu'il fera diriger par un homme de paille, et défilent pour le poste de rédacteur en chef successivement Dhurmer, Olivier, Stouvillou, Cob Lafleur et finalement Armand. Voici comme il en parle d'abord à Vincent :

Savez-vous ce que je suis en train d'écrire? Mais vous ne le direz pas... hein! Vous me promettez... Un manifeste pour ouvrir la revue de Dhurmer. Naturellement, je ne le signe pas... d'autant plus que j'y fais mon éloge... Et puis, comme on finira bien par découvrir que c'est moi qui la commande, cette revue, je préfère qu'on ne sache pas trop vite que j'y collabore. (FM, 202)

Lorsqu'il parle d'elle à Olivier qui fait des vers et qu'il veut décider à accepter le rôle de directeur littéraire, il définit ainsi son projet :

Il faut que cette revue devienne une plate-forme de ralliement pour la jeunesse. C'est sa raison d'être. Je voudrais que vous m'aidiez à rédiger une espèce de prospectus-manifeste qui indiquerait, sans les préciser trop, les nouvelles tendances. [...] Il faut faire choix de deux ou trois épithètes; pas des néologismes; de vieux mots très usagés, qu'on chargera d'un sens tout neuf et qu'on imposera. Après Flaubert, on a eu: « nombreux et rythmé »; après Leconte de Lisle: « hiératique et définitif »... Tenez, qu'est-ce que vous penseriez de: « vital ». Hein?... « Inconscient et vital »... Non?... « Élémentaire, robuste et vital »? (FM, 277)

On voit comme sont visés les dadaïstes et surréalistes qui lancent à l'époque leurs revues, et que celles-ci représentent encore des enjeux considérables dans le champ littéraire.

Parmi les nombreux brouillons du roman, l'un d'eux (révélé par la nouvelle édition de « la Pléiade ») concerne la manière dont Passavant veille à sa réputation. Le rédacteur d'un journal, découvrant un article défavorable pour lui sur le point d'être publié, l'appelle :

– Allô! Le comte de Passavant?... Ah! C'est vous, cher ami... Oui je tenais à vous avertir qu'un article sur vous va paraître... Non! Certes pas; vous pensez bien que le Grand Journal n'accepterait pas un éreintement... Mais pourtant... Tenez: le plus simple et le mieux serait que vous acceptiez de le revoir... Oui; très pressé; il devrait paraître demain.

Vingt minutes plus tard Passavant accourait.

– C'est parfait, dit-il en rendant l'article après en avoir pris connaissance. Si cet article paraît, je sais ce qui me reste à faire. De l'air d'un homme qui précisément ne le sait pas du tout.

– Voyons, cher ami... Je connais l'auteur. Hier encore il me parlait de vous dans les termes les plus aimables... Certaines de ses phrases trahissent sûrement sa pensée.  
 – Il n'a qu'à les changer.  
 – Voulez-vous que je le lui propose?...

Passavant, « pour gagner du temps », propose de les changer lui-même. Un nouveau coup de téléphone obtient de l'auteur un consentement vague dont Passavant se met aussitôt en devoir d'abuser. Devant les épithètes louangeuses, il remplace les « un peu » par des « très » ; grâce à de légers coups de pouce, les quelques restrictions en viennent à renforcer les louanges. (FM, 516-517)

Scène qu'on sent saisie sur le vif! Par ailleurs, voici comment le qualifiait son amie et complice Lilian Griffith qui le connaît bien :

Vous avez toutes les qualités de l'homme de lettres : vous êtes vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste... [ajoutant:] Mais vous ne ferez jamais un bon romancier. – Parce que? – Parce que vous ne savez pas écouter. (FM, 208)

Ainsi, au fil des fictions gidiennes, se dessine le profil du bon romancier qui doit savoir écouter<sup>12</sup> et observer le monde qui l'entoure, pour en arracher quelques secrets qui s'y cachent et en faire son miel.

Autre jeune aspirant écrivain, Lucien Bercail rêve à un roman à la fois symboliste et unanimiste :

je voudrais [...] raconter l'histoire, non point d'un personnage, mais d'un endroit – tiens, par exemple, d'une allée de jardin, comme celle-ci, raconter ce qui s'y passe –, depuis le matin jusqu'au soir. Il y viendrait d'abord des bonnes d'enfants, des nourrices avec des rubans... Non, non... d'abord des gens tout gris, sans sexe ni âge, pour balayer l'allée, arroser l'herbe, changer les fleurs, enfin la scène et le décor avant l'ouverture des grilles, tu comprends? Alors, l'entrée des nourrices (FM, 179).

À l'autre bout de la chaîne de ceux qui se penchent sur la littérature, il y a Strouvillou, le faux-monnayeur, déclarant à Passavant, un peu comme l'avait fait Arthur Cravan devant Gide<sup>13</sup> :

je dois vous avouer que, de toutes les nauséabondes émanations humaines, la littérature est une de celles qui me dégoûtent le plus. Je n'y vois que complaisances et flatteries. [...] Nous vivons sur des sentiments admis et que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; l'auteur spéculé là-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. (FM, 420)

12. Savoir écouter est, pour Gide, la première qualité du romancier. Par là, il se distingue des romanciers qui privilégient le voir, comme Flaubert, Proust ou Sylvie Germain.

13. Racontant en 1913 sa rencontre avec Gide, Arthur Cravan lui aurait déclaré tout de go : « je préfère de beaucoup, par exemple, la boxe à la littérature » (*Maintenant*, n° 2, juillet 1913, p. 1-7).

Ainsi Gide a-t-il fait de ses *Faux-Monnayeurs* un creuset réunissant des postures et des jugements de toutes natures sur la littérature et le roman en particulier. Encore en a-t-il éliminé plusieurs aspects comme la scène du journal que nous avons présentée, ou la figure de Valéry qui y apparaissait sous le nom de Paul Ambroise :

Paul Ambroise n'avait que peu produit, mais ce peu condensait le résultat d'un immense et constant labeur. Paul Ambroise dédaignait très réellement le succès, ne travaillant pas pour les sots et ne briguant l'approbation que de ceux qu'il pouvait estimer, qui étaient en très petit nombre. (FM, 512-513)

Et celui-ci de réitérer son opposition au genre du roman : « sa nécessaire insoumission à l'art est cause que je ne puis m'intéresser au roman » (FM, 513), déclare-t-il.

Revenons enfin à la figure centrale d'Édouard pour éclairer ses relations aux autres. Car si cet écrivain apparaît libre et souverain, généreux envers les autres, on constate que, sous couvert de générosité, il ne se quitte jamais et essaie de mettre à profit chaque circonstance ou chaque personne qui se présente à lui, pour en tirer profit pour son œuvre. Aussi le narrateur l'épingle-t-il comme faux-monnayeur lui aussi :

Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris ? Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même ! Le torrent qui noie un enfant prétend-il lui porter à boire ? ... Je ne nie pas qu'il y ait, de par le monde, des actions nobles, généreuses, et même désintéressées ; je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir. (FM, 338)

De fait, son initiative de placer Boris dans la pension Azaïs condamne l'enfant à la mort.

Ainsi Gide a-t-il pris ses distances avec l'image d'un moi contemplé avec complaisance dans un miroir du temps d'André Walter, et ses figures d'*alter ego* l'ont-elles aidé à progresser dans sa voie, chacun de ses écrivains fictifs présentant des aspects déformés de sa propre figure et l'instruisant selon son principe de « rétroaction du sujet sur lui-même<sup>14</sup> ». On l'a vu émerger de sa condition première de personnage solitaire, volontairement reclus, tout entier aspiré par l'idéal d'une œuvre apparaissant comme la seule fin de l'existence, nourrie d'un

14. GIDE A., *Journal I, op. cit.*, p. 172. Voir GOULET A., « Aux sources de la mise en abyme : la "rétroaction du sujet sur lui-même" », *Elseneur*, n° 11, Caen, Presses Universitaires de Caen, décembre 1996, p. 101-120.

soi apprêté selon le principe gidien de la « sincérité renversée » : « non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit : que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite<sup>15</sup>. » Mais en évoluant, l'image de l'écrivain s'est trouvée progressivement dévalorisée. D'abord représenté rêvant à l'œuvre idéale, absolue, il s'est transformé en agité du bocal, enfermé dans son petit univers ; puis, avec les figures de Julius de Baraglioul, Passavant et même Édouard, le jugement s'est fait plus sévère, montrant l'écrivain participant à sa manière à la fausse monnaie du jeu social. C'est que Gide, entré en littérature avec une conception idéale de sa mission, s'est aperçu chemin faisant que la confrontation aux réalités du monde et au jeu social entraînait des compromis, voire des compromissions, qu'il fallait dénoncer ; et il s'est montré sévère envers ses confrères considérant la littérature comme un marchepied.

Chacune de ces figures d'écrivain éclaire un type de comportement en société – une société contemporaine assez semblable à la sienne, bourgeoise et cultivée où, délivré de tout souci matériel, il peut se consacrer entièrement à son art. *Alter ego* il est, comme lui, curieux, ouvert aux autres et au monde, généreux et égocentrique ; et aussi semblable à l'araignée au centre de sa toile, phagocytant qui s'y fait prendre et l'apprêtant en fonction de ses desseins ; ou comme l'abeille, faisant son miel de ce qui passe à sa portée. Grâce à lui, par procuration, Gide expérimente le monde, lui faisant vivre des situations et suivre certaines idées dont il sent les germes en lui, en sorte que son écriture se fait *catharsis*, lui permettant de « passer outre » et de progresser dans sa voie.

On peut donc considérer que c'est pour garder le cap et préserver son idéal qu'il a projeté dans ses figures d'écrivains les travers qu'il pouvait observer autour de lui et en lui, pour s'en distancier. Et c'est avec cet idéal d'une littérature sans compromission que nous aimerions clore ce propos, une littérature authentique, qui apporte du neuf, dévoile des réalités cachées derrière les apparences, toujours conçue comme art sous les auspices des grandes valeurs que sont le beau, le vrai, et le bien, toujours soucieuse de manifester, comme l'énonçait *Le Traité du Narcisse* : « Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise<sup>16</sup>. »

15. GIDE A., *Journal I*, op. cit., p. 149.

16. GIDE A., *Le Traité du Narcisse, Romans et récits*, op. cit., t. I, p. 174.

**Bibliographie**

- GIDE A., *Œuvres complètes*, t. I, Paris, NRF, [1932].
- GIDE A., *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, NRF, [1933].
- GIDE A. et MARTIN DU GARD R., *Correspondance*, t. I., Delay J. (éd.), Paris, Gallimard, 1968.
- GIDE A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. I et II, Masson P. (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- GIDE A., *Journal I: 1887-1925*, Marty É. (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- GOULET A., « L'écriture de l'acte gratuit », *André Gide*, n° 6, 1979, p. 177-201.
- GOULET A., « Aux sources de la mise en abyme: la "rétroaction du sujet sur lui-même" », *Elseneur*, n° 11, Caen, Presses Universitaires de Caen, décembre 1996, p. 101-120.
- MICHELET JACQUOD V., *Le Roman symboliste: un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.