UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École doctorale Fernand Braudel – Humanités nouvelles
Laboratoire Écritures (EA 3943)

THÈSE

Soutenue le 4 avril 2024

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

en Langues, littératures et civilisations par

Tong YU

ANDRÉ GIDE ET LA NOTION D'AVENTURE

Composition du jury :

Directeur de la thèse :

Jean-Michel WITTMANN, professeur à l'Université de Lorraine.

Rapporteurs :

Carole AUROY, professeure à l'Université d'Angers.

Sylvie FREYERMUTH, professeure à l'Université du Luxembourg.

Président du jury :

Alex DEMEULENAERE, professeur à l'Université de Lorraine.

Remerciements

Une feuille de papier ne suffirait pas à exprimer ma gratitude envers tous ceux qui m'ont accompagné et aidé à mener à bien cette thèse. Elle n'approfondit pas seulement ma connaissance de la littérature française, mais également illumine mon esprit.

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Jean-Michel Wittmann. Comme tous les étudiants, j'aime bien ses cours. Je sens heureuse d'être son élève et d'apprendre de sa connaissance, qui est aussi vaste que l'océan. Je lui suis particulièrement reconnaissant pour sa patience et son accompagnement. Il me propose non seulement ce beau sujet, mais il m'oriente vers des pistes de réflexion cruciales pour le succès de ma thèse.

Je remercie également les professeurs de l'Université de Lorraine qui partagent leurs riches connaissances pendant mes études de la licence et du master. Leurs cours passionnants construisent la base importante pour mon travail littéraire.

Enfin, l'achèvement de ce travail n'est pas possible sans le ferme soutien de mes parents, ainsi que de mes amies chinoises et françaises. Ils sont mes piliers face au stress et m'encouragent constamment tout au long de ces années riches en défis.

TABLE

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I **18**
L'IDÉE D'AVENTURE À LA LUMIÈRE DE LA FORMATION PHILOSOPHIQUE DE GIDE **18**

1.1 La liberté artistique : l'influence schopenhauerienne dans *Le Traité du Narcisse* de Gide **20**

1.1.1 Le questionnement de l'individu contre les idéologies scientifiques et déterministes 24

1.1.2 La quête lancée à travers l'art 28
1.1.2.1 De l'ennui et du désir à la quête intérieure 28
1.1.2.2. La contemplation esthétique dépasser les limites de la volonté 30
1.1.2.3. La création artistique façonne les règles d'éthique 35

1.1.3. L'égarement de Narcisse : la quête sans fin de Gide vers de nouvelles aventures 36

1.2 LE RENVERSEMENT ET L'ÉTABLISSEMENT DE LA MORALE DANS *L'IMMORALISTE* GIDIEN À LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE **40**

1.2.1 L'investissement de Gide dans son personnage contre une éducation inculquée les règles morales conventionnelles 45
1.2.1.1. La lutte de Gide contre les contraintes éducatives et morales 45

1.2.2 Le réveil de la volonté et du désir à travers la maladie 48
1.2.2.1 La maladie comme opportunité de libération et de renaissance 48
-La maladie comme révélateur des désirs enfouis chez Michel 48
-La transformation individuelle dans le combat de la guérison 51
1.2.2.2 À la recherche d'une volonté puissante individuelle dans la remise en question des croyances héritées 54

1.2.3. Le dépaysement : le chemin de rétablissement de l'authenticité intérieure 58

1.2.4 L'invention artistique : la clé de la liberté et de la transcendance des limites 62
1.2.4.1 La confrontation de la réalité et du monde poétique : le paradoxe de la liberté 62
1.2.4.2. Des actes immoraux à l'art moral accentuant sur la manifestation 67

1.3 LES RÉSONANCES ENTRE BERGSON ET GIDE : L'ÉPANOUISSEMENT DE L'INDIVIDU DANS LA CONCILIATION DE LA LIBERTÉ ET DU DÉTERMINISME **69**

1.3.1. La mise en question des idées établies face à la complexité de la réalité 71
1.3.1.1 la mise en cause du déterminisme et du libre arbitre 71
1.3.1.2 La subjectivité du temps et la présence prédominante 72
1.3.1.3 L'évolution de la conscience dans l'interaction du passé et du présent 74

1.3.2. L'évolution de soi réalisée dans les moments intuitifs et libres 77

CONCLUSION.....84

CHAPITRE II.....89
***PALUDES* : LA CONTINGENCE À L'ŒUVRE DANS L'IMPASSE DU DÉTERMINISME.....89**

2.1 Les entraves familiales : un cercle de déterminisme social 93

2.1.1 La résignation aveugle de Richard à une vie misérable.....93

2.1.2 Hubert : entre rationnel et désir.....97

2.2. LE PERSONNAGE DE L'ÉCRIVAIN, TITYRE : À LA RECHERCHE D'UNE LIBERTÉ PAR-DELÀ LES ENTRAVES SOCIALES.....102

2.2.1 L'exploration de la liberté intellectuelle : la réflexion et la remise en question des règles établies 102
2.2.1.1 La liberté et le bonheur fallacieux 102
2.2.1.2 La contrainte des idéaux de liberté par les nécessités sociales 104

2.2.2 La quête illusoire de la contingence 108
2.2.2.1 L'oxymore de la liberté et l'enfermement 108
2.2.2.2 La confrontation de la question de la liberté à la réalité.....111
2.2.2.3 Le paradoxe de Tityre : le désir du changement et le bonheur dans les contraintes 112

2.3 LA CONTINGENCE ET LA FORME NARRATIVE 114

2.3.1 La liberté intrinsèque de l'écriture : un acte changeant et adaptatif 115
2.3.1.1 Les rencontres : l'inspiration imprévue enrichissant l'écriture.....116
2.3.1.2 Les réécritures : la métamorphose de l'œuvre.....119
2.3.1.3 Les formes diversifiées.....120
2.3.2 La nouvelle approche de lecture : un défi à l'autorité et la passivité.....121

CONCLUSION.....125

CHAPITRE III.....128
***LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ (TRAITÉ DE LA NÉCESSITÉ)* : L'EXPLORATION DE LA LIBÉRTE DANS UN MONDE REMPLI DES RÈGLES.....128**

3.1 LE GARÇON DU CAFÉ ET ZEUS : LA LIBERTÉ CRÉATIVE, MAIS DÉNUÉE DE LA RESPONSABILITÉ SOCIALE.....132

3.1.1 La liberté, la créativité et la personnalité 132

3.1.2 les limites de la liberté sans engagement 134

3.2. La tragédie comique de Damoclès et Coclès en absence de la personnalité 136

3.2.1 La cage de responsabilité de Damoclès.....136

3.2.2 La liberté illusoire de Coclès.....139

3.3. Prométhée déchaîné : la fusion entre l'exploration de la liberté et la responsabilité 142

3.3.1 Un voyageur lancé dans l'exploration de la réalité 143

3.3.2 La mise en valeur de la conscience individuelle 145

3.3.3 Une exploration et une réflexion plus profonde à travers l'invention artistique 148

3.3.3.1 Le premier discours entre renversement et inspiration 149
- L'éclosion des idées dans les actes conscients 149
- L'interrogation constante 150
- Le questionnement sur la responsabilité sociale de l'écrivain 153

3.3.3.2 Le deuxième discours : la transformation de Prométhée vers la maturité 154
- L'assimilation du passé pour un avenir nouveau 154
- L'élargissement de l'œuvre par l'assomption de la responsabilité envers l'Humanité.....155
- La liberté basée sur l'intuition.....157

CONCLUSION.....159

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE IV 167
LAFCADIO, AVENTURIER DE LA LIBERTÉ.....167

4.1. LES FRÈRES ANTAGONIQUES : LAFCADIO VS JULIUS.....173

4.1.1 La répression de la famille.....173

4.1.2 La morale conformiste fondée sur l'intérêt, l'hypocrisie et la lâcheté.....174

4.1.3 La dissolution du soi.....177

4.2. LE MODÈLE DE ROBINSON : LAFCADIO ET LA QUESTION DE L'ARGENT 180

4.2.1 Un esprit créateur toujours en quête des possibilités inédites 180

4.2.2 Le refus des contraintes matérielles et des règles extérieures 183

4.3. LA FORME MODERNE DE L'AVENTURE : LAFCADIO, FILS ROMANESQUE DE RASKOLNIKOV 186

4.3.1 La fascination et la répulsion pour la réalité 186

4.3.2 Le désir de l'aventure : dépassement des limites 189

4.4. L'AVENTURIER COMME JOUEUR : LAFCADIO ET L'ACTE GRATUIT 191

4.4.1 L'éveil d'une curiosité dangereuse 191

4.4.2 Le côté néfaste de l'acte gratuit 193

4.4.3 Un jeu de hasard et de désir....194
4.4.4 Le rêve : un espace libre propre au jeu....195
4.5. L'AVENTURIER COMME IMMORALISTE, DE DOSTOÏEVSKI À GIDE....197
4.5.1 La volonté de manifestation de sa puissance hors du commun....197
4.5.2 L'avertissement de la réalité....199
CONCLUSION....202
CHAPITRE V....205
BERNARD, AVENTURIER SINCÈRE, LIBRE MAIS VERS LE HAUT....205
5.1. LA FAMILLE : LE LIEU OÙ LE RÊVE D'AVENTURE COMMENCE OU SE BRISE....208
5.1.1 La famille et le monde bourgeois : première fausse monnaie....208
5.1.2 L'enfant naturel Boris : tragédie orpheline....213
5.2. LE VOL DE LA VALISE....217
5.3. DEUX AVENTURIERS SYMÉTRIQUES ET SPÉCULAIRES, ACCOMPAGNANT DEUX ÉCRIVAINS OPPOSÉS....222
5.3.1 Édouard, leçon d'aventure sur la liberté, la sincérité et la morale....222
5.3.2 Olivier, une mésaventure instructive....227
5.4. LAURA, L'AVENTURE AMOUREUSE....234
5.5. UNE NOUVELLE AVENTURE AUTONOME....237
CONCLUSION....244
TROISIÈME PARTIE
CHAPITRE VI....251
GIDE ET LA NOTION D'AVENTURE MODERNE....251
6.1. LE ROMAN D'AVENTURE MÉDIÉVAL : BASE DE LA NOUVELLE CREATION 252
6.2. UNE NOUVELLE APPARITION DU ROMAN D'AVENTURE EN OPPOSITION AU ROMAN RÉALISTE....255
6.3. LE SYMBOLISME : LA PREMIÈRE INSTALLATION DU ROMAN D'AVENTURE EN FRANCE....262
6.4. LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE THÉORIE DU ROMAN D'AVENTURE264
CONCLUSION....268

CHAPITRE VII.....269
***LES CAVES DU VATICAN*, BASE DE L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN D'AVENTURE *LES FAUX-MONNAYEURS*.....269**

7.1. DOSTOÏEVSKI : L'ANCRAGE DE LA RÉFLEXION DANS LA RÉALITÉ EN DÉMONTRANT SA COMPLEXITÉ 273

7.1.1 Les références et la source provenant de la réalité 273

7.1.2 La forme dialogique du roman 280

7.1.2 L'écriture : une réalité carnavalesque.....284

7.2 STEVENSON : UN MONDE IMAGINAIRE FUSIONNANT DES NOTIONS FANTASTIQUES DU ROMAN D'AVENTURE 287

7.2.1 Un mélange de réalité et d'imagination 288

7.2.2 Les sujets historiques 290

7.2.3 Le rêve chevaleresque et fantastique 291

7.2.4 Le dépaysement 293

7.2.5 La poursuite de l'innovation avec une langue archaïque et mystérieuse 295

7.3 JOSEPH CONRAD : DUALISME ENTRE LE DÉSIR ET L'IMPOSSIBILITÉ 297

7.3.1 La conscience : l'espace ouvert à toutes les possibilités.....298

7.3.1 Le rêve et le désir d'aventure 299

7.3.2 L'impossibilité surmontable de la réalité 303

7.4. UN RÉCIT ENTRE LA MULTIPLICATION, LE FRAGMENTAIRE, L'INCOHÉRENCE ET L'UNITÉ.....308

7.4.1 L'écriture : un espace de jeu.....308

7.4.2 L'esthétique de la perte.....309

7.4.3 Le fusionnement chaotique des idées 312

7.4.4 Une écriture fragmentaire et incohérente 314

7.4.5 La multiplication : de la lecture passive à la lecture créatrice.....316

CONCLUSION.....319

CHAPITRE VIII.....322
***LES FAUX-MONNAYEURS* : L'INVENTION DU ROMAN D'AVENTURE ENTRE LIBERTÉ ET COHÉRENCE.....322**

8.1. L'INVENTION DU ROMAN COMME UNE AVENTURE POUR GIDE 326

8.1.1 L'oscillation de l'aventure, entre rupture et continuité 328
8.1.1.1 *Les Caves du Vatican,* entre audace et inachèvement 328
8.1.1.2 Les crises d'écriture, de la société, de la foi religieuse : un tournant dans la quête romanesque de Gide 333

8.1.2 *Les Faux-Monnayeurs* : une nouvelle phase dans la vie de Gide 339

8.1.3 L'aventure de l'écrivain au seuil du roman, entre « jeu » et « sérieux » 342
8.1.3.1 Entre jeu et exploration : Le *Journal des Faux-Monnayeurs* et la quête épique de l'écriture romanesque 343
8.1.3.2 Les voyages et les livres : sources d'inspiration et de créativité dans l'aventure de l'écriture 349
8.1.3.3 De la matière brute à l'œuvre harmonieuse : la nécessité du travail patient et persévérant de l'écrivain 353
8.1.3.4 La correspondance épistolaire : un soutien essentiel dans l'invention romanesque de Gide 357

8.1.4 Les aventures de l'invention romanesque à travers les personnages écrivains fictifs dans *Les Faux-Monnayeurs* 360
8.1.4.1 La tension entre audace créative et prudence narrative 364
8.1.4.2 Exploration romanesque : l'autre voie de l'aventure à travers le romancier Édouard 369

8.1.5 L'exploration des personnages gidiens : entre autonomie, crédibilité et consistance 377
8.1.5.1 Du moi connu au moi potentiel : l'exploration ludique de Gide à travers ses personnages 380
8.1.5.2 La diversité des sujets à travers les personnages : une exploration cohérente et libre 383
8.1.5.3 L'écriture comme catharsis : les chemins de résilience tracés par les personnages 385

8.2. LA STRUCTURE DU ROMAN D'AVENTURE ENTRE RÉALITÉ ET TRANSCENDANCE POÉTIQUE 387

8.2.1 L'espace : la focalisation sur les éléments concrets et la poétisation de l'histoire 388

8.2.2 L'aventure comme moteur temporel dans *Les Faux-Monnayeurs* 393
8.2.2.1 La mise en avant du présent 395
8.2.2.2 La durée et la suspension du temps : la conciliation du moment éphémère et durable 395
8.2.2.3 L'entrelacement de l'avenir et du passé, la nouveauté et les souvenirs 399

8.2.3 Les personnages-aventuriers hors-la-loi : une exploration de la liberté structurée 403
8.2.3.1 Une construction invraisemblable en incarnant des idées diversifiées 403
8.2.3.2 L'aventure éternelle et collective 405
8.2.3.3 L'aventure psychologique entre la transformation imprévue et la crédibilité romanesque 408

8.2.4 Les sujets divers du roman au service d'une réflexion unifiée 412
8.2.4.1 La diversité des sujets abordés et la pluralité des perspectives narratives 412
8.2.4.2 La mort de Boris : un point de convergence dans les diversités des thématiques 416

CONCLUSION 418

CONCLUSION 423

BIBLIOGRAPHIE 434
ABRÉVIATIONS 466

INTRODUCTION

Né dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, dans le contexte d'une crise qui est à la fois littéraire[1] et idéologique[2], André Gide est un écrivain à la fois novateur et controversé. Soucieux de renouveler l'écriture romanesque et attaché à se réinventer constamment *dans* l'écriture et aussi *par* l'écriture, l'écrivain présente de nouvelles idées et des perspectives aussi bien morales qu'esthétiques qui rompent avec les conventions de son époque. En explorant différents thèmes tels que la disponibilité et la contrainte, la sincérité et l'hypocrisie, l'art et la réalité, mais aussi en donnant à voir l'invention de nouvelles formes romanesques, ses œuvres romanesques suscitent des réflexions approfondies non seulement sur son époque, mais aussi sur « la nôtre »[3]. Dans les œuvres de Gide, les nombreuses idées qui s'entrelacent créent un espace singulier de réflexion, où l'interrogation éthique se confond avec l'interrogation esthétique. Animé par une curiosité sans cesse renouvelée à l'égard de la vie comme à l'égard de l'art, Gide s'emploie dans ses livres à la construction dynamique de nouvelles idées et à l'élaboration d'une structure intellectuelle où chaque thème s'entrelace avec les autres. Cet esprit d'ouverture et de découverte être défini comme l'esprit d'aventure. Ainsi, la notion d'aventure, qui trouve son origine de l'idée de la liberté, peut servir de point de départ pour éclairer la pensée et la manière dont l'écrivain aborde

---

[1] Christophe, Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normal Supérieure, 1979.

[2] Blondy, Alain. « Le bouillonnement idéologique de la fin du XIX^{e} siècle », *Nouvelle histoire des idées. Du sacré au politique*, Perrin, 2016, p. 264-314.

[3] L'influence de Gide est profonde : Denis de Rougemont(1906-1985) et Jonathan Wenger publie un article : « L'Œuvre et l'influence d'André Gide (inédit) », dans lequel illustre le rôle majeur d'André Gide dans le contexte intellectuel et culturel de l'après-guerre en France. L'écrivain Denis de Rougemont est l'un des exemples qui exprime une grande admiration pour Gide notamment sa conception de « disponibilité » et de la mise en question de l'éducation familiale.

À l'occasion du 150^{e} anniversaire de Gide, la BNF tient un colloque « André Gide, un intellectuel engagé pour son temps et le nôtre ». Les professeurs présentent de différentes sujets qui témoignent de l'influence de Gide sur les sujets actuels de notre monde et de la littérature. De différents sujets sont publiés et édités sous la direction de Masson, Pierre : *André Gide, un intellectuel engagé pour son temps et le nôtre, Bulletin des amis d'André Gide* en 2021.

- Martine, Sagaert, « Gide et la générosité », *André Gide, un intellectuel engagé pour son temps et le nôtre, Bulletin des amis d'André Gide*, p. 49-64.
- Codazzi, Paola, « Pour une Europe des lettres. Gide face à la crise de l'esprit », p. 19-32.
- Wittmann, Jean-Michel, « Gide (et le) criminel », p. 65-74.

l'écriture artistique. Cette notion elle-même n'est cependant pas chez Gide une idée définie une fois pour toutes : elle prend son sens progressivement, à mesure qu'apparaissent les questions autour desquelles se structure la réflexion de Gide, au plan éthique comme au plan esthétique.

Ces différentes questions nourrissent la matière et la forme des œuvres fictionnelles, mais elles sont aussi consignées dans son journal, ses correspondances et ses écrits critiques, formant ainsi un ensemble dynamique de pensées et de réflexions qui contribuent à façonner la notion d'aventure gidienne. D'un côté, Gide cultive une curiosité ardente et un désir inné de l'aventure, indissociable de sa poursuite constante de la liberté, elle-même étroitement liée à la volonté d'explorer de nouvelles idées et expériences :

> Ghika, hier soir, sous les arbres du Zappion (nous sommes entrés dans la canicule), me demandait : "Avez-vous le mal du pays ?" Obligé de lui avouer que j'ignore tout de ce sentiment et que ce que je lis sur l'exil me semble très poétique, mais me reste étranger. Je me sens bien partout (et résigné surtout quand je ne puis changer de place). Je me sens capable de vivre n'importe où et heureux. Je développe un peu, car avec Ghika je suis fort à mon aise, et il sait écouter. Il a de la curiosité pour les attitudes morales (très attiré par le bouddhisme, etc.). Je m'exalte un peu pour dire que partout je peux trouver une source d'intérêt (je ne dis pas laquelle), j'insiste sur ma curiosité, mon goût de l'aventure, et cette certitude de pouvoir emmener sans cesse avec moi un bloc inaltérable, d'où le goût des expériences extrêmes. Tout ceci serait à reprendre ; mes journaux, ma vie elle-même, ce que j'espère écrire, auront pour but d'expliquer[4]…

Cette recherche constante de l'aventure définit la personnalité et le parcours de Gide. Elle est l'étoile qui guide l'écrivain dans la réalisation de son œuvre majeure, *Les Faux-Monnayeurs*, considéré par Gide comme sa seule véritable réussite dans le genre romanesque, dont elle constitue par ailleurs sinon le thème majeur, du moins le thème unificateur. Dans *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Daniel Moutote disait déjà de ce roman qu'il appartenait au « genre de l'aventure individualiste »[5], illustrant le fait que l'aventure et le désir de la liberté poussent l'écrivain à explorer, à découvrir de nouvelles expériences et à forger sa propre individualité dans ses écrits :

> Il [Gide] veut figurer cette aventure dans les conditions de sa réalisation, comme une expérience psychologique, particulière et permanente, proposé à un lecteur par un auteur : l'aventure présente de tout homme surgissant de sa particularité individuelle avec tous ses problèmes et avec son passé[6].

La mise en valeur de Gide sur la notion d'aventure s'explique par son désir permanent d'atteindre à la sincérité et à l'épanouissement individuel, dimension qui apparaît souvent sous sa plume, par exemple dans son *Journal* :

---

[4] Levesque, Robert, « Journal Inédit : CARNET XXVII (12 Juin-13 Octobre 1942) », *BAAG*, n° 109, 1996, p. 87-119.
[5] Daniel Moutote, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Paris, PUF, 1969, p. 530.
[6] *Ibidem.*

> J'admire Mme de Lambert écrivant à son fils : "ne faites que les bêtises qui vous amusent". C'est sous-entendre que la plupart des actions des hommes, et même celles que ne dicte pas l'intérêt, se laissent incliner par le regard d'autrui, par la vanité, par la mode […] Il est une sincérité profonde bien plus difficile à obtenir de soi et bien plus rare que celle simplement de l'expression. Certains êtres traversent la vie sans éprouver jamais un sentiment vraiment sincère ; ils ne savent même pas ce que c'est[7].

Ce désir se heurte cependant souvent à la réalité, qui est structurée par un certain nombre des règles destinées à encadrer l'individu aussi bien qu'à régir l'écriture. Gide fait ainsi l'expérience d'une tension entre la liberté et la réalité, l'épanouissement individuel et la morale. Pour cette raison, la réflexion de Gide sur la liberté et sur l'aventure est à la fois complexe et changeante, puisqu'elle ne cesse de se compléter et de s'enrichir. L'écrivain éprouve ainsi la nécessité de trouver un point d'équilibre, qui doit sans cesse être redéfini, entre le manque de liberté et la liberté excessive, la forme régulière et la forme éclatée, l'imaginaire total et la prise en compte de la réalité.

Auteur d'un essai *Petit manuel du parfait aventurier*, âgé seulement d'une dizaine d'années de moins que Gide, Pierre Mac Orlan remarque également l'importance de cette notion dans l'esprit comme dans l'œuvre de ce dernier. Dans son article « André Gide et l'aventure »[8], il affirme ainsi :

> Cette recherche des formes de la nuit cérébrale, c'est la recherche de l'aventure […] L'aventure est une lumière froide dont la lucidité touche à la seule perfection qu'il nous soit possible d'atteindre : celle de la création intellectuelle[9].

Ce que fournit l'aventure à Gide, c'est un terrain où il réalise son exploration intellectuelle, trouve sa source de clarté et poursuit sa quête de perfection artistique. Cependant, Gide ne cesse de reconsidérer le sens qu'il faut donner à la notion d'aventure, en l'élargissant progressivement et en lui donnant une acception de plus en plus singulière. Dans son *Journal*, nous pouvons observer la manière dont il est tenté de renoncer à cet esprit d'exploration, à cause des effets sombres et dangereux apportés par les expériences du passé :

> Je n'ai plus cette intrépide curiosité qui me lançait dans l'aventure, ni ce désir-besoin d'escalader ou de doubler monts et caps pour voir ce qui se cache de l'autre côté. J'ai vu l'envers sinistre de trop de choses[10].

Gide questionne souvent sa fascination pour l'inconnu et son attirance pour l'aventure, laissant ainsi les questions qu'elle suscite sans réponse définitive. Plutôt que de clore le débat, le sens que donne à la notion d'aventure l'œuvre de Gide ouvre le chemin à de nouveaux

---

[7] *J2*, p. 282-283 (21 juin 1931).
[8] Mac Orlan, Pierre, « André Gide et l'aventure », *Hommage à André Gide*, Paris, Éditions du Capitole, 1928. (Gidiana).
[9] *Ibidem.*
[10] *J1*, p. 640 (26 janvier 1939).

défis, à des questions destinées à rester en suspens et à des horizons d'exploration encore inconnus. Cette tension entre exploration et prudence, curiosité et réserve, façonne la complexité de son esprit et influence profondément son cheminement littéraire.

Le rôle et la valeur de l'aventure dans le développement de l'éthique et de l'esthétique élaborées par Gide au fil de la construction de son œuvre romanesque sont donc primordiaux. Il s'agira donc dans cette thèse de saisir et d'expliquer les nuances, les implications, les conflits, les idées contradictoires et la construction de la notion d'aventure dans l'univers romanesque de Gide. Notre hypothèse de départ, vérifié ensuite par l'analyse minutieuse de ses œuvres, serait que l'écrivain parvient à concilier son désir d'exploration et son épanouissement individuel avec la réalité en construisant sa notion d'aventure personnelle. De même, la notion d'aventure, sans cesse redéfinie et reformulée, l'aide à trouver une nouvelle forme artistique, qui apparaît comme un point d'équilibre capable d'englober et d'unifier des idées variées et parfois contradictoires, au plan moral comme au plan esthétique.

Afin d'éclairer cette notion qui n'a cessé d'être redéfini par Gide, il nous est apparu indispensable de remonter aux sources de cette idée, d'en explorer les racines et de rechercher les influences philosophiques qui ont contribué à l'informer. C'est la raison pour laquelle la réflexion sur l'aventure dans l'œuvre et dans la pensée de Gide présuppose nécessairement une réflexion sur la notion de liberté qui, comme nombre de chercheurs gidiens l'ont remarqué, occupe une place à la fois fondatrice et centrale dans l'œuvre de Gide, et représente un concept fondamental pour lui. Pierre Masson souligne ainsi l'aspiration de Gide à transcender les contraintes imposées par la société et à trouver un état où il puisse agir de manière spontanée et authentique, libéré des normes préétablies. Dans son article « Gide, esprit libre »[11] ainsi que sa conversation avec Adèle Van Reeth dans la chaîne : « Liberté chérie ? 2/4 : André Gide, une liberté absolue ? »[12], Pierre Masson montre cependant bien comment la liberté de Gide se heurte aux contraintes de réalité, de la morale et de la responsabilité.

Dans l'univers fictionnel de Gide, les contraintes de la réalité sont cependant transcendées, la liberté se manifestant au niveau artistique, en influençant la création littéraire. Lecteur passionné de différents philosophes, notamment dans sa jeunesse, Gide a

[11] Masson, Pierre, « Gide, esprit libre », *BAAG*, n° 133, 2002, p. 33-44.
[12] Reeth, Adèle, France culture, 2012, disponible à l'URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/liberte-cherie-2-4-andre-gide-une-liberte-absolue-7253094

forgé ses idées esthétiques à la lumière des pensées qui l'ont influencé. Comme l'ont montré notamment les travaux d'André Karatson[13] et de Jean-Michel Wittmann[14], Gide, inspiré par diverses idées philosophiques, cherche à redéfinir l'artiste et l'art dès ses premières œuvres. Notre doit ainsi examiner de manière approfondie l'évolution de cette réflexion de Gide sur l'art, sous l'influence de ses lectures et de ses connaissances philosophiques. À plusieurs reprises dans son *Journal*, Gide déclare en effet que l'esthétique est la clef qui permet seule de comprendre son œuvre, sa portée morale y comprise. Cette importance accordée à l'esthétique, et plus particulièrement à la poétique du genre romanesque, se retrouve également dans la célèbre théorie de la notion d'aventure formulée à la veille de la Première guerre mondiale par Jacques Rivière : pour ce dernier, l'« aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière »[15].

Notre constat initial, c'est que les idées philosophiques ont orienté l'écrivain et nourri de sa fascination pour un monde purement artistique, affranchi de la volonté et de la réalité. Bien que les études gidiennes fournissent des idées générales sur les motivations de l'écriture chez Gide, il convient d'approfondir encore le lien entre la pensée de Gide et celle de certains philosophes, qui l'ont guidé dans sa création artistique. De Schpenhauer à Nietzsche et à Bargson, Gide avance constamment et se nourrit de différentes théories philosophiques importantes à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e}. Sa réflexion se déploie alors simultanément sur le double plan de l'éthique et de l'esthétique. La singularité des structures romanesques qu'il élabore et de son style ne traduit pas seulement l'importance extrême qu'il accorde à l'esthétique, mais elle traduit également chez lui une volonté de repenser les normes et les conventions de son époque sur un double plan, moral et littéraire. Daniel Moutote[16] reconnaît également que Gide met en avant la morale pour renouveler les formes d'écriture, et réciproquement. Dans l'article du *Dictionnaire Gide* intitulé « Éthique et esthétique »[17], Jean-Michel Wittmann souligne bien que Gide distingue la « morale des

[13] Karatson, André, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures*, n°17, automne 1987, p. 141-151.
[14] Nous pouvons lire ces deux articles de Jean-Michel Wittmann:
- « De Carlyle à Schopenhauer », *RR1*, p. 1262-1263.
- « Éthique et Ésthétique», Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel (éds), *Dictionnaire Gide*, *op.cit.*, p. 143-144.

[15] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), in *Études (1909-1924) : l'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la *NRF* », 1999, p. 342.
[16] Voir *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, *op. cit.*
[17] Wittmann, Jean-Michel, « Éthique et Esthétique », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2011, p. 143-144.

arts »[18] et la « morale pratique »[19] de la vie quotidienne, s'inscrivant ainsi dans la tradition d'un écrivain comme Baudelaire, pour qui la morale de l'art réside dans le parfait usage de l'œuvre d'art elle-même. Ainsi, il encourage à préserver la pureté de l'œuvre artistique en évitant de la charger de leçons morales explicites. La réflexion sur la liberté puis sur l'aventure, indissociable de la première, amène ainsi à voir comment Gide ne cesse de reconfigurer ses conceptions en matière d'éthique et d'esthétique, à mesure qu'évolue sa morale en même temps que sa conception de la littérature. Alors que le thème de l'aventure dans sa dimension morale a déjà retenu l'attention, nous souhaitons apporter un éclairage différent en mettant l'accent sur la perspective esthétique, c'est-à-dire sur la morale de l'art propre à Gide, ce qui conduit à proposer une interprétation quelque peu différente sur l'aventure, souvent considérée comme un « échec »[20] dans certains livres de Gide. Il apparaît donc indispensable de proposer une analyse de la liberté et de l'aventure qui s'attache constamment à prendre en compte simultanément et solidairement les idées esthétiques et les idées morales.

En explorant les influences et les idées philosophiques, notre étude pourrait révéler des perspectives inaperçues sur la liberté de Gide. Elle peut notamment permettre de mieux comprendre sa nouvelle vision du temps, qui va au-delà du cadre déterministe, ainsi que son point de vue sur le rôle de l'individu et l'émergence de l'intuition créatrice. Tous ces éléments servent de fondement non seulement aux aspirations de Gide à briser les contraintes, mais aussi de base à l'aventure intellectuelle que se propose de suivre et explorer notre analyse. La convergence d'idées entre Gide et d'autres philosophes permet de mesurer et de suivre les implications philosophiques et artistiques de cette conception nouvelle de la liberté et de l'aventure : la période durant laquelle il a écrit ses premiers livres, phase cruciale dans le développement de la notion de liberté chez Gide, mérite une analyse approfondie.

En étudiant les fondements philosophiques de son œuvre, notre objectif est d'analyser l'évolution et la transformation du concept de liberté chez lui, mais aussi la manière dont cela a des conséquences sur la structure et plus généralement la forme de ses livres. Sa conception philosophique de la liberté, initialement conçue comme une mise en question du

---

[18] *Ibid*., p. 144.
[19] *Ibidem.*
[20] *L'Immoraliste* est l'un des exemples qui est souvent considéré comme un échec, non seulement au plan de sa réception critique, mais également de l'écriture et la manière dont l'histoire du protagoniste est développée. Voir Oliver, Andrew, Michel, Job, Pierre, Paul, *L'intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste*, Paris, Archives des Lettres modernes, Archives André Gide, n° 4, 1979.
Deschodt, Éric, « 5 - Dépression. 1900-1903 », *in* Deschodt, Éric (éd.), *Gide : le contemporain capital*, Paris, Perrin, 1991, p. 110-122.

monde établi, débouche chez Gide sur une définition singulière de la notion d'aventure, autour de laquelle cristallisent des éléments variés tels que la création artistique, l'éthique, la nécessité et la contingence. À mesure que nous plongeons plus profondément dans cette exploration de la liberté, nous cherchons à comprendre comment ces idées se métamorphosent et s'intègrent pour donner naissance à une conception singulière de l'aventure au sein de son œuvre. Revenir de façon approfondie sur son questionnement sur la liberté permet en effet de comprendre que la définition traditionnelle de l'aventure, qui se réfère généralement à un protagoniste aventurier entreprenant des voyages et des quêtes pour se surpasser et trouver des réponses à des questions existentielles, ne correspond pas parfaitement à celle que Gide élabore au fil de ses œuvres. S'inspirant des modèles inventés par d'autres écrivains, Gide construit de nouveaux aventuriers qui reflètent un nouveau processus d'exploration et de réflexion : il invente des personnages appelés à devenir les émissaires littéraires de l'auteur, portant en eux les questionnements de sa pensée et les défis auxquels il se confronte.

Les caractéristiques de l'aventurier et la réflexion de Gide sur la morale à laquelle est associée est un point qui a déjà été pris en compte, quoique de manière parfois oblique, comme en témoignent différentes études, comme le livre de Christine Castera *Évolution de l'être moral dans le Journal d'André Gide*, ou bien le livre issu de la thèse d'Anne-Sophie Angelo, *Le Sens des personnages chez André Gide*, plus particulièrement le chapitre intitulé « Du caractère au cas le personnage entre morale et psychologie »[21]. Il s'agit toutefois ici d'approfondir ce sujet afin d'éclairer la leçon morale aventureuse et artistique qui se dégage des personnages de Gide. Nous nous interrogerons ainsi sur les nouvelles règles morales découvertes par Gide et sur la manière dont il leur donne une expression au plan esthétique : il s'agit donc bien ici de ne pas traiter séparément les deux plans de l'éthique et de l'esthétique, alors que les questions morales posées par Gide sont généralement envisagées en elles-mêmes et pour elles-mêmes.

L'impossibilité d'accéder véritablement à la liberté dans la réalité n'empêche pas Gide de la rechercher et de la trouver dans l'écriture, au contraire même. Alain Goulet, dans un article consacré à « L'écriture de l'acte gratuit »[22], montre bien que cet acte permet à Gide de se libérer des contraintes, des règles établies, mais d'ouvrir un nouveau chemin à

[21] Angelo, Anne-Sophie, *Le sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2015, coll. « Bibliothèque gidienne », p. 160-169.
[22] Goulet, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *André Gide, La Revue des Lettres Modernes*, n° 6, 1979, p. 177-201.

l'écriture : il s'agit bien d'un acte nécessaire pour l'écrivain, dans sa phase d'exploration. L'exemple de l'acte gratuit, évoqué successivement dans plusieurs livres de Gide, *Paludes, Le Prométhée mal enchaîné* et finalement *Les Caves du Vatican*, montre bien comment la notion de liberté évolue chez lui : idée philosophique, elle se transforme en une idée morale puis une idée littéraire, jusqu'à prendre la forme aboutie de la notion d'aventure telle que nous la retrouvons dans *Les Faux-Monnayeurs*. Les aventuriers personnages présentent de nouvelles règles qui s'appliquent aussi au domaine de la morale qu'à celui de l'esthétique, permettant ainsi la création d'une nouvelle forme d'aventure romanesque.

L'importance de l'aventure dans les histoires et les personnages apparus dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* a déjà été soulignée, du vivant de Gide, par Albert Thibaudet, avant qu'Alain Goulet ne prolonge plus avant l'analyse. Ces études restent toutefois partielles et, surtout, limitées à certains aspects, notamment thématiques, de ces deux livres, notamment parce que Goulet, à la suite de Thibaudet, appréhende la notion d'aventure chez Gide à partir des modèles traditionnels du roman d'aventure. De même, au moment d'examiner la notion d'aventure dans son ouvrage *Les Faux-Monnayeurs*, Aliocha Wald-Lasowski l'associe à l'idée simple de la formation d'un jeune homme et à des caractéristiques moins réalistes et strictes.

Cependant, la notion d'aventure telle que Gide l'a élaborée, d'une façon très singulière, a une extension beaucoup plus grande, sinon infinie. La nouvelle théorie établie à l'époque de Gide par Jacques Rivière, qui s'inscrit d'ailleurs dans le contexte plus global d'une réflexion sur le nécessaire renouvellement du roman mené notamment au sein de la *NRF*, ainsi que les nouveaux romans et romans d'aventure écrits par d'autres auteurs, doivent ainsi ne pas être négligés. La notion d'aventure a donné lieu à des études consacrées à un genre en particulier, celui du roman d'aventure, mais elle occupe une place souvent marginale dans les études consacrées aux écrivains les plus reconnus, en raison de l'étiquette de roman populaire accolé au roman d'aventure. Cependant, sous l'effet du renouvellement de la théorie du roman d'aventure proposée par Rivière, mais plus généralement grâce à l'effort et à la réflexion approfondie des écrivains, elle est devenue un élément autour duquel cristallise l'invention structurelle et stylistique dans les œuvres romanesques de Gide, à compter des *Caves du Vatican*. Les spécialistes de Gide ont bien souligné à la fois la continuité et l'évolution entre sa dernière sotie, *Les Caves du Vatican,* et son premier roman, *Les Faux-Monnayeurs,* mais ils ont souvent quelque peu négligé l'inspiration et l'influence du nouveau roman d'aventure créé par d'autres écrivains étrangers, comme Joseph Conrad

par exemple, sur ces deux livres gidiens. Les critiques de l'époque ont ainsi considéré *Les Caves du Vatican* comme le résultat de l'échec de Gide à écrire un véritable roman, mais ce faisant, ils ont négligé certains aspects importants et novateurs de ce livre, comme par exemple, l'inspiration puisée dans de nouveaux modèles du roman d'aventure apparus au XIX^{ème} siècle, la reprise des sujets traditionnels, ainsi qu'une structure romanesque correspondant plus à la nouvelle théorie du roman d'aventure qu'au roman d'aventure dans sa conception classique, celle de Stevenson, par exemple. Une analyse à nouveaux frais des *Caves du Vatican*, orientée autour de la notion d'aventure, peut donc permettre d'éclairer dans quelle mesure Gide fait évoluer son écriture romanesque et parvient à forger une nouvelle forme de roman d'aventure, dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Comme le souligne Gide dans ses livres, notamment *Paludes, Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*, il est important que le lecteur tire lui-même les conclusions, le plus important étant de chercher par soi-même. En s'efforçons de suivre l'évolution de la pensée de Gide à travers ses œuvres, notre thèse s'attache donc à analyser comment les concepts de liberté individuelle, d'esthétique, et de quête existentielle se convergent et même se conjuguent pour façonner sa conception unique du roman d'aventure. À travers une exploration approfondie des interactions entre l'art, la philosophie et la morale, nous cherchons à dévoiler comment Gide, en particulier dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*, élabore une narration fondée sur la notion d'aventure qui transcende les normes littéraires de son époque et offre une nouvelle perspective sur les relations complexes entre liberté, éthique et création artistique.

Dans la première partie de la thèse : « la notion d'aventure à la lumière des idées philosophiques », nous nous concentrons sur plusieurs œuvres écrites dans la première phase de la carrière de Gide, en nous attachant à analyser les idées philosophiques qu'elles comprennent. Cette analyse porte donc d'abord sur la liberté, et elle porte à la fois sur l'inspiration puisée par Gide dans certaines philosophies en vogue à son époque, et sur la manière dont Gide a façonné une vision de la liberté qui lui est propre malgré tout. Par-delà ces influences, il s'agit aussi de voir dans quelle mesure les deux « traités »[23] inventés par

[23] Voir Wittmann, Jean-Michel, « Traité », *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 413-414. Gide publie cinq traités : *Philoctète (Le Traité des trois morales) ; La tentative amoureuse (Le Traité du vain désir) ; El Hadj (Le Traité du faux prophète) ; Bethsabé* . « Philoctète et Bethsabé sont des œuvres dramatiques, quand d'autres traités ressortissent à l'écriture romanesque […] Quant à l'usage même du terme par Gide, il est relativement flottant, comme en témoignent les différentes éditions, où il figure, ou pas, pour désigner une même œuvre. *La Tentative amoureuse* n'était pas désignée comme un traité dans l'édition originale, alors que *Paludes*, appelé à être rangé par Gide parmi les soties, après la publication des *Caves du Vatican*, a perdu au contraire cette désignation

Gide constituent, avec leurs caractéristiques propres au plan de la poétique, un espace fortement cohérent pour le développement de la réflexion gidienne. Pour mener à bien cette analyse, nous nous appuyons sur des outils de la critique littéraire et de l'analyse des textes philosophique, l'analyse du texte devant être complétée par celle de l'intertextualité, tout en mettant en lumière les liens entre les œuvres et l'influences qui ont informé les idées philosophiques sur Gide.

Dans la deuxième partie « Aventures et Aventuriers dans les romans gidiens : des enjeux philosophiques aux enjeux moraux », il s'agit de déployer une analyse intertextuelle, pour proposer une étude des personnages de Lafcadio (*Caves du Vatican*) et de Bernard (*Les Faux-Monnayeurs*), qui peuvent apparaître comme des personnages d'aventuriers. Pour mieux comprendre ces personnages, il convient de les rapprocher d'autres aventuriers créés dans les romans d'aventure qui inspirent Gide au moment d'écrire ces deux livres, en particulier en ce qui concerne la réflexion sur la morale et la liberté. À travers l'étude des thèmes, des personnages, des motifs, cette analyse doit permettre de constater clairement une évolution de la réflexion de Gide sur différentes préoccupations existentielles et morales, comme la réalité et le développement individuel, la responsabilité et la liberté.

Dans la troisième partie de la thèse « L'art du roman gidien : vers une esthétique du roman d'aventure », nous commençons par nous appuyer sur la méthode de la contextualisation historique et littéraire. Prendre en compte différentes conceptions théoriques du roman d'aventure peut en effet nous aider à situer la notion d'aventure de Gide dans la littérature, afin de mieux comprendre la nécessité secrète qui le pousse à donner cette forme à ces romans qui mettent en scène des aventuriers d'un type particulier. Pour ce faire, nous nous focalisons principalement sur les idées centrales autour desquelles cristallisent l'écriture et la réflexion de Gide. Cette analyse nous permet finalement de proposer une brève description de la théorie et des exemples du roman qui en sont représentatifs.

Dans notre approche de la poétique de l'écriture d'aventure chez Gide, nous accordons une attention particulière aux *Caves du Vatican* en tant que premier essai de l'auteur dans ce genre. En utilisant la méthode intertextuelle, nous identifions les modèles romanesques auxquels Gide se réfère, et analysons la manière dont il s'en inspire pour créer les thèmes, la langue, la structure et la narration qui caractérisent ce genre littéraire. Cette étude nous sert à comprendre la manière dont Gide peut mener à bien son roman d'aventure. Dans le

---

après l'édition de 1895 […] à des degrés divers, il s'agit bien d'œuvres "de jeunesse" ; c'est du moins ainsi que Gide les désigne dans son journal au moment de saluer la "réimpression des traités" » *(ibidem).*

dernier chapitre de la thèse, nous utilisons tout d'abord la méthode génétique, afin de mettre en évidence les choix esthétiques, les influences et les sources qui ont inspiré *Les Faux-Monnayeurs*, en nous appuyant notamment sur le *Journal des Faux-Monnayeurs* et la correspondance, avant de faire porter l'analyse sur les thématiques, la structure, la narration.

En explorant une facette souvent négligée de l'œuvre de Gide, à savoir la notion d'aventure, et surtout en l'explorant avec le souci de prendre toujours en compte aussi bien le plan esthétique, celui de la poétique romanesque, que le plan moral, cette étude peut viser à élargir notre compréhension de l'œuvre de Gide. La portée de cette recherche ne se limite cependant pas à l'œuvre de Gide, même si celle-ci en constitue bien l'objet central. En envisageant une extension de nos études à d'autres œuvres littéraires et à d'autres penseurs tels que Jean-Paul Sartre, cette étude ambitionne d'établir des ponts entre différentes idées artistiques et intellectuelles. Les conclusions tirées de l'analyse de la notion d'aventure chez Gide pourraient ainsi servir de base pour étudier et réfléchir dans de différentes perspectives sur d'autres écrivains et littératures contemporaines. Cette approche vise à enrichir la compréhension des œuvres individuelles en mettant en lumière des thèmes, des motifs ou des idées élaborées par Gide mais aussi reprises sous une autre forme par d'autres figures majeures de la littérature et de la philosophie du XX^{ème} siècle, comme Jean-Paul Sartre.

PREMIÈRE PARTIE

UNE EXPLORATION PHILOSOPHIQUE À LA RECHERCHE DE LA LIBERTÉ : LES DÉBUTS DE LA RÉFLEXION GIDIENNE SUR LA NOTION D'AVENTURE

Au commencement de sa carrière littéraire, Gide porte une grande attention à la notion d'aventure, mais l'importance que revêt pour lui l'aventure reste voilée et ne parvient pas à se concrétiser jusqu'à l'achèvement de ce qui constitue son seul roman officiellement, *Les Faux-Monnayeurs*. Le sens donné à cette notion ne s'est pas fixé en peu de temps, mais s'enrichit et prend forme à partir de nombreuses réflexions de l'écrivain, qui explore dans sa jeunesse un vaste horizon des idées indirectement liées à cette notion d'aventure, comme celle de liberté. La liberté occupe une place centrale dans les premières œuvres de Gide, car elle est liée non seulement à l'identité, au désir et aux valeurs morales de l'Homme, mais aussi à l'écriture artistique. Cependant, la conception de la liberté chez Gide ne reste pas fixe et immuable. Au contraire, elle évolue, se transforme et s'enrichit au fil des réflexions, des expériences de l'écrivain, tout au long de sa carrière littéraire.

Dans son article « Gide, esprit libre »[24], en étudiant les mémoires, les correspondances et les écrits de Gide, Pierre Masson met en évidence le rôle de la contrainte dans la vie de Gide et comment elle a pu jouer un rôle dans sa définition de liberté. De son enfance à son adolescence, en passant par la mort de ses proches, Gide ressent constamment un désir ambivalent de liberté, qui lui apparaît à la fois dangereuse et attirante. Ainsi, pour Pierre Masson, la liberté de Gide « ne se définit que par un perpétuel mouvement de remise en cause, qui le conduirait à dénoncer à son tour d'édifice en question »[25]. En d'autres termes, la liberté gidienne n'est pas absolue, car la totalité la rend illusoire et inaccessible dans la réalité. Elle se révèle plutôt être un pouvoir de questionnement en constante évolution, façonné par l'approfondissement de la réflexion de l'écrivain, mais entravé par les règles et les contraintes sociales visant à éviter la « dispersion »[26] et la chute dans le néant.

Notre étude n'en vise pas moins à explorer la manifestation de la liberté à partir de la création littéraire et les réflexions philosophiques de Gide. Dans son acte d'écriture, le questionnement de la liberté se transforme en une source d'inspiration et de créativité. Gide tente de s'affranchir des normes littéraires et des conventions morales pour créer un univers unique et singulier. Dans cet espace fictionnel, l'écrivain se libère de toutes les contraintes traditionnelles et sociales, explorant de nouvelles possibilités et élargissant les limites d'anciennes idées. Ainsi, Gide établit une corrélation entre la liberté personnelle et la liberté artistique, démontrant comment la création littéraire devient un moyen de transcender les contraintes sociales et de donner naissance à des aventures intellectuelles et émotionnelles

[24] Masson, Pierre, « Gide, esprit libre », *BAAG* n° 133, 2002, p. 33-44.
[25] *Ibid*., p. 38-39.
[26] *Ibid*., p. 34.

inédites. La liberté, dans la pensée de Gide, devient un élément essentiel de son processus créatif et une source d'épanouissement individuel.

Initialement, cette idée de la liberté est inspirée de la rencontre intellectuelle de Gide avec les idées philosophiques de son époque. Différentes doctrines philosophiques proposent l'une après l'autre de nouvelles définitions de cette notion de liberté, en marquant l'approfondissement de la réflexion de Gide. Notre recherche consiste donc dans un premier temps à établir la conception de la liberté gidienne tout en évaluant l'impact des différentes influences, notamment les influences philosophiques. À travers plusieurs de ses écrits, Gide manifeste son adhésion aux idées philosophiques de penseurs tels que Schopenhauer, Nietzsche et Bergson, qui s'inscrivent dans une même filiation de la pensée philosophique[27]. Leurs influences façonnent les trois phases de la réflexion de Gide, marquant un passage de l'exploration artistique initiale, qui sert de point de départ à sa quête, à une remise en question des normes morales préétablies et enfin, à une prise de conscience de la dynamique permanente de la réalité. En s'inspirant des idées philosophiques, Gide enrichit sa réflexion sur la liberté, offrant ainsi une perspective originale et profonde sur cette notion essentielle dans son œuvre. Face aux philosophies dominantes de leur époque, comme le positivisme, qui explique tous les phénomènes de manière rationnelle et scientifique, ces trois philosophes s'opposent aux doctrines dominantes et traditionnelles, mettant en relief la volonté qui influence et dirige la réalité. Même si nous pouvons reconnaître des idées en partie divergentes dans les trois notions-clefs proposées par Schopenhauer, Nietzsche et Bergson, à savoir le *Vouloir-vivre*, la *Volonté de puissance* et l'*Élan vital*, il y a sans nul doute une parenté entre elles, résidant dans leur reconnaissance commune de la volonté comme une force fondamentale et dynamique qui guide la vie et les actions humaines. Notre recherche vise à mettre en lumière l'évolution de la pensée de Gide et à montrer comment la philosophie joue un rôle essentiel dans la construction de sa conception de la liberté. En étudiant l'interaction entre l'art, la philosophie et la liberté chez Gide, nous espérons apporter une contribution significative à la compréhension de son œuvre et de sa vision du monde.

Bien que Gide ait trouvé des éclairages intéressants dans les philosophies de Schopenhauer, Nietzsche et Bergson, il prend conscience que la liberté est un concept complexe et multidimensionnel qui ne peut être entièrement appréhendé par une seule

[27] Pour une analyse plus détaillée sur le lien entre ces trois philosophes, voir Hautefeuille, François, « Schopenhauer, Nietzsche et Bergson », *Archives de Philosophie*, Centre Sèvres-Faculté jésuites de Paris, n° 4, 1965, p. 553.

approche philosophique. À travers un enrichissement progressif de ses expériences tant esthétiques qu'éthiques et ontologiques, Gide mène une réflexion plus poussée. Il écrit deux soties : *Paludes,* publié en 1894, *Le Prométhée mal enchaîné,* en 1899. Ces deux livres témoignent précisément de la manière dont Gide conçoit la notion de la liberté. Ils constituent les moments cruciaux où Gide détourne son esprit et dépasse son plafond. Alain Goulet fournit une explication détaillée sur ce genre littéraire médiéval de « sotie »[28] dans le *Dictionnaire Gide,* où il la définit de la manière suivante :

> Satire allégorique dialoguée, où les personnages étaient censés appartenir à un peuple imaginaire nommé le peuple sot ou fou, lequel représentait, aux yeux des spectateurs, les dignitaires et personnages du monde réel […] la sotie est donc fondée sur cette idée, pessimiste, mais féconde en inventions burlesques, que ce monde est le royaume de la folie[29].

Étant le seul écrivain qui explore ce genre médiéval littéraire au XIX^{ème} siècle, Gide s'y épanouit librement sans limites. C'est une « fête des fous »[30] où Gide peut mettre au jour ce qui est irrationnel dans la vie. Il accuse d'abord le culte de l'absolu propre au milieu symboliste et ironise sur l'ordre universel en créant un monde ridicule dans *Paludes*. Puis, sans tarder, il développe une critique dans *Le Prométhée mal enchaîné,* en représentant un monde situé entre la réalité et le mythe. Dans ces écritures farcesques, la vie est ainsi mise en jeu : ces œuvres portent effectivement l'empreinte du regard satirique porté sur les règles établies. Ces écritures satiriques de Gide ont un rapport étroit avec son écriture romanesque ultérieure. Elles fournissent une base solide sur laquelle Gide s'attachera à poursuivre sa quête d'un nouveau roman avec obstination, durant toute sa carrière. Il achève enfin et publie une œuvre hybride, moitié roman et moitié sotie, *Les Caves du Vatican,* en 1913, avant de donner son seul roman reconnu comme tel par lui, *Les Faux-Monnayeurs,* en 1924. C'est une aventure joyeuse où Gide découvre progressivement une nouvelle forme romanesque en même temps qu'il apprend à vivre dans le monde en fonction de soi-même.

Ces deux œuvres ont la double étiquette du classement catégorique. Présentées finalement comme des « soties »[31], Gide les considère d'abord comme des « traités »[32] .

---

[28] Goulet, Alain, « Sotie », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et Synthèses », n° 1, 2011, p. 385-387.
[29] *Ibidem.*
[30] Fillaudeau, Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide : Les soties*, Paris, José Corti, 1985, p. 32. Cette expression est citée par Alain Goulet dans son article « Sotie ».
[31] Goulet, Alain, « Sotie », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 385-387.
[32] Wittmann, Jean-Michel, « Traité », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 413-414.

Jean-Michel Wittmann, dans l'article « Traité »[33], propose une explication à propos de ce genre littéraire particulier : selon lui, « le sujet unique de ces œuvres brèves et concentrées, dont l'écriture est généralement ciselée avec un soin qui confine au maniérisme, est constitué par tel grand principe, métaphysique, moral ou théologique, comme le Symbole, le Désir, la Contingence ou la Foi »[34]. *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*, l'un sous-titré *Traité de la contingence*, l'autre *Traité de la nécessité*, révèlent les problématiques centrales engagées par la notion de la liberté gidienne. Dans son article « Les soties d'André Gide, une comparaison dans l'unité »[35], Audrey Muller indique qu'il y a « un point de vue thématique »[36] commun entre les soties gidiennes. Le premier est la liberté, d'où dérivent de nombreux sujets. Gide mène une quête de la liberté à travers un « acte gratuit (libre) »[37] à travers lequel se déploient les deux questions indissociables de la contingence et de la nécessité. Déjà, à l'époque de Gide, ces deux notions apparaissent déjà comme antinomiques[38] par rapport à la notion de liberté. En philosophie, la contingence signifie ce qui aurait pu ne pas être, ce qui se lie à la notion du hasard et du possible. L'existence d'événements aléatoires et imprévisibles dans la vie humaine peut expliquer dans quelle mesure l'Homme peut s'échapper aux chaînes causales et accéder à la liberté. Elle implique une réalité complexe et dynamique. Le rôle important de cette idée dans cette notion de liberté gidienne est dû aux faits que ce sont ces moments où le hasard entre en jeu peuvent révéler la capacité de l'être humain à faire des choix libres.

---

[33] *Ibidem*. Gide publie cinq œuvres présentées comme des traités : *Philoctète* (*Le Traité des trois morales*) ; *La tentative amoureuse* (*Le Traité du vain désir*) ; *El Hadj* (*Le Traité du faux prophète*) ; *Bethsabé* . « *Philoctète et Bethsabé* sont des œuvres dramatiques, quand d'autres traités ressortissent à l'écriture romanesque … Quant à l'usage même du terme par Gide, il est relativement flottant, comme en témoignent les différentes éditions, où il figure, ou pas, pour désigner une même œuvre. *La Tentative amoureuse* n'était pas désignée comme un traité dans l'édition originale, alors que *Paludes*, appelé à être rangé par Gide parmi les soties, après la publication des *Caves du Vatican*, a perdu au contraire cette désignation après l'édition de 1895 […] à des degrés divers, il s'agit bien d'"œuvres de jeunesse" ; c'est du moins ainsi que Gide les désigne dans son journal au moment de saluer la « réimpression des traités » (*ibidem*).

[34] Wittmann, Jean-Michel, « Traité », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 413.

[35] Muller, Audrey, « Les soties d'André Gide : une comparaison dans l'unité », *BAAG*, n° 126/127, 2000, p. 319-323.

[36] *Ibid*., p. 319.

[37] L'acte gratuit est un sujet central dans les trois soties de Gide. Voir à ce sujet : Goulet, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *André Gide, La Revue des Lettres Modernes*, n°6, 1979, p. 177-201, ainsi que Maisonneuve, Jean, « Avatars de l'acte gratuit gidien (Note anachronique) », *Connexions*, 2009, n° 92, p. 193-199.

[38] Voir Gabriel, Séailles, « Les philosophies de la liberté », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1897, n° 2, p. 162-180. L'antithèse entre déterminisme et contingence trouve ses origines dans le contexte de la critique de Kant et le développement des sciences positives. Emmanuel Kant (1724-1804) établit en effet une opposition fondamentale entre le déterminisme des phénomènes, nécessaire pour la connaissance, et la liberté des actes, essentielle pour la moralité (*Ibid*., p. 179).

Après avoir réfléchi sur la question de la contingence, Gide choisit de continuer à confronter et étudier la nécessité qui implique ce qui est nécessaire, ce dont l'Homme ne peut se passer. Gide explore et représente la manière dont les individus peuvent être contraints par les normes sociales, les traditions et les circonstances, comment cela peut limiter leur liberté d'action et posent la question de savoir s'ils sont impossibles à questionner et renverser. Cette critique de la nécessité met en lumière le désir de Gide de dépasser ces contraintes et d'affirmer sa liberté individuelle en se détachant des conventions imposées par la société. Cependant, cette exploration de la nécessité fait reconnaître à Gide que la réalité de la vie comporte toujours des contraintes et des limites. La liberté doit être comprise en harmonie avec la nécessité. Au lieu de voir la nécessité comme une entrave à la liberté, l'écrivain redéfinit ainsi la notion de nécessité, en y incorporant de nouvelles idées essentielles.

L'étude des concepts philosophiques de contingence et de nécessité, même s'ils sont antithétiques, est principalement orientée vers les aspects esthétiques et moraux dans *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*. Audrey Muller approuve également cette idée et la considère comme l'autre thème central. Dans son article, « Palimpsestes"fin-de-siècle" »[39], Pierre Lachasse indique que dans ses « traités »[40], Gide réalise une écriture en employant une esthétique qui s'associe étroitement à la morale[41]. Dans *Paludes* ainsi que *Le Prométhée mal enchaîné,* les protagonistes, qui proviennent des mythes anciens, sont selon Lachasse dépourvus de traits distinctifs. L'histoire se déroule dans une temporalité vague, un passé lointain et indéfini, de sorte que l'écrivain puisse déployer largement son imaginaire pour lancer sa quête personnelle. C'est dans cette démarche d'approfondissement et d'élargissement de la réflexion portant sur la morale et la création artistique que Gide développe sa vision propre et complète de liberté.

[39] Lachasse, Pierre, « Palimpsestes fin-de-siècle », *in* Debard, Clara, Pierre Masson, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (éds.), *André Gide et la Réécriture*, actes colloque de Cerisy de 2012, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 89-102.
[40] *Ibid*., p. 90.
[41] Pierre Lachasse précise que le terme « traité » évoque un programme esthétique inspiré du *Traité du verbe* de René Ghil, et il renvoie à la fois à la réécriture de mythes symbolistes et à une théorie associant l'esthétique à la morale (*ibid*., p. 90-91).

CHAPITRE I

L'IDÉE D'AVENTURE À LA LUMIÈRE DE LA FORMATION PHILOSOPHIQUE DE GIDE

André Gide a été profondément influencé par la philosophie, tout au long de sa vie et de sa carrière littéraire. L'article d'Éric Marty, « Philosophie »[42], fournit un éclairage sur l'importance de la philosophie pour Gide, en montrant bien comment la réflexion philosophique constitue le point de départ de sa quête intellectuelle. Bien que Gide ne se revendique pas explicitement comme un « écrivain "philosophique" thématisant de manière explicite le discours philosophique comme un enjeu fondamental de son travail »[43], ses études et lectures philosophiques jouent un rôle essentiel dans la maturation de son esprit et nourrissent sa réflexion sur divers sujets tels que la morale, la métaphysique, la logique et les valeurs de l'Homme. En plus, grâce à ses échanges fréquents avec des écrivains philosophes éminents tels que Paul Valéry, Albert Thibaudet, ainsi que des philosophes comme Marcel Drouin et Paul Desjardins, Gide puise abondamment son inspiration dans les grandes idées philosophiques de son époque. En même temps, ses lectures couvrent un large spectre, allant des œuvres des anciens philosophes comme Platon aux contemporains tels que Montaigne et Pascal. Éric Marty remarque ainsi que Gide est « entouré de philosophie »[44]. Toutefois, ce chercheur gidien souligne également que, bien que les idées philosophiques exercent une grande influence sur Gide, elles ne sont pas de simples modèles pour son écriture. Au contraire, ces idées fonctionnent pour Gide comme des miroirs

[42] Marty, Éric, « Philosophie », in Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel, *Dictionnaire Gide*, Paris, classique Garnier, 2011, p. 306-310.
[43] *Ibid*., p. 306.
[44] *Ibidem*.

« spéculatif(s) »[45], « éthique(s) »[46] et « critique(s) »[47]. Cela signifie qu'il les utilise pour réfléchir, analyser et examiner ses convictions personnelles et ses œuvres.

Parmi les nombreux penseurs qu'a pu lire Gide, Éric Marty pense qu'il y en a trois qui ont joué un rôle important dans la formation de ses idées et de sa morale. Le premier est le philosophe idéaliste et pessimiste Schopenhauer[48], qui nourrit abondamment son esprit et exerce une grande influence sur le jeune Gide, très visible dans ses premières œuvres. Guidé par cette philosophie fondée sur la volonté, la contemplation artistique pour clef permettant d'accéder à une véritable compréhension de la réalité, par-delà le monde de l'apparence, Gide rejoint les grandes options philosophiques et esthétiques du mouvement symboliste, un courant littéraire qui vise à chercher les vérités à travers l'art.

Nietzsche est pour sa part le deuxième philosophe qui ait joué un rôle dans le processus de construction de la notion de la liberté gidienne. Proposant une doctrine visant à libérer l'individu du carcan construit par les règles sociales et morales, la philosophie nietzschéenne inspire grandement Gide. Dans plusieurs de ses œuvres, comme *Les Nourritures terrestres*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, nous pouvons trouver l'empreinte du philosophe allemand.

Enfin, le troisième philosophe qui exerce une influence sur Gide, selon Éric Marty, est Montaigne. Cette influence est « moins démonstrative que celle des précédents »[49]. Montaigne inspire chez Gide plus « une philosophie du quotidien »[50], l'écriture du journal. Cependant, nous pensons que c'est surtout le philosophe français Henri Bergson dont on trouve un écho dans les réflexions de Gide concernant la liberté, qu'il associe à l'intuition et au temps, tout en exposant la dynamique de la réalité. Même si Gide exprime des réserves et voire une forme d'agacement face à la philosophie de Bergson, il découvre une certaine convergence entre la courbe de leurs deux pensées :

> Ce qui me déplaît dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise, et tout ce qu'elle a de flatteur, de caressant même, pour l'esprit. Plus tard on croira découvrir partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative [51].

---

[45] *Ibid*., p. 309.
[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem.*
[48] Dans la correspondance à Paul Valéry, Gide présente Schopenhauer comme son « initiateur » : voir André Gide à Paul Valéry, 3 novembre 1891, *Correspondance (1890-1942),* p. 134.
[49] Marty, Éric, « Philosophie », art. cité.
[50] *Ibidem.*
[51] *J1*, p. 1246 (1er mars 1924).

Ces influences philosophiques se révèlent clairement dans les œuvres de Gide, notamment celles de sa période de maturité. Face à ces diverses influences philosophiques, nous chercherons à évaluer dans quelle mesure les idées philosophiques de Schopenhauer, Nietzsche et Bergson influencent et construisent la notion de liberté chez André Gide. En explorant ces influences, cette recherche mettra en lumière la manière dont Gide développe sa réflexion sur la liberté.

1.1 La liberté artistique : l'influence schopenhauerienne dans *Le Traité du Narcisse* de Gide

Dans la perspective des idées positivistes et scientifiques qui dominent à l'époque du jeune Gide, l'existence humaine est réduite à des lois causales et des déterminismes matériels, excluant ainsi toute forme de liberté individuelle. Ces doctrines soutiennent que tout événement ou comportement de l'être humain est prévisible et déterminé par des causes antérieures, annihilant ainsi toute possibilité d'autonomie et de choix individuel. La littérature naturaliste, subordonnée à ces lois causales, cherche à représenter la réalité de manière objective et détaillée. Cette école littéraire se limite à l'observation et l'analyse minutieuse des événements et des comportements de l'Homme, en mettant l'accent sur les facteurs sociaux, économiques et environnementaux qui déterminent les actions de l'individu. Elle néglige ainsi l'importance de la subjectivité, la conscience, le rôle de l'Homme et d'autres aspects qui vont au-delà de ce qui peut être mesuré ou observé scientifiquement.

Dans l'année 1888, Auguste Burdeau commence à traduire les œuvres de Schopenhauer. Ceci marque le début d'une large diffusion en France des idées de ce philosophe pessimiste allemand, dont les idées entrent bien en résonance avec la quête artistique entreprise par de nombreux artistes et écrivains à cette époque. André Gide est l'un d'entre eux. Comme l'affirme Anne Henry dans son étude *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, confrontés à une double crise spirituelle et esthétique, les intellectuels cherchent à se détacher des contraintes d'esprit imposées par ces dogmes déterministes. Les idées de Schopenhauer, qui remettent en question les certitudes du naturalisme en mettant l'accent sur l'aspect irrationnel, les émotions profondes et les vérités intérieures de l'existence, ébranlent le milieu intellectuel en proposant une perspective métaphysique qui s'oppose à la stricte adhésion au principe des lois causales ainsi qu'à la représentation

superficielle de la réalité. Les études consacrées au mouvement symboliste, apparu à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment l'ouvrage de Laurent Jenny intitulé « Symbolisme et expression de la pensée »[52], insistent sur l'influence déterminante de Schopenhauer non seulement sur la philosophie française, mais aussi sur l'art. Ses idées, d'une profondeur saisissante, deviennent une source d'inspiration précieuse pour les intellectuels français et jouent un rôle prépondérant dans l'avènement du mouvement symboliste, un courant artistique qui cherche à exprimer des concepts abstraits et des vérités à travers des symboles de la réalité.

Dès ses premières années, Gide se plonge déjà dans l'étude des écrits de ce philosophe allemand. Dans les échanges épistolaires de Gide avec ses amis ainsi que son autobiographie, celui-ci exprime un enthousiasme débordant sur la grande œuvre de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Il souligne son adhésion aux idées développées par ce philosophe : « je pénétrai dans son *Monde comme Représentation et comme Volonté* avec un ravissement indicible, le lus de part et part et les relus avec une application… dont, durant de longs mois, aucun appel du dehors ne put me distraire »[53]. L'utilisation des points de suspension suggère toutefois le refus de Gide d'adhérer totalement aux idées de Schopenhauer, Gide ne mettant pas simplement en pratique la doctrine de Schopenhauer, mais s'en inspirant et cherchant une doctrine propre à lui-même. Autrement dit, il ne fait pas de la pensée de Schopenhauer une application mécanique ; elle constitue seulement un point de départ pour l'exploration intellectuelle de l'écrivain.

Comme les études gidiennes le montrent, les deux premières œuvres de Gide, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse,* s'inscrivent dans la mouvance symboliste, elle-même informée par de nombreuses idées de Schopenhauer. Les idées de Schopenhauer que Gide explore et illustre dans *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse* sont toutefois différentes. Comme en témoignent les études telles que « L'ordonnance symbolique des *Cahiers d'André Walter* »[54] de Pierre Lachasse, la première œuvre de Gide

---

[52] Jenny, Laurent, « Symbolisme et expression de la pensée », *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935),* Presses Universitaires de France, 2002, p. 15-69.

[53] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 240. De plusieurs correspondances dans les années 1890s témoignent également cet engouement de Gide sur l'œuvre de Schopenhauer : « Et j'emportai mon Schopenhauer pour en lire tout en haut. » (André Gide à Juliette Gide, 16 juin 1890, *Corr*., p. 85). « Comme un tiers du jour se passe en véhicules, je n'ai jamais si suavement bouquiné. Je creuse Schopenhauer et je m'irrite contre *Guerre et Paix*. » (André Gide à Pierre Louÿs, 18 juillet 1891, *Corr.*, p. 85. « Je lis Schopenhauer encore ; c'est lui, je pense, qui, dans mon esprit, aura creusé le plus vaste et le plus fructueux sillon » (André Gide à Paul Valéry, 21 août 1891, *Corr*., p. 154).

[54] Lachasse, Pierre, « L'ordonnance symbolique des *Cahiers d'André Walter* », *BAAG*, n° 65, 1985, p. 23-38.

se focalise surtout sur le conflit intérieur entre le désir et la raison, la réalité et l'illusion ; « Schopenhauer, quant à lui, apporte à André la nécessité de la connaissance intuitive pour pallier l'insuffisance de la Raison »[55]. Malgré la fascination de Gide pour le concept de la « Raison »[56] qui construit la base de la pensée philosophique de Schopenhauer, Pierre Lachasse remarque les sentiments contradictoires de l'écrivain face à ce système rigoureux et « rassurant de la Raison »[57] : « La Raison est cet élément objectif qui fait peur au Narcisse waltérien, car il risque de dévoiler la décevante réalité »[58] ; par conséquent, André Walter s'enfuit ainsi dans le monde imaginaire.

Quand Gide rédige sa deuxième œuvre, *Le Traité du Narcisse*, sous-titrée *Théorie du symbole* et publiée en 1892, il s'engage dans une nouvelle quête et change sa méthode en se focalisant sur l'art lui-même. Au seuil du livre, Gide fait de la scène bien connue de l'histoire mythologique d'Ovide le point de départ de l'écriture. Mariane Bury, dans son article « Les écrivains décadents de la fin du XIX^e^ siècle et le Sacré »[59], écrit que « les écrivains non catholiques et inversement non naturalistes de la fin du XIX^e^ siècle, cruellement privés de ressources spirituelles dans une société où triomphent positivisme et scepticisme, éprouvent la nostalgie d'une foi disparue, sans cesse désirée et toujours fuyante »[60]. La figure surnaturelle, sacrée, mystérieuse et antique de Narcisse, reprise par Gide, représente toutefois non seulement sa nostalgie pour le Moyen Âge, mais dissimule également une raison plus profonde. Lydie Parisse, dans son texte « Ésotérisme, modèle mystique et littérature à la fin du XIX^e^ siècle »[61], marque que la source ancienne de l'époque lointaine « constitue un précieux outil de contestation dans les mains d'écrivains […] contre leur époque »[62], car ils « ont bien compris cette dimension d'ouverture et de dépassement offerte par la fréquentation des mystiques »[63]. L'ouverture et le dépassement possible de l'écriture ne résident pas uniquement dans la caractéristique mystérieuse, vague, indéfinie des idées médiévales qui permettent à Gide de déployer librement son imagination. Son admiration

[55] *Ibid*., p. 35.
[56] *Ibidem.*
[57] *Ibid*., p. 35.
[58] *Ibidem.*
[59] Michel, Alain, « Les écrivains décadents de la fin du XIX^e^ siècle et le Sacré », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n° 3, 1990, p. 308-316.
[60] *Ibid*., p. 308.
[61] Parisse, Lydie, « Ésotérisme, modèle mystique et littérature à la fin du XIXe siècle », *Crises de vers* [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, p. 275-295.
[62] *Ibidem.*
[63] *Ibidem.*

pour cette époque lointaine s'explique aussi par sa volonté de trouver différentes idées afin de s'opposer aux idées positivistes dominantes de son époque.

Jean-Michel Wittmann a évoqué différentes sources et influences, « De Carlyle à Schopenhauer »[64], dans la notice du *Traité du Narcisse* dans l'édition de la Bibliothèque de Pléiade. Les source de l'inspiration d'écriture de ce dernier sont en effet multiples. Son ami proche Paul Valéry[65], l'écrivain Carlyle[66], le philosophe grec Platon[67], contribuent chacun, écrit Jean-Michel Wittmann, avec leurs idées, à la composition de Gide. De nombreuses études[68] témoignent toutefois de l'influence indéniable de Schopenhauer sur cette œuvre initiale de Gide. André Karatson, auteur de l'article « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier »[69], souligne également que la rédaction de *Traité de Narcisse* est comme une mise en scène de la doctrine schopenhauerienne. Ce philosophe apporte de nouvelles réflexions à Gide sur les questions de l'art et la science, l'individu et le monde extérieur, l'esthétique et la morale de l'artiste. Malgré son volume assez limité, l'écriture du *Traité du Narcisse*, comme le remarque Jean-Michel Wittmann, est une œuvre fondamentale pour Gide : « on comprend, de ce point de vue, que Gide, bien plus tard, ait pu considérer son traité de 1891 comme le véritable point de départ de sa carrière littéraire, allant jusqu'à

---

[64] Note pour *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 1262.

[65] Wittmann, Jean-Michel, « De Carlyle à Schopenhauer », *RR1*, p. 1262-1263. Gide fait une fois la conversation avec Paul Valéry dans un cimetière sur le poète anglais Edward Young et sa fille Narcissa. Nous pouvons nous poser la question de la fonction et l'influence de « cette rêverie » pour ces deux jeunes écrivains. Tandis que Paul Valéry publie un poème titré *Narcisse parle*, Gide rend hommage à cet ami dans les premières pages de son œuvre d'art. Mais « à proprement parler, il n'emprunte pas ses idées à Paul Valéry ; celles du *Traité du Narcisse* étaient déjà formulée, en substance, voire explicitement, dans *Les Cahiers d'André Walter* » (*Ibid*., p. 1262).

[66] *Ibid*., p. 1264. Il ne fait pas de doute que *Le Traité du Narcisse* « illustre les conceptions de Carlyle » : « il est bien l'œil voyant », celui qui « déclôt l'harmonie intérieure des choses », doué d'une faculté qui le rend capable de distinguer le cœur intérieur des choses, et l'harmonie qui habite là » (*Ibidem*). Mais à la fin de son traité Gide revient, écrit Jean-Michel Wittmann, aux idées de Schopenhauer. Comme Clément Rosser le montre dans son article « les idées directrices », Schopenhauer pense que l'artiste, le « génie », est aussi un « voyant » qui peut saisir les essences d'une chose. Rosset, Clément, « Les idées directrices », *in* Rosset, Clément(éd.), *Écrits sur Schopenhauer*, Presses Universitaires de France, 2001, p. 161-200.

[67] *Ibid*., p. 1263. Jean-Michel Wittmann cite Réjean Robidoux, auteur d'une édition critique et génétique du traité de Gide : « la description du jardin des Idées, dans le traité, intègre nombre de données empruntées par Platon lui-même à ses prédécesseurs : celle de l'unité éliminant toute pluralité, de l'être parfait et sphérique, du mouvement circulaire du grand ensemble, de l'harmonie mathématique d'esprit pythagoricien et de la stabilité opposée au devenir héraclitéen. Si l'on joint à ces références la doctrine d'une androgynie originelle et la conception d'une connaissance qui soit le ressouvenir d'un état antérieur, les allusions foisonnant à des passagers de *La République*, du *Banquet*, du *Phédon*, du *Phèdre* et du *Ménon* » (*Ibidem*).

[68] Sur l'influence de Schopenhauer sur *Le Traité du Narcisse*, voir également Genova, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, « Chapitre trois : Narcisse », Purdue Universiy Press, West Lafayette, Indiana, 1961, ainsi que Michelet-Jacquod, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'extrême conscience*, Librairie Droz S.A., Genève, 2008.

[69] Karatson, André, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures*, n° 17, automne 1987, p. 141-151.

déclarer : "à partir du Narcisse, j'ai commencé d'écrire mes œuvres complètes" »[70]. Désigné comme « le prologue »[71] par Gide, nous pouvons nous demander dans quelle mesure cet opuscule établit le cadre essentiel à partir duquel ses futures œuvres littéraires se développeront.

1.1.1 Le questionnement de l'individu contre les idéologies scientifiques et déterministes

C'est le célèbre poète Ovide qui a inventé l'histoire de Narcisse dans son œuvre *Métamorphoses*. Cela n'empêche toutefois pas que *Le Traité du Narcisse* soit une histoire individuelle[72] de Gide. Les études consacrées à cette œuvre mettent en lumière cette appropriation par l'écrivain du mythe antique. Par exemple, Alain Goulet relève dans son article « Sous le signe de Narcisse »[73], qu'à l'époque symboliste, Narcisse symbolise une figure de réflexion artistique et philosophique. Pamela A. Genova écrit pour sa part dans son article « A crossroads of Modernity : André Gide's *Le Traité du Narcisse* »[74] que, dans l'introduction du récit, Gide écrit un résumé de l'histoire connue de Narcisse, telle qu'elle est racontée par Ovide. Ce petit passage en italiques sépare nettement, souligne Pamela A. Genova, le mythe créé par Ovide et le corps principal du texte gidien. Dans la phrase suivante, Gide change la voix de narrateur : « vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore »[75]. C'est ainsi que, dans les premiers paragraphes, il envoie rapidement un premier message au lecteur pour souligner la différence entre son histoire et celle d'Ovide.

---

[70] Wittmann, Jean-Michel, « De Carlyle à Schopenhauer », *RR1*, p. 1262.

[71] Une lettre de Gide écrite à Madelaine en 1894. Cité par Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 12. Marie-Denise Boros Azzi cite également ce paragraphe dans son article « L'Acte gratuit : une mise en abyme du processus créateur chez André Gide », *Modern Language Studies*, 1985, n° 4, p. 124-134. L'extrait complet de cette lettre est mérité d'être cité ici : « À partir de mon *Traité du Narcisse*, j'ai commencé d'écrire mes *Œuvres complètes* – dont ce traité reste pour ainsi dire le prologue – et je veux que chaque partie ne soit supprimable de l'ensemble qu'en y laissant un vide sensible. Mes *Cahiers d'André Walter* peuvent en être exclus – c'est vraiment une œuvre posthume : Dieu sait tout ce que je tentais d'y enterrer –, mais si l'on supprime ces *Cahiers*, il faut supprimer *La Tentative amoureuse* qui sans eux n'a plus aucun sens ». Autrement dit, *Le Traité du Narcisse* construit un cadre conceptuel pour les œuvres futures de Gide (*Ibidem*).

[72] Jean Delay expose également le même point de vue : « celle [la mythologie] de Gide est toute personnelle ; il le déforme à son usage et c'est de sa propre personnalité que la fable [Narcisse] l'aide à prendre conscience » (*La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956, p. 115).

[73] Goulet, Alain, « Sous le signe de Narcisse », *Bulletin des études valéryennes*, n° 95, 2003, p. 27-42.

[74] Genova, Pamela Antonia, « A crossroads of Modernity : André Gide's *Le Traité du Narcisse* », *South Central Review*, n° 3, The Johns Hopkins University Press, Autumn 1994, p. 1-24.

[75] *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 169.

Dans le monde gidien de Narcisse, la première nette distinction se dessine par rapport au paysage vivant et dynamique décrit dans l'histoire d'Ovide. Gide nous présente un environnement sombre, monotone et gris, où « il n'y a plus de berge ni de source ; plus de métamorphose et plus de fleur mirée ; – rien que le seul Narcisse, donc, qu'un Narcisse rêveur et s'isolant sur des grisailles »[76]. Le Narcisse de Gide est présenté comme un personnage déconnecté avec le monde extérieur, en proie à la solitude et à la mélancolie. Cet isolement et tristesse reflètent l'état perplexe de l'écrivain à cette époque. Comme le dit Pierre de Boisdeffre dans sa biographie gidienne *Vie d'André Gide, 1869-1951 : André Gide avant la fondation de Nouvelle revue française (1869-1909)* : « André Gide ignore et méprise le monde »[77], c'est-à-dire le monde extérieur, rationnel et réel pour les autres. Narcisse constate que c'est un monde perçu et construit à travers une approche propre au « Savant »[78], qui se focalise pour sa part sur l'observation objective ainsi que sur la recherche des exemples concrets offerts par la réalité :

> Est-ce que le Savant fait rien d'autre ? Lui aussi recherche l'archétype des choses et les lois de leur succession ; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement. Mais, ces formes premières, le Savant les recherche, par une induction lente et peureuse, à travers d'innombrables exemples : car il s'arrête à l'apparence, et, désireux de certitude, il se défend de deviner[79].

Ce qui est évoqué ici, c'est une méthode positiviste[80], reposant l'explication des phénomènes naturels et sociaux sur ces approches analytiques, rationnelles et vérifiables. Cette méthode ne façonne pas seulement notre compréhension, mais influence aussi la pensée et la morale de l'individu[81], le contraignant à suivre des principes tels que l'échange et la responsabilité,

---

[76] *Ibidem.*

[77] Boisdeffre, Pierre de, *Vie d'André Gide, 1869-1951. 1, André Gide avant la fondation de la "Nouvelle revue française", 1869-1909*, Paris, Hachette, 1970, p. 111.

[78] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 175.

[79] *Ibidem.*

[80] Carbonell, Charles-Olivier, « L'histoire dite positiviste en France », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 173-185. « Positif a plusieurs sens. Retenons le second, toujours dans le Dictionnaire de la langue -française : "positif, qui s'appuie sur les faits, sur l'expérience, sur les notions a posteriori par rapport à ce qui s'appuie sur des idées a priori". Prudence, amour du concret — du fait —, crainte de la non- objectivité caractérisent l'esprit positif. Une vision du monde optimiste, progressiste, scientiste, articulée sur la loi des trois états, la hiérarchie dialectique des sciences, la recherche de l'efficacité, sous-tend l'esprit positiviste » (*Ibid*., p. 183).
Pour approfondir la connaissance sur cette idée, voir Christian Rutten : *Essai sur la morale d'Auguste Comte*, Liège, *Presses universitaires de Liège*, 1972. Dans ce livre, Rutten illustre la manière dont Auguste Comte, l'auteur de la doctrine du positivisme, défend l'idée que le « pouvoir spirituel », lié à l'autorité de l'intelligence, est essentiel pour établir et maintenir les principes moraux qui guident les interactions sociales. Les intellectuels assument des responsabilités d'inculquer aux individus le système d'idées et d'habitudes nécessaires pour les préparer à vivre dans un ordre social donné. L'individu est ainsi arrangé à une position spécifique et la société maintient un ordre.

[81] Voir Colin, René-Pierre, « Le pessimisme et le thème de la décadence », *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 101-106 : dans la partie intitulée « Le pessimisme et le thème de la décadence », Colin, en analysant la confrontation de l'idée de Schopenhauer et la

la rigueur et la prudence. Gide emploie la majuscule pour désigner le« Savant »[82], ce qui vise à souligner la séparation entre ces approches rationnelles de la science et les approches créatives et subjectives du poète. Conscient de la limite de cette approche mettant l'accent sur la logique causale, Narcisse révèle directement et remet en question la réalité qu'il connaît : « Les apparences sont imparfaites »[83]. Schopenhauer indique également que le monde que l'Homme perçoit n'est qu'une « représentation »[84] encadrée par cette approche logique causale :

> L'individuation est une pure apparence, née de l'espace et du temps qui ne sont autre chose que les formes imposées par ma faculté de connaître, par mon cerveau, à tous les objets de la connaissance ; dès lors la multiplicité et la diversité aussi ne sont qu'apparence, c'est à dire n'existent que dans ma représentation. Mon être vrai, intime existe dans tout ce qui vit aussi immédiatement qu'il se manifeste à moi dans la conscience[85].

Cette citation expose que la réalité, telle que nous la percevons avec ses diversités apparentes, n'est en réalité qu'une illusion. Cette illusion découle des limitations de la perception humaine. Nos premières impressions sont façonnées par les idées qui priorisent le matériel, l'espace et du temps[86]. Ce sont précisément ces notions qui forment le cadre de la pensée humaine, nous incitant à nous focaliser sur les aspects observables et quantifiables, à analyser les mécanismes et les lois qui dominent le monde matériel. Toutefois, cette focalisation réduit en même temps le monde à ces lois causales. Gide pense que, dans le cadre de cette approche, l'Homme ne peut connaître que l'apparence des objets, les vérités « empiriques »[87], c'est-à-dire celles qui sont basées sur l'expérience sensorielle, observable dans le présent. À partir de ces données collectées, les « Savants »[88] peuvent connaître

---

France, l'auteur indique une méfiance croissante des intellectuels à la fin du XIXème siècle envers la science et la raison en tant que fondements suffisants pour guider la société et répondre à des préoccupations spirituelles et morale de l'Homme.

[82] *Le Traité du Narcisse, RR1,* p. 175.

[83] *Ibidem.*

[84] Clauzade, Laurent, « Auguste Comte et la naturalisation de l'esprit », *L'esprit. Mind/Geist, Methodos. Savoirs et textes*[en ligne], 2002, disponible à l'URL : http://journals.openedition.org/methodos/61.

[85] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, PUF, rééd. 1966, p. 351.

[86] Voir Mouy, Paul, « Les diverses formes du déterminisme dans la science moderne », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1944, n° 3, p. 238-253. Mouy cite une formule célèbre de Laplace dans l'introduction de son article : « Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des éléments qui la composent, si, d'ailleurs, elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule le mouvement des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome; rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux ». Malgré la diversité des formes du déterminisme, cette théorie se structure toujours autour d'une relation causale entre le passé et l'avenir. Autrement dit, l'espace et le temps sont les deux notions fondamentale de la notion du déterminisme (p. 238).

[87] Voir Halleux, Jean, « L'idée fondamentale du Positivisme et ses conséquences logiques », *Revue néo-scolastique*, 1ère année, n° 2, 1894, p. 140-150.

[88] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 175.

l'avancement de la réalité. Dans ce contexte, la réalité ainsi que l'Homme ne peuvent que se développer et s'enfermer dans l'histoire et le passé. Il en résulte que la création artistique[89] produite dans cette perspective devient également contingente. Narcisse, porte-parole de l'écrivain, met ainsi en question la nécessité de la littérature qui se voit comme un reflet simple de la réalité, une existence fixe : « les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire »[90].

Narcisse découvre que ce monde immobile ne peut qu'apporter l'ennui à l'individu :

> Au bord du fleuve du temps, Narcisse s'est arrêté. Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. Simples bords, comme un cadre brut où s'enchâsse l'eau, comme une glace sans tain ; où rien ne se verrait derrière ; où, derrière, le vide ennui s'éploierait. Un morne, un léthargique canal, un presque horizontal miroir ; et rien ne distinguerait de l'ambiance incolorée cette eau terne, si l'on ne sentait qu'elle coule[91].

Quand Narcisse voit de loin ce « fleuve du temps »[92], il ne voit qu'une « eau terne »[93], un monde gris. Tout comme les eaux d'un fleuve semblent calmes en surface, le flux du temps est linéaire et régulier. Schopenhauer considère que c'est dans ce concept du temps que la réalité est encadrée par la loi causale : « la causalité est l'une des trois modalités du principe de raison suffisante. Loin de constituer une catégorie autonome, elle est produite par la relation des deux autres instances de celui-ci, l'espace et le temps. C'est donc la causalité qui forme le lien entre le temps et l'espace »[94]. Sous cette perception répétitive du temps, tout est prévisible ; le monde ne montre qu'un « vide ennui »[95] et une monotonie. Le terme « illusoire »[96] met toutefois en lumière le caractère trompeur de cette perception du temps, car sous son apparence se cache la complexité sous-jacente de la temporalité et de la réalité. Narcisse fait ainsi la même déclaration que Schopenhauer : « n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent »[97]. Les apparences des phénomènes de la réalité ne parviennent pas à exprimer clairement ou

---

[89] Voir Fayolle, Roger, « Le positivisme sous le feu de la critique socialiste », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 205-217. L'auteur évoque un débat entre deux courants de pensée de cette époque, l'un associé au positivisme et au réalisme, et l'autre à l'idéalisme et au symbolisme. Le premier courant, lié au positivisme, est caractérisé par l'audace de la recherche scientifique, la littérature naturaliste et une philosophie sommairement qualifiée de matérialiste. Les écrivains naturalistes, comme Émile Zola, cherchent à dépeindre la réalité de manière objective, en s'appuyant sur l'observation minutieuse de la société et de la nature. Ils mettent en lumière les aspects brutaux et déterministes de la condition humaine.
[90] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 169.
[91] *Ibid*., p. 170.
[92] *Ibidem.*
[93] *Ibidem.*
[94] Roger, Alain, *Le Vocabulaire de Schopenhauer*, France, Ellipses, 2014, p. 9.
[95] *Ibidem.*
[96] *Ibidem.*
[97] *Ibid*., p. 175.

complètement les vérités cachées en elles. Schopenhauer et Gide cherchent ainsi à regarder au-delà des apparences pour trouver les significations sous-jacentes.

1.1.2 La quête lancée à travers l'art

1.1.2.1 De l'ennui et du désir à la quête intérieure

Schopenhauer, avec une image frappante, affirme que « la vie oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui »[98]. L'Homme, malgré l'idéal imprégné dans tous les domaines de la société[99], s'enfonce dans son désir inassouvi et l'effort constant pour combler ce désir. Schopenhauer désigne ce désir comme la « volonté de vivre »[100], qui constitue toutefois la motivation fondamentale de l'Homme. Dans un monde dominé par les idées scientifiques, l'ennui éveille en Narcisse le désir d'exploration. La solitude et la déconnexion du monde extérieur ne conduisent pas à une forme de déclin. Au contraire, celles-ci motivent Narcisse à chercher de nouvelles approches pour connaître le monde.

Tel que nous le connaissons, Narcisse représente un personnage de la mythologie grecque dont la nature est profondément égocentrique. Cette caractéristique[101], qui a l'air excessive, apparaît toutefois pour Schopenhauer comme l'une des caractéristiques immuables et générales de l'Homme : « L'Homme, c'est la nature, la nature arrivée au plus haut degré de la conscience de soi-même »[102]. Autrement dit, Narcisse ne vise pas à compléter un acte héroïque, mais à résoudre l'énigme individuelle. Il choisit délibérément de s'évader du chaos et des contraintes du monde extérieur, pour pénétrer dans un univers

[98] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau, Auguste, Paris, PUF, p. 361.
[99] Kalifa, Dominique, « Belle Époque : invention et usages d'un chrononyme », *in* Kalifa, Dominique (éd.), *Chrononymes. Dénommer le siècle*, n° 52, 2016, p. 119-132. Nous nommons l'époque de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à la Première Guerre Mondiale comme une « Belle Époque » (*Ibidem.*). Dans cette période, la société a une prospérité et un progrès remarquables dans tous les domaines.
[100] Voir Blondin, Marie-Michèle, « Le cœur dans la philosophie d'Arthur Schopenhauer », *Laval théologique et philosophique*, n° 1, 2021, p. 9–27. Dans cette article, l'auteur souligne que, dans la doctrine de Schopenhauer, la volonté, les désirs occupent une place plus dominante que la rationalité dans les comportements de l'Homme.
[101] Le solipsisme est un fait évident et invariant aux yeux de Schopenhauer, selon qui « chacun est enfermé dans sa conscience comme dans sa peau et ne vit immédiatement qu'en elle » (*Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, trad. Cantacuzène, Jean Alexandre, Paris : Felix Alcan, 1887, p. 4)
[102] Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 352.

plus profond et hors du temps : le domaine de la Volonté[103]. Celle-ci est non seulement l'objectif de la quête de Narcisse, mais aussi l'idée centrale dans le système de Schopenhauer :

> Loin d'exalter cette expérience métaphysique de la chose en soi comme une opération de haut vol, Schopenhauer la décrit au contraire comme 'une voie souterraine, une communication secrète (*eine geheime Verbindung*), qui, par une sorte de trahison (*Verrat*), nous introduira tout d'un coup dans la forteresse, contre laquelle étaient venues échouer toutes les attaques dirigées du dehors[104].

C'est un monde secret, caché sous les apparences de la réalité. Dans le monde où « rien que le seul Narcisse »[105] règne, l'inertie et l'isolement deviennent des symboles de la rupture avec le monde extérieur. Narcisse se trouve immergé dans une solitude profonde, dépourvu de toute interaction sociale. C'est ainsi qu'il réalise sa quête métaphysique. Schopenhauer approuve également cette idée que la volonté de l'Homme, c'est-à-dire ses désirs, ses motivations et ses besoins, exerce une grande influence sur la façon dont il perçoit et expérimente le monde au quotidien. Autrement dit, les désirs et les préoccupations ont un impact important sur la manière dont chaque individu perçoit le monde.

Dans le texte « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier »[106], André Karatson écrit que « le chemin de la modernité passe par le questionnement du moi profond… l'épistémologie schopenhauerienne prise comme modèle d'introspection »[107]. Comme Gide, Schopenhauer pense que comprendre le monde réside dans la compréhension de l'essence intérieure propre de l'individu. Dans le deuxième chapitre de son ouvrage, intitulé « Les premiers témoignages »[108], René-Pierre Colin cite une lettre qui rend compte de l'interprétation de l'écrivain français Saint-René Taillandier sur l'idée de Schopenhauer :

> Oui, aurait dit Schopenhauer, je ne vois que des phénomènes dans le monde qui m'environne, mais je puis m'étudier moi-même, je puis descendre au fond de mon âme, et quand j'aurai atteint la substance de mon être, transportant ma découverte hors de moi, et l'appliquant par analogie à l'ensemble des choses, — j'aurai le secret du monde[109].

La recherche des vérités universelles nécessite une connaissance de soi, une quête des vérités inhérentes à chaque individu. Autrement dit, pour parvenir à une compréhension complète

---

[103] Roger, Alain, *Le vocabulaire de Schopenhauer*, France, Ellipses, 2014, p. 34. En expliquant le terme « Monde », l'auteur montre la relation dualiste entre « la représentation » et « la Volonté » dans la doctrine de Schopenhauer. L'une « ne détient qu'une existence superficielle et universelle des êtres », tandis que l'autre est « la réalité essentielle et universelle des êtres » (*ibidem*.).
[104] Roger, Alain, *Le vocabulaire de Schopenhauer*, France, Ellipses, 2014, p. 57.
[105] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 169.
[106] Karatson, André, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures 17*, 1987, p. 141-151.
[107] *Ibid*., p. 141.
[108] Colin, René-Pierre, « Le pessimisme et le thème de la décadence », *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*, *op.cit*., p. 32-71.
[109] *Ibid*., p. 41.

de l'existence, il est essentiel de plonger dans les forces sous-jacentes et les motivations qui dirigent la vie individuelle. Narcisse partage le même objectif en ressentant un profond désir de percer le mystère de sa propre essence, de découvrir la forme de son âme. Cette aspiration intérieure se manifeste par sa demande répétée de se regarder dans un miroir et de contempler son propre reflet :

> En la monotonie inutile de l'heure il s'inquiète, et son cœur incertain s'interroge. Il veut connaître enfin quelle forme a son âme ; elle doit être, il sent, excessivement adorable, s'il en juge par ses longs frémissements ; mais son visage ! son image ! Ah ! ne pas savoir si l'on s'aime… ne pas connaître sa beauté ! Je me confonds, dans ce paysage sans lignes, qui ne contrarie pas ses plans[110].

La répétition et les points d'exclamation reflètent les émotions intenses et l'insistance de Narcisse dans son exploration intérieure. Au bord du fleuve, symbole du passage du temps et du changement perpétuel, Narcisse trouve son miroir. En se penchant devant ce miroir liquide, Narcisse voit le passé, le présent et l'avenir se refléter en lui. Le reflet de Narcisse dans l'eau devient une fenêtre vers son monde intérieur. En se focalisant sur son image, il se retire de la turbulence des normes sociales et des idées préconçues, créant ainsi un espace d'introspection et de réflexion. L'amour-propre de Narcisse se révèle ainsi comme une source de libération, permettant à son esprit de se libérer des chaînes des conventions et des attentes. La description poétique : « aucun souffle ne troublait la source, où, tranquille et penché, tout le jour il contemplait son image »[111] met en scène la quiétude et la concentration de Narcisse. Cet état de contemplation prolongée transforme son acte en un acte d'introspection, où il se fond dans le reflet de lui-même et explore les profondeurs cachées de sa propre psyché.

1.1.2.2. La contemplation esthétique dépasser les limites de la volonté

Pour acquérir une solide connaissance de soi-même, Narcisse prend l'art comme point de départ, ce qui implique une nouvelle définition sur la conception de création. Nous pouvons établir des parallèles entre la quête artistique de Narcisse et le processus créatif de l'artiste de Schopenhauer[112]. Dans son article intitulé « Schopenhauer ou l'esthétique comme

---

[110] *Ibid*., p. 169.
[111] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 169.
[112] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 239. L'art est, explique le philosophe, une reproduction des « idées éternelles qu'il a conçues par le moyen de la contemplation pure » (*ibidem*).

instance de renversement »[113], Louis Ucciani indique que, pour Schopenhauer, l'art ne peut pas être simplement assimilé à son équivalent dans les sciences. Il perturbe la manière dont nous définissons ce qui est considéré comme de l'« art »[114], en remettant en question la relation entre cette désignation et le contenu réel de ce qu'est l'art. Cela signifie qu'il existe une difficulté à établir une définition précise et fixe de ce qui constitue l'art. En d'autres termes, l'art tend à échapper à la définition stricte et inébranlable basée sur les règles scientifiques. Cette idée met en lumière le caractère changeant et évolutif de l'art.

La nouvelle définition de Schopenhauer sur l'esthétique trouve rapidement son écho avec Narcisse. Comme nous l'avons montré, en remettant en question le monde perçu dans la méthode scientifique, laquelle le décrit comme monotone et dépourvu de vitalité, de créativité et de beauté[115], Narcisse adopte une approche qui est celle du « Poète »[116], bien différente de celle du « Savant »[117] qui s'en tient à la méthode scientifique. « Le Poète, lui, qui sait qu'il crée »[118]. Le terme « crée »[119] marque que l'art peut devenir la cause d'un événement en apportant de nouvelles idées, ce qui diffère grandement de l'idée traditionnelle naturaliste qui voit l'art comme un reflet de la réalité : « L'art ne saurait avoir un quelconque intérêt qu'à la condition qu'il participe à la subversion du monde et non à son maintien »[120]. L'art a ainsi sa valeur intrinsèque.

Contrairement au savant, le poète est prêt à aller au-delà des apparences, des règles établies pour explorer une réalité plus riche et complexe. La composition d'une œuvre d'art se voit ainsi comme une exploration des vérités immuables. Lorsque Narcisse crée son œuvre, il rêve du paradis et d'Adam qui vit dans un monde entouré de la forme pure de « l'Idée »[121]. Celle-ci représente la réalité ultime et intemporelle sous-jacente :

> Car l'œuvre d'art est un cristal – paradis partiel où l'Idée refleurit en sa pureté supérieure ; où, comme dans l'Éden disparu, l'ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance, où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée, – où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles, se font transparentes et révélatrices[122].

---

[113] Ucciani, Louis, « Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement », *Philosophique*, 2004, p. 29-45.
[114] *Ibidem.*
[115] Roger, Alain, *Le Vocabulaire de Schopenhauer*, *op.cit*., p. 45-47. Lors que l'écrivain analyse la conception de « Raison » chez Schopenhauer, il marque que le philosophe compare la « raison » comme « la femme », « elle ne peut que recevoir, elle ne peut créer » (*ibid.*, p. 46.).
[116] *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 175.
[117] *Ibidem.*
[118] *Ibidem.*
[119] *Ibidem.*
[120] Ucciani, Louis, « Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement », *Philosophique*, 2004, p. 30.
[121] *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 175.
[122] *Ibidem*.

L'œuvre d'art, tout comme l'Éden, révèle la beauté et la vérité dans une composition harmonieuse où chaque élément trouve sa place, tout en laissant transparaître la pureté de l'Idée échappant l'influence du temps, des règles causales et la volonté de l'artiste. Autrement dit, l'artiste doit transcender, selon Schopenhauer, son individualité, c'est-à-dire sa subjectivité personnelle, pour accéder à une réalité plus profonde. Narcisse se détache du monde et s'imprègne dans un état supérieur : la contemplation esthétique, où nous percevons, explique Louis Ucciani, l'art pour ce qu'il est, indépendamment de son utilité ou de son lien avec nos besoins personnels. C'est ainsi qu'Adam, l'image idéale de l'artiste rêvé par Narcisse, est perçu comme un poète « religieux » : « […] [Adam] écoutait. Unique, encore insexué »[123]. En renonçant à soi-même, Narcisse adopte une attitude sérieuse, quasi religieuse envers sa contemplation :

> Le Poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline[124].

Dans cette vision, l'acte d'écriture devient pour Narcisse une véritable foi, une discipline dans laquelle il s'engage avec une attention dévouée, transcendant ainsi les conventions et les connaissances superficielles. « Il demeurait assis à l'ombre du grand arbre. L'homme ! Hypostase de l'Élohim, suppôt de la Divinité ! pour lui, par lui, les formes apparaissent. Immobile et central parmi toute cette féerie, il la regarde qui se déroule »[125]. L'immersion de Narcisse dans sa contemplation esthétique sert d'allégorie à la quête de l'humanité de transcender les limites du matériel pour accéder à la profondeur intérieure et intemporelle. Cette immersion dans le soi crée une brèche dans le tissu du temps, lui permettant d'explorer les mystères des Idées et d'atteindre un état d'être quasi divin.

Au cœur de cette quête, il se laisse emporter par un rêve qui l'entraîne vers un paradis insaisissable. Le poète suit son intuition et son imagination :

> Toujours les mêmes formes passent ; l'élan du flot, seul les différencie. – Pourquoi plusieurs ? Ou bien pourquoi les mêmes ? – C'est donc qu'elles sont imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours […]et toutes, pense-t-il, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline[126].

---

[123] *Ibid*., p. 172.
[124] *Ibid*., p. 175.
[125] *Ibidem*.
[126] *Ibid*., p. 170.

La quête de la forme idéale des « idées »[127] n'est pas une démarche lente, méthodique et réfléchie, mais un acte impulsif, dynamique, momentané, guidé par le désir et l'aspiration profonde de l'explorateur. Comme l'explique Schopenhauer, les écrivains partent de l'intuition plutôt que du raisonnement abstrait. C'est ainsi qu'ils sont capables de révéler des aspects inexplorés et novateurs de la réalité. « Le Poète, à demi-mot, doit comprendre, – puis redire ces vérités »[128]. Ils sont en quelque sorte sacralisés en jouant ce rôle dans la découverte et la transmission de vérités profondes. C'est ainsi que l'artiste peut, selon Schopenhauer, se libérer des contraintes du monde construit par la méthode rationnelle et logique, mais aussi de la volonté individuelle, la perception subjective pour trouver les idées dans leur forme la plus pure :

> l'art […] consiste dans l'aptitude à s'affranchir du principe de raison, à faire abstraction des choses particulières, lesquelles n'existent qu'en vertu des rapports, à reconnaître les idées, et enfin à se poser soi-même en face d'elles comme leur corrélatif, non plus à titre d'individu, mais à titre de pur sujet connaissant[129].

C'est une contemplation désintéressée, indépendante, hors des contraintes. Dans cette contemplation esthétique schopenhauerienne, où l'artiste est poussé à s'oublier, il n'y a pas de choix possible. Cette caractéristique rattache la contemplation schopenhauerienne à une nouvelle règle essentielle de l'éthique et de l'esthétique gidienne. Avec cette méthode de Narcisse, toutes les images de la vie sont significatives et belles. Autrement dit, chaque instant de la vie mérite une exploration :

> Puisque, d'une part, toute chose donnée peut être considérée d'une manière purement objective, en dehors de toute relation ; puisque, d'autre part, la volonté se manifeste dans chaque chose à un degré quelconque de son objectivité ; puisque, par suite, chaque chose est l'expression d'une Idée, il s'ensuit que toute chose est belle[130].

Tous les phénomènes peuvent apporter une vérité. Le plus important pour l'artiste est de *manifester* tout au lieu de « se préférer »[131]. Réjean Robidoux cite l'exemple d'Adam, « Hypostase de l'Elohim »[132], incarne l'essence créative, celle qui façonne le monde avec aisance et entre en contemplation : son comportement éprouve le respect de cette règle selon laquelle « tout doit être manifesté, même les plus funestes choses »[133].

---

[127] *Ibid*., p. 175.
[128] *Ibid*., p. 170.
[129] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 251.
[130] *Ibid*., p. 270.
[131] Les notes du *Traité du Narcisse, RR1*, p. 174.
[132] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 172.
[133] Les notes du *Traité du Narcisse, RR1*, p. 174.

En suivant son intuition, Narcisse saisit ces moments immédiats et les images éphémères apparus dans le fleuve du temps. Il découvre toutefois « bientôt que c'est toujours la même chose »[134], la forme pure et stable de « l'Idée »[135]. Il prend conscience du concept de l'éternel présent : « du plus lointain futur, les choses, virtuelles encore, se pressent vers l'être ; Narcisse les voit, puis elles passent ; elles s'écoulent dans le passé »[136]. Les choses de l'avenir sont virtuelles et en devenir jusqu'à ce que le poète les observe. Au moment où il les contemple, elles deviennent réelles, présentes, Cette conception rejoint la conception du temps de Schopenhauer :

> Jamais homme n'a vécu dans son passé, ni ne vivra dans son avenir : c'est le présent seul qui est la forme de toute vie ; mais elle a là un domaine assuré, que rien ne saurait lui ravir. Le présent existe toujours, lui et ce qu'il contient : tous deux se tiennent là, solides en place, inébranlables. Tel, au-dessus de la cataracte, l'arc-en-ciel. Car la volonté a pour propriété, à elle assurée, la vie ; et la vie, le présent[137].

Schopenhauer soutient que seule la réalité immédiate du présent, qu'il appelle « *Nunc stans* »[138] ou « l'éternel midi »[139], « est la forme de toute vie »[140]. Cette contemplation des images qui se passent dans le fleuve est toutefois fugace. Les choses s'écoulent rapidement dans le passé. Autrement dit, le présent n'est perçu que comme une révélation de ce qui a déjà lieu. Toutes les vérités sont déjà complétées et manifestées dans le passé :

> Le temps, détraqué, s'est arrêté. Il ne remplit plus sa mission fondamentale, qui est de faire advenir l'avenir. Il ne remplit plus sa mission fondamentale, qui est de faire advenir l'avenir. Plus rien n'advient, il n'y a plus de futurition ; ou mieux encore, non content de ne pas faire advenir l'avenir, le temps fait advenir le passé[141].

C'est une des caractéristiques essentielles de cette contemplation qui réside dans le regard tourné vers le passé. Le sens des images se révèle au moment où l'actant les repense à nouveau. L'avenir n'est qu'une présence du passé. Chaque image saisie dans le miroir lui offre une compréhension intemporelle de la vie et de l'âme humaine. Le miroir devient alors l'espace de sa quête de sens et de connaissance du monde, lui permettant de transcender les apparences pour accéder à une compréhension plus profonde de lui-même et de l'univers :

> De telles œuvres ne se cristallisent que dans le silence ; mais il est des silences parfois au milieu de la foule, où l'artiste réfugié, comme Moïse sur le Sinaï, s'isole, échappe aux choses, au

---

[134] *Ibid*., p. 170.
[135] *Ibid*., p. 176.
[136] *Ibidem.*
[137] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 354.
[138] Franck, Didier, « Chapitre II. L'auto-négation de la volonté », *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2010, p. 119-129.
[139] *Ibid*., p. 124.
[140] *Ibidem*.
[141] Rosset, Clément, *Écrits sur Schopenhauer*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 135.

> temps, s'enveloppe d'une atmosphère de lumière au-dessus de la multitude affairée. En lui, lentement, l'Idée se repose, puis lucide s'épanouit hors des heures. Et comme elle n'est pas dans le temps, le temps ne pourra rien sur elle. Disons plus : on se demande si le Paradis, hors du temps lui-même, n'était peut-être jamais que là, – c'est-à-dire qu'idéalement[142]…

« L'Idée »[143] échappe à l'emprise du temps et de l'environnement qui lui donne d'une diversité des formes. Dans ce moment isolé et silencieux, Narcisse entreprend de structurer cette « Idée »[144] dans son esprit. Une fois que « l'Idée »[145] est suffisamment claire et aboutie, l'artiste la manifeste dans son œuvre d'art.

1.1.2.3. La création artistique façonne les règles d'éthique

Réjean Robidoux indique dans son article « Problèmes historiques posés par la note esthético-morale du *Traité du Narcisse* »[146] que pour déployer une analyse plus détaillée, le contenu du livre n'est pas le seul prendre en compte. La longue « note esthético-morale » consignée par Gide à côté du traité peut se voir comme l'essence de tout un livre : « j'écris ce traité pour supporter deux notes »[147]. C'est à partir de ces deux perspectives esthético-morales que Gide construit, réfléchies dorénavant sur ses écritures ainsi que le monde.

Au moment où Narcisse, ce poète transcende la vision scientifique en se prolongeant dans une contemplation pure sur soi-même et le monde, il transforme ce qu'il constate en représentation de l'ensemble du monde. La création artistique devient donc le moyen de compréhension de soi et du monde qui l'entoure. Loin d'être une simple recherche esthétique superficielle, l'art chez Gide revêt une dimension profonde et idéale, invitant l'artiste et le spectateur à transcender les limites du matériel pour accéder à l'universel. Une éthique artistique se forme dans cet acte esthétique. La convergence entre les règles de la morale et de l'esthétique chez Gide réside dans l'idée que l'artiste doit se comprendre lui-même, dépasser les apparences des phénomènes de la vie, se libérer de ses désirs pour trouver et représenter authentiquement les Idées éternelles dans son œuvre. Cette recherche de vérité intérieure et esthétique se nourrit de la sincérité, du courage de l'artiste, qui cherche à dépasser les illusions des apparences de la réalité et trouve une vérité immuable. Nous

---

[142] *Traité du Narcisse, RR1,* p. 176.
[143] *Ibidem.*
[144] *Ibidem.*
[145] *Ibidem.*
[146] Robidoux, Réjean, « Problèmes historiques posés par la note esthétique-morale du *Traité du Narcisse* », *in* Cotnam, Jacques *et alii* (éds.), *La Revue des lettres modernes, André Gide 6. Perspectives contemporaines*, Paris, Minard, 1979, p. 39-51.
[147] La note manuscrite du *Traité du Narcisse, RR1,* p. 176.

constatons donc la manière dont la création artistique de Narcisse façonne de nouveaux choix éthiques qui se diffèrent de ceux de la réalité, l'amenant à réfléchir sur son authenticité et ses valeurs personnelles.

La faute d'Adam témoigne bien de la distinction de la morale artistique et la morale de la vie. Pour affirmer sa puissance, Adam manifeste sa volonté et impose « une dissonance […], un peu d'imprévu »[148]. Ce geste du non-poète brise la perfection du paradis qui n'est alors plus immobile en raison de cette introduction de « l'inconnu »[149]. Ces deux notions, on le voit, « l'imprévu »[150] d'un côté, « l'inconnu »[151] de l'autre, annonce la place que prendra la notion d'aventure pour Gide, l'aventure étant définie par lui comme ce qui est susceptible d'advenir, que l'on ne peut pas prévoir mais que l'on doit accepter. Pour l'instant, il faut retenir que l'écart entre ces deux morales est souligné par Réjean Robidoux, qui précise en ajoutant une conclusion : « la morale, en somme, est "une dépendance de l'Esthétique" »[152].

1.1.3. L'égarement de Narcisse : la quête sans fin de Gide vers de nouvelles aventures

Tous les événements se déploient pour être vus par le poète. La position passive de l'observateur engendre toutefois des émotions frustrantes et susciter des questions pointues :

> Mais, spectateur obligé, toujours, d'un spectacle où il n'a d'autre rôle que celui de regarder toujours, il se lasse. – Tout se joue pour lui, il le sait, – mais lui-même… – mais lui-même il ne se voit pas. Que lui fait dès lors tout le reste ? ah ! se voir ! – Certes il est puissant, puisqu'il crée et que le monde entier se suspend après son regard[153].

Narcisse semble incapable de se voir lui-même dans ce contexte. Il est immergé dans le rôle de spectateur au point qu'il en vient à négliger ou à oublier sa propre existence et son individualité :

> Il se relève alors, un peu ; le visage s'écarte. La surface de l'eau, comme déjà, se diapre et la vision reparaît. Mais Narcisse se dit que le baiser est impossible, – il ne faut pas désirer une image : un geste pour la posséder la déchire. Il est seul. – Que faire ? Contempler[154].

---

[148] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 172.
[149] *Ibidem*.
[150] *Ibidem*.
[151] *Ibidem*.
[152] Robidoux, Réjean, « Problèmes historiques posés par la note esthétique-morale du *Traité du Narcisse* », art.cit., p. 44.
[153] *Ibidem.*
[154] *Ibid*., p. 176.

Narcisse, après s'être penché pour observer son reflet dans l'eau, redresse légèrement son corps. Ce changement de sa position physique illustre l'impossibilité de maintenir la contemplation esthétique. Sa retraite le confronte de nouveau à l'influence de la réalité. Narcisse prend donc conscience de l'impossibilité de posséder cette image sans la détruire. Roger Bastide, l'auteur de l'œuvre *Anatomie d'André Gide*[155], dans ses études indique également les mêmes problèmes de cette « méthode de Narcisse »[156] :

> Mais Narcisse est un être seul, et l'existence de son reflet postule, pour être, l'arrêt préalable de toute vie, car la vie détruit les images contemplées ; si le vent souffle, si l'orage se déchaîne, tout se trouble, la superficie liquide n'est plus que noirceur, confusion, non-miroir[157].

Narcisse ne peut pas maintenir cette obsession de lui-même au-delà de ces moments d'immobilité et des conditions idéalement calmes, ce qui met en évidence la nature illusoire et éphémère de son acte de contemplation. De plus, cela soulève également la deuxième question de la réalité de ce que Narcisse perçoit. Son isolement volontaire et son rejet de la vie en mouvement soulignent sa quête d'une vérité immuable, mais cela peut aussi le rendre vulnérable à une vision déformée de la réalité, car il évite les éléments perturbateurs qui font partie intégrante de la vie réelle. Gide reconnaît cet embellissement de la réalité dans sa correspondance avec Paul Valéry : « les choses sont laides, je sais, mais elles s'efforcent vers des choses superbes, qu'elles ne seront jamais, mais que nous voyons, poètes, au travers d'elles. Il faut voir le monde tel qu'il devrait être »[158].

Narcisse saisit toutes les images du fleuve du temps. Il n'y a pas une image qui ne mérite pas une valeur importante, ce qui annonce l'idée de disponibilité que Gide placera bientôt au cœur de son éthique, et qui est elle-même directement liée à celle d'aventure, la disponibilité étant l'ouverture à tout ce qui peut advenir, l'acceptation positive de ce qui peut advenir d'imprévisible :

> Narcisse cependant contemple de la rive cette vision qu'un désir amoureux transfigure ; il rêve. Narcisse solitaire et puéril s'éprend de la fragile image ; il se penche, avec un besoin de caresse, pour étancher sa soif d'amour, sur la rivière. Il se penche et, soudain, voici que cette fantasmagorie disparaît ; sur la rivière il ne voit plus que deux lèvres au-devant des siennes, qui se tendent, deux yeux, les siens, qui le regardent. Il comprend que c'est lui, – qu'il est seul – et qu'il s'éprend de son visage. Autour, un azur vide, que ses bras pâles crèvent, tendus par le désir à travers l'apparence brisée, et qui s'enfoncent dans un élément inconnu[159].

À la fin de l'histoire, les images disparaissent et Narcisse ne voit que son portrait. Cette image implique alors les valeurs qui sont immobiles et cachées dans le paysage sont saisies

---

[155] Bastide, Roger, *Anatomie d'André Gide*, France, Presses Universitaires de France, 1972, p. 73.
[156] *Ibid.*, p. 75.
[157] *Ibid.*, p. 74 -75.
[158] André Gide à Paul Valéry, 15 septembre 1891, *Corr*., p. 168.
[159] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 176.

à pleines mains par Narcisse. Comme l'analyse Christian Angelet dans son œuvre *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide – Le Traité du Narcisse, Le voyage d'Urien, Paludes*, Narcisse prend conscience de l'intervalle entre le monde de la Représentation et le monde de la Volonté. Cette conscience l'enivre dans la contemplation esthétique qui l'amène à découvrir les vérités. Narcisse considère ainsi l'acte de création artistique comme sa nouvelle religion et décide donc de s'y prolonger profondément :

> Grave et religieux il reprend sa calme attitude : il demeure – symbole qui grandit – et, penché sur l'apparence du Monde, sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent[160].

Penché sur l'apparence du monde, il ressent vaguement le passage des générations humaines en lui, évoquant une connexion profonde avec le temps et la condition humaine. Il semble donc difficile voire impossible de s'éloigner totalement du cadre de la réalité.

Gide entrevoit également la fin pessimiste de cette quête. En rêvant Adam, Narcisse voit le processus dans lequel ce poète divin détruit son jardin parfait à cause de sa volonté – source de l'ennui et la souffrance :

> – mais que sait-il de sa puissance, tant qu'elle reste inaffirmée ? – À force de les contempler, il ne se distingue plus de ces choses : ne pas savoir où l'on s'arrête – ne pas savoir jusqu'où l'on va ! Car c'est un esclavage enfin, si l'on n'ose risquer un geste, sans crever toute l'harmonie. – Et puis, tant pis ! cette harmonie m'agace, et son accord toujours parfait. Un geste ! un petit geste, pour savoir, – une dissonance, que diable ! – Eh ! va donc ! un peu d'imprévu.
> Cette harmonie l'agace. Il saisit un rameau d'Ygdrasil entre ses doigts infatués et la brise...
> C'est fait[161]…

L'écrivain commence à questionner son pouvoir de créativité dans cette contemplation constante et prévisible. L'Homme garde toujours ses désirs vers l'inattendu, la dissonance. Finalement, dans un acte impulsif, Narcisse brise un rameau d'Ygdrasil-l'acte qui peut apporter le chaos, la nouveauté :

> [...] Une imperceptible fissure d'abord, un cri, mais qui germe, s'étend, s'exaspère, strident, siffle et bientôt garnit comme une tempête. L'arbre Ygdrasil flétri chancelle et craque ; ses feuilles où jouaient les brises, frissonnantes et recroquevillées, se révulsent dans la bourrasque qui se lève et les emporte au loin, — vers l'inconnu d'un ciel nocturne et vers de hasardeux parages, où fuit l'éparpillement aussi, des pages arrachées au grand livre sacré qui s'effeuille[162].

L'effet de cet acte d'Adam s'élargit progressivement. Il brise l'ordre et l'harmonie de la stabilité, la tranquillité du paradis. Adam sort ainsi de cet espace stagnant, inerte et affronte

---

[160] *Ibidem.*
[161] *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 172.
[162] Montière, Georges, « *Le Traité du Narcisse*, Théorie du Symbole (1) », *Le Voile d'Isis* n° 79, 29 juin 1892.

l'inconnu, le danger. Le paysage autour d'Adam est ainsi changé : « vers le ciel est montée une vapeur, larmes, nuages qui retombent en larmes et qui remonteront en nuées : le temps est né »[163]. Cependant, il ne rencontre que l'autre prison : le temps, première condition de la loi causale du monde, est engendré. L'art et l'artiste semblent donc s'enfermer dans un cycle sans issue.

À la fin de sa quête, Narcisse remet en question la nécessité de ce traité. Sa recherche obsessionnelle de sens et de vérité a l'air vaine, voire arrogante :

> Ce traité n'est peut-être pas quelque chose de bien nécessaire. Quelques mythes d'abord suffisaient. Puis on a voulu expliquer ; orgueil de prêtre qui veut révéler les mystères, afin de se faire adorer, – ou bien vivace sympathie, et cet amour apostolique, qui fait que l'on dévoile et qu'on profane en les montrant, les plus secrets trésors du temple, parce qu'on souffre d'admirer seul et qu'on voudrait que d'autres adorent[164].

L'acte d'écriture de l'écrivain cache toujours un désir d'être adoré ou admiré. Cependant, la contemplation selon Schopenhauer ne propose qu'une quête sacrée, réservée uniquement à l'artiste, au génie. Cette idée est donc confrontée à la notion de création artistique qui vise à partager des expériences intérieures et profondes avec autrui. Par ailleurs, est-ce que cet acte de création artistique, qui ne vise qu'à trouver les formes idéales des Idées dans le passé, est un acte réellement créatif ? Cette approche artistique limiterait effectivement le potentiel de croissance et d'exploration personnelle en condamnant la personnalité individuelle à l'immobilité et le monde à un pessimisme radical. En d'autres termes, ne s'agit-il pas d'une autre forme de déterminisme ?

À travers un détachement de la volonté et l'intérêt individuel, Schopenhauer propose une séparation des souffrances et du plaisir. Mais, cela apparaît trop allègre, facile, voire même artificiel. Plus Gide s'étudie, plus il approfondit sa réflexion, plus il reconnaît que s'éloigner de la réalité pour réprimer la sensibilité individuelle ne réduit en rien la souffrance de la vie. Le désir de mise à nu de la vérité continue à brûler. C'est ainsi que Gide relance une autre exploration et cherche à creuser plus profond pour trouver le vrai soi. Une lettre à Paul Valéry en 1891 témoigne pour la première fois que Gide porte un regard critique sur Schopenhauer : « Schopenhauer maintenant. Je le trouve trop sémillant, trop habile. Il manque de nombre, et puis il veut trop persuader. Je préférais Kant. Mais Schopenhauer aura été pour moi l'initiateur »[165]. Dans *Paludes*, en 1895, Gide s'en prend aussi à Schopenhauer :

---

[163] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 172.
[164] *Ibid.*, p. 176.
[165] André Gide à Paul Valéry, 3 novembre 1891, *Corr.*, p. 178.

> - Enfin Monsieur, fit un tumulte-vous reprochez aux gens de vivre comme ils font -, d'autre part vous niez qu'ils puissent vivent autrement, et vous leur reprochez d'être heureux de vivre comme ça - mais si ça leur plaît - mais… mais enfin, Monsieur : Qu'est-ce que vous voulez [166]???

Cette interrogation porte précisément sur la question de l'aventure qui est finalement au cœur de la sotie, le personnage s'interrogeant sur l'opportunité de répondre à ce qui peut advenir et de se lancer dans un voyage qui est présenté comme une aventure dérisoire. Au moment où Narcisse rend compte de l'impossibilité de baiser son image, il ne perd pas son espoir. « Grave et religieux il reprend sa calme attitude »[167]. Comme l'indique Gide à la fin, Narcisse « demeure – symbole qui grandit »[168], l'histoire de Narcisse ne se conclut pas à ce point. Au contraire, la réflexion de cette quête spécifique devient les fondations sur lesquelles se bâtit la prochaine aventure créative de l'écrivain.

1.2 LE RENVERSEMENT ET L'ÉTABLISSEMENT DE LA MORALE DANS *L'IMMORALISTE* GIDIEN À LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE

Comme nous l'avons indiqué, le monde à la fin du XIX[ème] siècle est perçu par les écrivains et les philosophes comme limité par des croyances dogmatiques naturalistes. À travers Schopenhauer, la création artistique apparaît à Gide comme un moyen d'enquêter sur le monde et sur la vérité. Cependant, la vision ennuyeuse et sombre décrite par Schopenhauer ne correspond pas non plus à l'idéal du jeune Gide, qui aspire à une vie plus dynamique. Dans *La Maturité d'André Gide, de Paludes à L'Immoraliste*, Claude Martin remarque que Gide suit toujours une « évolution spirituelle »[169], notamment pendant sa formation entre 1893 et 1895. Gide ne se laisse pas décourager par la frustration causée par la réflexion pessimiste de Schopenhauer, ni par l'insuccès de sa quête dans ses premières écritures, pas davantage que par l'atmosphère inerte, mais prétentieuse du milieu littéraire de son époque.

À la suite de l'approfondissement de sa réflexion, de nombreuses lectures et rencontres, Gide découvre une nouvelle doctrine qui secoue profondément les convictions enracinées de la société française. Cette doctrine est élaborée par le philosophe allemand Friedrich

---

[166] *Paludes, RR1,* p. 291.
[167] *Le Traité du Narcisse, RR1*, p. 176.
[168] *Ibidem.*
[169] Claude, Martin, *La Maturité d'André Gide. 1, De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902),* Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque », 1977,

Nietzsche[170], mais elle ne commence à se répandre en France qu'à partir des années 1890. Dans son ouvrage *Nietzsche en France de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Jacques Le Rider considère que « des années 1890 à 1914 »[171] représentent « le premier grand moment du nietzschéisme français »[172] :

> Nietzsche sert donc de signe de ralliement à la nouvelle génération intellectuelle des années 1890, qui ne vit plus les relations franco-allemandes sous l'effet du choc de 1870 et du ressentiment, dans une nouvelle "atmosphère morale", selon l'expression de Claude Digeon[173].

Le prestige de Nietzsche en France résulte en grande partie de sa protestation audacieuse contre les traditions morales qui pèsent depuis longtemps sur l'humanité et commencent à l'étouffer. De plus, même si Nietzsche développe une doctrine qui met constamment l'accent sur la souffrance et nous pousse à explorer la Volonté, il offre également une possibilité de trouver la joie en renversant le système moral établi. Cet esprit de révolte, qui est grandement apprécié par Gide, le distingue radicalement de la doctrine pessimiste de Schopenhauer.

Toutefois, ce n'est pas la doctrine du nietzschéisme mais plus le nom de Nietzsche que Gide découvre dans un premier temps. Même si Nietzsche est fréquemment mentionné dans la publication de la maison *Mercure de France*, ainsi que dans les discussions courantes, les salons, et même au théâtre. Comme l'indique Henri Albert, il convient de noter qu'il n'y pas encore de « bibliothèque nietzschéenne »[174] en France, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. La première lecture complète de Gide sur Nietzsche est une vieille question qui suscite des études variées. Par exemple, Jean Louis Backès dans son article du *Dictionnaire Nietzsche* « Gide, André »[175], explique que la lecture de Nietzsche n'intervient pas avant les premières grandes traductions en 1898. Mais, de fait, dans la lettre destinée à Paul Valéry en août 1896, Gide évoque déjà rapidement ce philosophe sans préciser quelle œuvre il lit : « je lis Nietzsche qui m'embête un peu »[176]. Dans une « lettre à Angèle » en 1898, André Gide évoque le nom de Nietzsche qui commence à exercer une grande influence à cette époque-

---

[170] Nietzsche est un disciple de Schopenhauer. Éric Marty remarque cela dans « Philosophie », *Dictionnaire Gide*, *op.cit.*, p. 308.
[171] Le Rider, Jacques, *Nietzsche en France : de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999, p. 67.
[172] *Ibidem.*
[173] *Ibid.*, p. 69.
[174] *Ibid*., p. 61. La première traduction de Nietzsche n'apparaît en France qu'en 1898 où Henri Albert interprète l'œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra* écrit par Nietzsche en 1883.
[175] Backés, Jean Louis, « Gide, André », *in* Astor, Dorian (éd), *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 386-389.
[176] André Gide à Paul Valéry, *Corr. (1890-1942)*, p. 400 (15 août 1896).

là : « l'influence de Nietzsche a précédé chez nous l'apparition de son œuvre »[177]. Cette connaissance nietzschéenne avant la lecture de l'œuvre elle-même explique pourquoi Éric Marty écrit que « le "nietzschéisme" de Gide est, il est vrai, déjà présent avant même qu'il ne l'ait lu [...] »[178]. Ainsi, l'effet du nom de Nietzsche a un impact plus grand que ses théories philosophiques, Gide n'ayant qu'une connaissance vague sur Nietzsche et sa doctrine au début. Les idées nietzschéennes sont répandues au milieu des intellectuels et s'inspirent de nombreuses créations qui ne les nomment toutefois pas. Ceci entraîne une difficulté pour les artistes, Gide par exemple, à distinguer quelles notions ont été véritablement développées par Nietzsche. Néanmoins, il est indéniable que la pensée nietzschéenne pénétrant dans cette génération ouvre à notre jeune auteur un nouvel horizon philosophique.

L'influence de cette philosophie se reflète dans les écritures de Gide, que de nombreuses études rapprochent de la philosophie de Nietzsche, notamment son œuvre *L'Immoraliste* publiée en 1902. Un exemple de cette corrélation se trouve dans le petit essai de Lucie Delarue-Mardrus publié dans *La Revue Blanche*. L'auteure écrit que le protagoniste Michel de ce récit partage bien des caractéristiques du nouvel homme créées par Nietzsche, mettant ainsi en pratique l'audacieuse doctrine du philosophe, qui propose un renversement des connaissances établies.

Dans *L'Immoraliste*, Gide explore les thèmes de la liberté, de la recherche de soi et de l'affirmation de la vie, autant de thèmes qui cristalliseront plus tard autour de la notion d'aventure. Ces thèmes entrent en résonance avec les préoccupations de Nietzsche concernant la volonté de puissance et l'existence individuelle. Au début de l'histoire, Michel incarne le modèle de l'homme aux yeux des autres : élevé dans une atmosphère protestante,

---

[177] Gide, André, « Lettre à Angèle », *Prétextes, suivi de Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 81. Dans la Lettre à Angèle datée du 10 décembre 1899, Gide souligne que les premières traductions de Nietzsche (celle d'Henri Albert) n'ont été que la cause occasionnelle de la découverte de sa pensée, déjà présente de manière diffuse mais insistante dans les esprits français : « Grâce soient rendues à M. Henri Albert qui nous donne enfin notre Nietzsche, et dans une fort bonne traduction. Depuis si longtemps nous l'attendions ![…] Et peut-être valait-il mieux que cette traduction ait mis tant de temps à paraître : grâce à cette cruelle lenteur, l'influence de Nietzsche a précédé chez nous l'apparition de son œuvre ; celle-ci tombe en terrain préparé ;[…] à présent elle ne surprend plus, elle confirme ; ce qu'elle apprend surtout, c'est sa splendide et enthousiasme vigueur ; -mais elle n'était presque plus indispensable ; car l'on peut presque dire que l'influence de Nietzsche importe plus que son œuvre, ou même que son œuvre est d'influence seulement » (*Ibidem.*).
Au moment où Gide découvre véritablement la philosophie de Nietzsche, de fait, cette lecture provoque surtout des scrupules, voire une frustration chez Gide : « Nietzsche me rend fous, pourquoi a-t-il eut lieu ; j'eusse follement voulu l'être ; je découvre avec jalousie une à une, toutes mes pensées secrète […]. On m'accusera plus tard d'avoir été formé par Nietzsche ; on dira même que c'est chez lui que j'ai appris l'anti-Wagnerisme, etc… » (André Gide à Marcel Drouin, *Corr*., p. 403, 30 mars 1898).

[178] Marty, Éric, « Philosophie », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide, op.cit.*, p. 307.

érudit et intelligent, capable d'effectuer des recherches historiques, marié à une femme belle et tendre. Toutefois, Michel semble un étranger qui n'entre jamais réellement dans sa vie et son mariage. Durant la cérémonie de son mariage, Michel se tait comme s'il n'avait aucunement conscience de ce qui se passe. La perte d'identité de ce personnage gidien au sein des attentes familiales et sociales évoque une idée de Nietzsche : la perte de l'individualisation. L'explication proposée par Philippe Choulet dans son article « Individu (*Einzelne, Individuum*) »[179] permet de mieux comprendre cette dichotomie entre l'apparence extérieure de la vie de Michel et son monde intérieur :

> L'État, les institutions (ou individus collectifs), la religion, la morale, les plaisirs collectifs, l'art et même la science, qui impose des types professionnels et des modèles sociaux, réduisent fortement leur champ d'expression et d'affirmation. L'individu est donc le lieu instable, indéterminé et hétéronome d'un conflit majeur entre une certaine puissance ontologique (la vie produite des individus, non des êtres de raison) et la pression de l'artifice social, la convention politique. L'individu ne va pas de soi[180].

Michel renonce à son authenticité et à sa véritable nature pour s'adapter aux conventions sociales, perdant ainsi sa capacité à être lui-même et à agir selon ses propres principes. La maladie introduit un changement dans la vie de Michel. Il suit ses désirs profonds, se libère des normes sociales et morales pour retrouver sa santé et embrasser une vie authentique. Sa quête de soi le conduit à rejeter les conventions établies pour embrasser son individualité. Parallèlement, Nietzsche exalte l'idée de l'*Ubermensch*, l'homme supérieur, qui transcende les valeurs conventionnelles et crée ses propres règles. Ce nouvel homme est celui qui se libère des chaînes de la moralité traditionnelle et qui cherche à s'épanouir pleinement en réalisant sa véritable nature. En poussant les limites de sa liberté personnelle, Michel se retrouve confronté à des dilemmes moraux. L'exploration des différentes voies de la vie cache les ambiguïtés et les dangers, dans la mesure où elle peut mener à l'excès, à la folie ou à l'immoralité. Lorsque Michel s'affranchit de toutes les normes et contraintes, il risque de perdre pied avec la réalité et de sombrer dans l'irrationnel.

Dans l'article « Michel Arnauld, lecteur de *L'Immoraliste* »[181], paru dans *le Bulletin des amis d'André Gide* en 1993, Éric Marty fait une étude sur les commentaires de Marcel Drouin (sous le pseudonyme de Michel Arnauld) sur *L'Immoraliste* de Gide. Marcel Drouin remarque également l'idée que « le premier nom (derrière Gide) est celui de Nietzsche »[182]. Cependant, Éric Marty indique que Marcel Drouin est « parti de la question nietzschéenne

---

[179] Choulet, Philippe, « Individu (*Einzelne, Individuum*) », *Dictionnaire Nietzsche, op.cit*., p. 496 – 497.
[180] *Ibidem.*
[181] Marty, Éric, « Michel Arnauld, lecteur de *L'Immoraliste*. Fragments », *BAAG*, n° 99, 1993, p. 419.
[182] *Ibid*., p. 420.

et non de l'affirmation nietzschéenne »[183]. Il en résulte que dans sa création littéraire, Gide se pose la même question que Nietzsche : « Que peut l'homme ? »[184]. Cette question invite à réfléchir sur les capacités et sur les limites de l'Homme, non seulement sur le plan intellectuel et physique, mais aussi moral. Elle implique une réflexion sur les comportements et les objectifs qui définissent un individu. Néanmoins, il est important de noter que l'interrogation de Gide n'est pas complètement héritée de Nietzsche. L'écrivain ajoute ses propres idées à la construction de la notion de liberté dans son œuvre, en s'appuyant sur les concepts nietzschéens pour éclairer sa réflexion.

Cette préservation de l'« autonomie »[185] est soulignée par Michel Drouin ainsi que par Éric Marty : « *L'Immoraliste* est une œuvre d'art, complète en soi, née d'elle-même »[186]. Elle explique la négation par Gide[187] quant à la présence en arrière-plan du nietzschéisme dans ses écrits. Gide insiste constamment sur le fait que Nietzsche n'est pas une source d'inspiration et d'enseignement, mais plutôt un penseur qui a précédé ses idées dans le domaine de la philosophie. Comme le résume Pierre Boudot dans son étude sur Gide, *Le courage de la beauté* : « la vie est son seul maître »[188].

Gide ne se contente pas de reproduire simplement les idées de Nietzsche, mais il les intègre à son propre univers intellectuel et artistique. Loin de se cantonner à une imitation, Gide s'approprie et transforme les concepts nietzschéens pour les faire siens et les adapter à sa propre vision du monde. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure, sous l'influence de Nietzsche, Gide construit sa conception de la liberté en remettant en question les valeurs traditionnelles et en explorant la possibilité de choisir ses propres valeurs à travers la puissance de la volonté individuelle, tout en mettant en lumière la tension entre la recherche d'une existence authentique, les contraintes morales et sociales traditionnelles, ce qui préfigure déjà l'élaboration d'une éthique fondée sur la disponibilité et sur l'aventure, qui deviendra explicite une dizaine d'années plus tard ?

---

[183] *Ibidem.*
[184] « Cependant, Drouin ne cède pas à la facilité d'exonérer Gide de Nietzschéisme, au contraire. Il reprend la question fondamentale de Nietzsche : 'Que peut l'homme ?' et en fait la question gidienne » (*Ibid.*, p. 421).
[185] Marty, Éric, « Michel Arnauld, lecteur de *L'Immoraliste*. Fragments », *art. cit.*, p. 421.
[186] Arnauld, Michel, « André Gide : *L'Immoraliste* », *La Revue blanche*, n° 227, 15 novembre 1902.
[187] Jusqu'en 1927, Gide conteste encore une fois en public l'influence de Nietzsche sur ses créations : « Mais à quoi peut inviter ce travail ? À rechercher, dans mon *Immoraliste* par exemple, tout ce qui peut rappeler le Zarathoustra et à ne plus tenir compte de ce que m'enseigna la vie même. Le livre était tout composé dans ma tête et j'avais commencé de l'écrire lorsque je fis la rencontre de Nietzsche qui m'a débord beaucoup gêné. Je trouvais chez lui non plus une incitation, mais bien un empêchement tout au contraire. Si Nietzsche ici me servit, ce fut, par la suite, en purgeant mon livre de toute une part de théorie qui n'eût pas manqué de l'alourdir » (*J2*, p. 56, 4 novembre 1927).
[188] Boudot, Pierre, *Nietzsche et l'au-delà de la liberté : Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Paris, Aubier, coll. « Philosophie », 1992, p. 36.

1.2.1 L'investissement de Gide dans son personnage contre une éducation inculquée les règles morales conventionnelles

En examinant le personnage de Michel, nous pouvons constater l'investissement de Gide. Celui-ci incarne la dualité qui réside au fond de l'écrivain, oscillant entre les normes sociales et les désirs individuels. C'est dans ce conflit que se développe la deuxième leçon de la liberté selon Gide. Nous explorerons d'abord la situation oppressante à laquelle Gide est confronté. Cette approche nous permettra de mieux appréhender les défis moraux auxquels il fait face dans sa quête de liberté et d'authenticité, ainsi que la raison pour laquelle il est attiré par la doctrine nietzschéenne et se lance dans une quête morale comparable à celle de ce philosophe.

1.2.1.1. La lutte de Gide contre les contraintes éducatives et morales

Le jeune Gide partage une expérience éducative similaire avec son personnage Michel, qui a subi des enseignements moraux jugés étouffants sinon aliénants[189], ainsi qu'une éducation stricte et puritaine. Cette éducation ne peut pas toutefois les restreindre dans la discipline, la retenue ni l'abstinence. Au contraire, dans son autobiographie *Si le grain ne meurt*, Gide décrit cette éducation comme l'ayant conduit à se faire « un monstre des revendications de la chair […] »[190]. C'est elle qui le conduira à dire : « je retombais dans le vice de ma première enfance, et désespérerais à neuf chaque fois qu'il j'y retombais »[191].

Gian Luigi Di Bernardini, dans son article « Juliette et André Gide : l'énième faux-dialogue ? »[192], développe une analyse détaillée de l'influence exercée par mère de Gide, Juliette Gide née Rondeaux. Cette dernière donne la première leçon morale au jeune Gide et sa première éducation, comme l'illustrent les images apparues dans les œuvres de Gide telles que *Les Cahiers d'André Walter*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, etc. La mère joue un rôle central dans les questionnements moraux et les conflits intérieurs de l'écrivain. Respectant rigoureusement les règles sociales tout en réprimant ses instincts et désirs, cette femme a

[189] Di Bernardini, Gian-Luigi, « Juliette et André Gide: l'énième faux-dialogue? », *Studi Francesi* [sur ligne], 2011, p. 487-497. Disponible à l'URL : https://journals.openedition.org/studifrancesi/4871. Di Bernardini écrit notamment : « *L'Immoraliste*, paru en 1902, et sur les considérations que le protagoniste, Michel, fait au sujet des brochures que son ami T. lui envoie et qu'il ne lit pas à cause de leur excessive ressemblance aux "petits traités moraux dont on avait agacé [s]on enfance"».
[190] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 428.
[191] *Ibidem.*
[192] Di Bernardini, Gian-Luigi, « Juliette et André Gide : l'énième faux-dialogue », art.cit., p. 487-497.

une profonde influence sur Gide, comme il l'exprime : « tout ce qui était naturel chez ma mère, je l'aimais. Mais il arrivait que ses élans fussent arrêtés par des conventions et le pli que laisse trop souvent l'éducation bourgeoise »[193]. En plus, Juliette Gide transmet également les idées de la dévotion totale à la Bible, les valeurs morales strictes, l'idéal de pureté sexuelle[194], autant de choses qui ne font que restreindre davantage la liberté de Gide et provoquent en lui de profonds conflits intérieurs.

En lisant les lettres entre Gide et sa mère, nous découvrons, écrit Gian Luigi Di Bernardini, une querelle autour de la question morale. Gide réalise que la morale transmise par sa mère et la religion le confinent dans une prison et entravent son épanouissement personnel. Le fossé d'incompréhension entre Gide et sa mère est profond. Ce jeune écrivain est confronté à une opposition irréductible entre sa nature réelle et son éducation rigoureuse, entre ses instincts et les normes morales qui lui ont été imposées. L'état dépressif et le désir de se libérer du cadre fixé par sa mère et les règles d'éthique amènent Gide à remettre en question la notion d'éthique[195] telle qu'il l'a apprise de sa famille et du monde extérieur :

> Au nom de quel Dieu, de quel idéal me défendez-vous de vivre selon ma nature ? Et cette nature, où m'entraînerait-elle, si simplement je la suivais ? -Jusqu'à présent j'avais accepté la morale du Christ, ou du moins certain puritanisme que l'on m'avait enseigné comme étant la morale du Christ. Pour m'efforcer de m'y soumettre, je n'avais obtenu qu'un profond désarroi de tout mon être[196].

L'écriture devient donc l'outil de sa quête. Quand cette mère découvre les premières œuvres de son fils articulée autour la notion d'aventure – une aventure dont les enjeux sont alors strictement moraux –, elle ne ressent que des inquiétudes et lance des critiques contre l'éthique qui y est montrée :

> Sais-tu que cette histoire de Georges et la vie qu'il a évidemment l'intention de se faire m'a amenée à penser à ton *Voyage d'Urien* et à ta *Tentative amoureuse* ? Je commence par te dire que l'on ne peut tout réduire à la morale en action. Après ce préliminaire, sais-tu ce que je me demande ? Tes voyageurs sont embarqués pour faire de grandes actions, oui, mais lesquelles ? Aucun but précis, aucune idée arrêtée, aucune tâche définie. Alors, ils ont vogué au gré des vents et des courants, avec juste assez de volonté, de forces et d'énergie pour ne pas tous succomber aux séductions et aux enchantements rencontrés en chemin, mais tous avec un abattement, un écœurement, une lassitude sans pareil. Et arrivés au but ? Ils n'éprouvent même aucune satisfaction : aucune tâche accomplie, ni en perspective, tout le voyage pour rien[197].

---

[193] *Ibid*., p. 491.
[194] Léonard, Émile, *Le Protestant français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 193.
[195] Gide réfléchit constamment et enregistre ce qu'il pense sur le système ancien de la morale qui l'empêche de s'épanouir dans son *Journal* : « il me faut maintenant un effort aussi grand pour me laisser aller à moi-même, que jadis pour y résister. Cette morale de privations s'était-il bien fait ma morale naturelle, que l'autre maintenant m'est très pénib1e et difficile. Il me faut m'efforcer au plaisir. Ce m'est pénible d'être heureux » (*J1*, p. 161, fin avril 1893).
[196] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 269.
[197] Juliette Rondeau à André Gide, *Corr*., p. 213-214 (28 octobre 1893).

La manque d'objectifs définis du personnage traduit toutefois la volonté de l'écrivain de remettre en question les normes conventionnelles et de créer son propre code éthique. Juliette Rondeaux veut brider la liberté de son fils et le cantonner à chemin aussi rectiligne qu'étroit : Gide se sent condamné à un sort bourgeois prédéterminé dès sa naissance. Comme la plupart des parents bourgeois de cette époque-là, cette mère donne une éducation bourgeoise, mais aussi protestante dans son cas, à son fils unique, en espérant qu'il devienne un modèle d'enfant idéal. Au lieu de développer la capacité de réflexion individuelle, la plus importante pour cet enfant idéal, c'est l'obéissance passive aux règles autoritaires.

Gide a un esprit lucide et un courage pour lutter contre son éducation passée, la morale et tout ce qui lui est imposé de l'extérieur : il est très tôt convaincu que les idées ne sont que « provisoires. Toute éducation bien entendue tend à pouvoir se passer d'elles. Toute éducation tend à se nier d'elle-même »[198]. Il voit clairement sa différence avec les autres, son impossibilité de devenir l'enfant modèle et l'héritier bourgeois que sa mère souhaite le voir devenir : « À cet âge innocent où l'on voudrait que toute l'âme ne soit que transparence, tendresse et pureté, je ne revois en moi qu'ombre, laideur, sournoiserie »[199], écrira-t-il de façon provocatrice, au moment d'évoquer son enfance dans son autobiographie. L'attente de sa mère se heurte violemment à ce que constate Gide chez lui-même, ce qui provoque sans doute une angoisse chez cet enfant qui se sent différent. Le fait d'être un enfant qui va passer pour vicieux et d'être isolé avec le monde ne le conduit pas à se dévoyer. Au contraire, cela suscite un combat au cœur de cet enfant visant à trouver sa propre identité. Ce que poursuit Gide, ce n'est plus l'identité digne de son nom familial comme l'attend sa mère, mais une identité propre qui ne violente plus sa nature :

> Une vie n'est pas nécessairement plus ou moins belle suivant qu'elle est plus ou moins raisonnable. Si je m'occupais de mener une vie telle que tu me la 'conseilles', elle serait en mensonge constant avec mes pensées. Rien ne m'irrite plus que ton besoin d'intervenir dans les actes d'autrui, ce qui les fait peut-être un peu plus sensés, mais leur fait perdre toute valeur, puisqu'ils émanent de toi plus que de l'autre personne, leur fait perdre toute 'originalité'. Toutes ces questions me paraissent les plus importantes de la religion, morale ou philosophie : elles semblent nous écarter beaucoup d'Athame et de mon terrain, mais dis-toi, prends ton parti d'avance, résigne-toi à ne pas supprimer de mon existence toutes les étrangetés qui pourraient y pousser comme une herbe naturelle, et j'ai horreur du sentiment perpétuel que tu t'efforces de me donner : que je n'agis pas comme agiraient tous les autres[200].

Cette lettre adressée à sa mère est un aveu surprenant, mais révélateur de ce que poursuit Gide. Il entreprend une quête sans modèle pour justifier son choix et se met volontairement

---

[198] *J1*, p. 58 (13 octobre 1895).
[199] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 82.
[200] André Gide à Juliette Rondeau, *Corr.*, p. 626-627 (11 mars 1895).

à l'épreuve pour trouver son identité individuelle, laquelle s'appuie sur les valeurs, les morales qu'il choisit sur son chemin.

1.2.2 Le réveil de la volonté et du désir à travers la maladie

Dans *L'Immoraliste*, comme l'indique le titre du livre, Gide met en scène une tentative de transgression des normes éthiques. Cette histoire commence avec la maladie qui représente un moment crucial pour le protagoniste de Gide ainsi que dans la doctrine de Nietzsche. Il traverse une phase de crise qui comprend toutefois un regain d'énergie et de créativité, comme le souligne Nicolas Voeltzel dans un article propre à éclairer le parcours de Gide et de son personnage : « Comment on devient ce qu'on est : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche »[201]. Nous pouvons dès lors nous interroger sur le rôle de la maladie dans l'aventure de Michel. Comment la maladie éveille son désir de transformation et l'incite à rejeter les normes morales conventionnelles et le passé ? Comment cette expérience illustre-t-elle la nécessité de remettre en question les convictions sociales et de façonner une éthique personnelle à travers une quête de la liberté individuelle ?

1.2.2.1 La maladie comme opportunité de libération et de renaissance

-La maladie comme révélateur des désirs enfouis chez Michel

L'histoire commence avec le mariage de Michel, dépourvu d'amour et réalisé uniquement pour faire plaisir à son père mourant et « lui rendre sa fin plus douce »[202]. La mort du père marque l'arrêt de la vie cloisonnée de Michel, celui-ci ayant suivi scrupuleusement les préceptes parentaux et s'étant entièrement dévoué au travail. Le voyage en Tunisie de Michel en compagnie de sa femme est son véritable premier voyage, se distinguant des voyages précédents qu'il a entrepris avec son père. Cette expérience représente un retrait de son monde habituel centré sur les travaux historiques, qui domine sa vie jusqu'alors et le laisse dans une certaine méconnaissance du monde qui l'entoure.

---

[201] Voeltzel, Nicolas, « Comment on devient ce qu'on est : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche », *in* Jouanny, Sylvie et Le Corre, Élisabeth (éd.), *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 73-90.
[202] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 598.

Dans son voyage, Michel découvre des expériences nouvelles et inconnues : « pourtant Tunis me surprit fort. Au toucher de nouvelles sensations s'émouvaient telles parties de moi, des facultés endormies qui, n'ayant pas encore servi, avaient gardé toute leur mystérieuse jeunesse. J'étais plus étonné, ahuri, qu'amusé […] »[203]. Cette connexion stimule des facettes de sa personnalité et des émotions qui sont soit longtemps négligées, soit inexplorées. Sans motif explicite, Michel regarde sa femme Marceline d'une manière différente pour la première fois. Il répond au regard tendre de Marceline. À ce moment précis, une émotion puissante l'envahit, une sorte de « pitié nouvelle »[204]. Ivy Dyckman, dans « La lettre "m" dans *L'Immoraliste* d'André Gide »[205] fournit une explication sur cette femme qui représente le « personnage le plus près de »[206] Michel, « en tant que sa femme, qui provoque la bataille entre le sexe fort, les hommes, et le sexe faible, les femmes »[207]. La prise de conscience de Michel quant à la souffrance de sa femme, qui représente un dévouement total, « une ardeur religieuse et un amour maternel »[208], illustre l'éveil de ses désirs.

La délivrance des désirs et des émotions vivantes chez Michel est soudaine. Ceci entre résonance avec les enseignements de Nietzsche sur le concept de « devenir (Werden) »[209]. La vie est, selon ce grand philosophe, caractérisée par un flux constant de changement et de métamorphose, où de nouvelles formes émergent sans qu'elles puissent être prévues à l'avance. Blaise Benoit met en évidence ce changement imprévu ni explication claire dans son article « La réalité selon Nietzsche »[210] :

> Le sujet, autrui, le monde, ne sont alors que des façons de simplifier le devenir, c'est-à-dire de le pétrifier. Prenons l'exemple du rapport de cause à effet. Avec cette relation, nous construisons deux états distincts et séparés de ce flux qu'est le devenir et nous nous interrogeons ensuite sur leur interaction. Par conséquent, la causalité présuppose le principe d'identité que nie le devenir pensé dans sa radicalité. Il n'y a pas de fait et donc pas de rapports constants entre 'faits' : la notion de loi scientifique est un "faitalisme"[211].

Nietzsche pense que nous ne pouvons pas simplifier et encadrer la réalité dans une immobilité. La mort du père de Michel et l'éveil de ses émotions inconnues au contact de l'imprévu dans le voyage – l'imprévu, ce qui peut advenir, c'est-à-dire ce qui correspond à

---

[203] *Ibid*., p. 601.
[204] *L'Immoraliste, RR1,* p. 601.
[205] Dyckman, Ivy, « La lettre "m" dans *L'Immoraliste* d'André Gide », *Romance Notes*, n° 2, p. 203-209.
[206] *Ibid*., p. 205.
[207] *Ibidem.*
[208] *Ibidem.*
[209] Wienand, Isabelle, « Devenir (*Werden*) », *in* Astor, Dorian (éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit*., p. 244-250.
[210] Benoit, Blaise, « La réalité selon Nietzsche », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 131, n° 4, 2006, p. 403-420
[211] *Ibid*., p. 410.

la définition donnée plus tard dans *Les Faux-monnayeurs* – illustrent cette idée. L'éloignement de sa vie banale devient la porte qui le confronte à ses désirs longtemps refoulés.

L'éveil des désirs et émotions de Michel le conduit cependant à un conflit grave. Durant son voyage de noce, qui est supposé être un moment heureux et sain, Michel est toutefois attrapé la tuberculose et tombe malade. Michel réalise toutefois que sa maladie n'est pas simplement une question de santé physique, mais plutôt une manifestation de conflits internes suivant son éveil émotionnel. La maladie est comme un miroir reflétant ses tensions entre les aspirations intérieures et les attentes sociales. Le symptôme d'étouffement est métaphorique, reflétant le sentiment d'oppression de Michel. Comme celui-ci le décrit dans la première phase de son histoire, Michel sacrifie toujours son authenticité et son individualité au profit des attentes externes, comme par exemple les souhaits de son père mourant. Au moment où il se découvre malade, il prend conscience de son manque d'attention envers lui-même: « j'engageai ma vie sans savoir ce que pouvait être la vie »[212] ; « Il m'apparut que je ne m'étais pas soigné comme il fallait »[213]. La répression des désirs et des instincts naturels l'entraîne une aliénation de soi et conduit à une vie sans passion ni vitalité. La maladie est donc l'expression de sa volonté qui est en proie à des conflits et à des tourments. Elle s'inscrit dans l'idée de Nietzsche selon laquelle la « maladie »[214] est une occasion de libération. D'un côté, elle est un accident fatal, une force destructrice qui conduit potentiellement Michel à la mort ; d'un autre côté, elle est aussi une opportunité de transformation, de libération et de renaissance de Michel. Ce dernier se trouve donc face à un choix crucial : se laisser vaincre par la maladie et les circonstances, ou bien utiliser cette épreuve comme une chance de se retrouver, de se réinventer et de se libérer des entraves qui l'emprisonnent.

---

[212] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 598.
[213] *Ibid.*, p. 601.
[214] Choulet, Philippe, « Santé et Maladie », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit.*, p. 789. L'auteur donne une explication détaillée sur la fonction de la maladie dans la libération : « la souffrance de la maladie, qui est toujours une contrainte, peut être une violence ou une obligation – par exemple, l'obligation d'oublier, ou d'être seul ; elle peut détruire, mais aussi délivrer – en forçant à la détermination de soi et à l'estime retrouvée. Et alors, quand elle rend plus profond, seul *l'amor fati* permet d'être plein de reconnaissance pour elle, de l'affirmer comme source véritable de la puissance singulière : "seule la grande souffrance est la dernière libératrice de l'esprit" »

- la transformation individuelle dans le combat de la guérison

Dans une lettre de Gide à Jacques-Émile Blanche dans l'année 1893 :

> Merci de votre si bonne lettre ; je n'osais l'espérer car je vous pensais triste et je craignais que vous ne vous absorbiez péniblement en vous-même. Mais vos lignes amies me rassurent, et vous me paraissez presque « sage ». Pourquoi pourtant appeler à l'avance « odieuse » une liberté qui peut fort bien ne pas l'être. Ce qui manque c'est une occupation toujours ; être réoccupé ! De là viennent toutes les inquiétudes — et c'est là ce qui fait cette détresse de l'âme lorsqu'une âme qui l'occupait lui échappe. J'aime vous savoir écrire, et j'espère que ce que vous écrivez ne sera pas toujours rien que pour vous une occupation.[215]

Gide expose l'idée que la liberté ne réside pas seulement dans l'absence de contraintes ou d'obligations, mais aussi dans la recherche d'un engagement dans des activités qui donnent un but à notre existence et qui nous permettent de nous épanouir.

Dans ce contexte-là, la guérison devient le nouvel objectif de Michel, contribuant à sa réalisation de soi. Au départ, il refuse d'accepter l'idée d'être atteint de tuberculose. Au moment où Michel reçoit une lettre de T*** contenant des conseils médicaux au sujet de sa santé préoccupante, il ne prend pas ces conseils au sérieux, car il ne se considère pas comme tuberculeux et préfère éviter d'y penser. Cependant, lorsqu'il lit la lettre puis un livre spécialisé, il réalise brusquement que sa vie est sérieusement menacée par une maladie. Il prend conscience de cet ennemi actif qui vit en lui et comprend qu'il ne pourra pas se rétablir sans une lutte acharnée. Cependant, Michel se convainc que sa guérison ne dépende pas du traitement du médecin, mais de sa volonté et de son engagement à se soigner de manière appropriée : « c'est une affaire de volonté »[216]. Il commence à accepter sa situation et à s'engager pleinement dans le combat pour sa vie, plutôt que de la nier ou de la fuir. Nietzsche associe également étroitement la notion de volonté à celles d'« *amor fati* (l'amour du destin) »[217]. Selon ce philosophe, la puissance de la volonté ne réside pas simplement dans la capacité à atteindre les objectifs, mais commence par l'acceptation et l'affirmation de tout ce qui arrive dans la vie, y compris les aspects tragiques et douloureux.

Après avoir pris conscience de sa maladie, Michel fait un changement radical dans ses priorités de vie :

> Pour un temps, seule ma guérison devait devenir mon étude ; mon devoir c'était ma santé ; il fallait juger bon, nommer Bien, tout ce qui m'était salutaire, oublier, repousser tout ce qui ne guérissait pas[218].
> Je repassais ma volonté comme une leçon ; j'apprenais mon hostilité, la dirigeais sur toutes choses ; je devais lutter contre tout : mon salut dépendait de moi seul[219].

---

[215] André Gide à Jacques-Émile Blanche, *Corr*., p. 75 (13 septembre 1893).
[216] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 608.
[217] Chiche, Juilette, « *Amor Fati* », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche, op.cit.*, p. 20-22.
[218] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 608.
[219] *Ibid.*, p. 609.

Michel donne la priorité à tout ce qui est bénéfique pour sa santé, oublie ou repousse tout ce qui ne contribue pas à sa guérison. Il s'efforce de maîtriser sa respiration et de surmonter les difficultés physiques auxquelles il est confronté. Il refuse les nourritures médiocres apportées par « un vieux nègre »[220] et, sans aucune considération pour sa femme, Michel demande des repas plus copieux et de meilleure qualité. Toutes ses actions répondent à la notion de « vie (*Leben*) » [221] de Nietzsche : « vivre – cela veut dire : repousser continuellement loin de soi quelque chose qui veut mourir ; vivre – cela veut dire : être cruel et impitoyable envers tout ce qui chez nous faiblit et vieillit, et pas uniquement chez nous »[222]. La vie pour Michel devient une invitation à embrasser le changement, à se débarrasser des poids du passé, de tout ce qui l'affaiblit, et à avancer avec courage et détermination pour développer la puissance individuelle. Nietzsche encourage l'individu à être l'acteur de sa propre vie, à repousser les limites, à rejeter ce qui est confortable et affaiblit la volonté pour embrasser pleinement la richesse de la vie. Excité par ses nouvelles résolutions pour sa santé, Michel n'arrive pas à dormir. Il accueillit l'aube qui se lève. Ceci symbolise le début de cette nouvelle étape dans la vie de Michel, où il est plein d'espoir et de détermination pour son avenir.

Sa volonté devient un outil essentiel dans sa lutte pour la guérison. Elle l'aide à garder le cap, à rester concentré et déterminé dans son combat contre la maladie. Sa lutte dévoile une transformation radicale de sa volonté : de la passivité antérieure à une force active qui le pousse à agir pour sa propre survie. La volonté de Michel devient progressivement puissante :

> Je ne pus dormir cette nuit, tant le pressentiment de mes nouvelles vertus me grisait. J'avais, je pense, un peu de fièvre ; une bouteille d'eau minérale était là ; j'en bus un verre, deux verres ; à la troisième fois, buvant à même, j'achevai toute la bouteille d'un coup. Je repassais ma volonté comme une leçon qu'on repasse ; j'apprenais mon hostilité, la dirigeais sur toutes choses ; je devais lutter contre tout : mon salut dépendait de moi seul[223].

Cette nuit d'insomnie devient une « veillée d'armes »[224] où il se prépare mentalement et émotionnellement pour lutter contre tous les obstacles et sauver sa vie par sa propre

[220] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 608.
[221] Marton, Scarlett, « Vie (*Leben*) », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op. cit.*, p. 928-933.
[222] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Philosophie », 1950, p. 26.
[223] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 609.
[224] *Ibidem.*

détermination. La puissance de la volonté de l'individu est dirigée vers l'amélioration de soi et vers la réalisation d'objectifs personnels:

> Que parlé-je d'unique effort ? Pouvais-je m'intéresser à moi, sinon comme à un être perfectible ? Cette perfection inconnue et que j'imaginais confusément, jamais ma volonté n'avait été plus exaltée que pour y tendre ; j'employais cette volonté tout entière à fortifier mon corps, à le bronzer. Près de Salerne, quittant la côte, nous avions gagné Ravello. Là, l'air plus vif, l'attrait des rocs pleins de retraits et de surprises, la profondeur inconnue des vallons, aidant à ma force, à ma joie, favorisèrent mon élan[225].

Sa volonté l'aide à se guérir et se dépasser comme les forces formatrices. En étudiant la même conception de Nietzsche, Patrick Wotling, dans « La volonté de puissance est l'apologie du désir de domination »[226], écrit que la volonté est, pour Nietzsche, une force qui pousse l'Homme à chercher le pouvoir de contrôler le destin individuel. Comme le déclare ce philosophe : « l'argile le plus noble, le marbre le plus précieux, l'homme, est […] modelé et taillé »[227]. Chaque individu possède une valeur intrinsèque et une essence unique, qui peuvent être développées et façonnées par des forces créatives et formatrices ; c'est la volonté de l'Homme. Nietzsche critique la vision traditionnelle de la volonté, qui est souvent associée à la maîtrise de soi et à la retenue morale. Il voit dans cette conception de la volonté une négation de la vie et de ses instincts naturels. C'est ainsi que Nietzsche valorise une volonté puissante qui peut embrasser la vie dans toute sa complexité et son irrationalité.

En suivant la guérison de sa maladie, Michel reprend « lentement mon travail, l'esprit calme, dispos, sûr de sa force, regardant l'avenir avec confiance et sans fièvre, la volonté comme adoucie, et comme écoutant le conseil de cette terre tempérée »[228]. Michel retrouve sa force pour aborder les défis à venir avec confiance et sérénité :

> Je jure que je l'aimais passionnément. Jamais elle n'avait été et ne m'avait paru si belle [...] Quand, parfois, la quittant une heure, je voulais marcher seul dans la campagne ou dans les rues, je ne sais quel souci d'amour et la crainte de son ennui me rappelaient vite auprès d'elle ; et parfois j'appelais à moi ma volonté, protestais contre cette emprise, me disais : n'est-ce que cela que tu vaux, faux grand homme[229] !

La volonté maîtrise et contrôle les émotions intenses de Michel envers Marceline. Malgré ses sentiments pour elle, Michel essaie de se montrer indépendant et de s'en éloigner par moments. Il refuse de se dévouer à sa femme qui incarne les rôles traditionnels de l'épouse et de la vie domestique ; Michel, en tant qu'individu en évolution, cherche à transcender ces

---

[225] *Ibid.*, p. 623.
[226] Wotling, Patrick, « La volonté de puissance est l'apologie du désir de domination », *Nietzsche*, sous la direction de Wotling Patrick, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2009, p. 83-87.
[227] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, trad. Cornélius Heim, Gonthier, Paris, coll. « Médiations », 1964, p. 22.
[228] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 633.
[229] *Ibid.*, p. 679-680.

attentes. Cependant, il finit toujours par revenir rapidement auprès de Marceline, témoignant de l'emprise que ses sentiments ont sur lui. La volonté lui permet de surmonter ses doutes et ses conflits internes, mais elle ne peut pas effacer complètement les tensions et les incertitudes qui résident en lui :

> je rêvais sous quelle riche charge de fruits allaient bientôt ployer leurs branches. De cette abondance ordonnée, de cet asservissement joyeux, de ces souriantes cultures, une harmonie s'établissait, non plus fortuite, mais dictée, un rythme, une beauté tout à la fois humaine et naturelle, où l'on ne savait plus ce que l'on admirait, tant étaient confondus en une très parfaite entente l'éclatement fécond de la libre nature, l'effort savant de l'homme pour la régler. Que serait cet effort, pensais-je, sans la puissante sauvagerie qu'il domine ? Que serait le sauvage élan de cette sève débordante sans l'intelligent effort qui l'endigue et l'amène en riant au luxe ? [...] appliquant mon rêve à la vie, je me construisais une éthique qui devenait une science de la parfaite utilisation de soi par une intelligente contrainte[230].

Michel rêve d'une harmonie où rien n'est gaspillé et où chaque élément a sa place et sa fonction bien définie. Il fait une recherche de l'harmonie entre l'instinct et la raison, et une volonté de tirer le meilleur parti de ses facultés en les utilisant de manière réfléchie et intelligente. Le narrateur réfléchit sur la nécessité de concilier les forces sauvages et spontanées de la nature avec les efforts conscients et régulateurs de l'Homme pour créer une harmonie durable et équilibrée dans sa vie.

1.2.2.2 À la recherche d'une volonté puissante individuelle dans la remise en question des croyances héritées

Pour vivre pleinement ses désirs et s'épanouir, Michel est conscient de la nécessité de se détacher des contraintes imposées par la réalité, qui le condamnent à la médiocrité. La première leçon d'obéissance est enseignée par son père. D'une part, il apprend à Michel de diverses langues et l'encourage à collaborer à des travaux savants : « Il s'amusait à me prétendre son égal et voulut m'en donner la preuve »[231]. D'autre part, quand le père publie un « essai sur les cultes phrygiens »[232] sous son propre nom, alors qu'il s'agit en réalité du travail de son fils : cet acte permet à Michel de s'intégrer dans le milieu intellectuel, mais la prétendue égalité est trompeuse. Le père utilise le travail de son fils pour servir à son succès. Michel ne peut pas prendre la décision par lui-même mais obéit à son père qui symbolise une autorité. C'est le monde hiérarchisé qu'évoque Nietzsche, remarque André Stanguennec dans le quatrième chapitre de son œuvre : « Au cœur des questions morales du Zarathoustra :

---

[230] *Ibid.*, p. 633-634.
[231] *L'Immoraliste, RR1,* p. 598.
[232] *Ibidem*.

mort de Dieu, volonté de puissance, éternel retour, surhomme, transvaluation des valeurs »[233]. Vivant selon l'ordre de son père, Michel n'appartient pas à la classe dominante qui invente de nouvelles valeurs, mais incarne ceux qui mènent une vie médiocre surchargée des responsabilités.

Le mariage de Michel avec Marceline est la dernière étape dans la volonté du père de voir son fils embrasser une existence conventionnelle, en adéquation avec les normes sociales établies. Cette dernière incarne idéalement les normes et les rôles traditionnels attribués aux femmes à cette époque, sans véritable individualité ni personnalité propre. Elle a pour fonction, en devant l'épouse de Michel, de le conformer aux attentes sociales et de le maintenir dans un cadre de vie traditionnel. C'est ainsi que sa présence sera perçue par Michel comme un obstacle sur le chemin de sa convalescence. Pour goûter à nouveau la vie et regagner sa santé, Michel se lance dans un combat visant à se débarrasser de cette vie obéissante. Nietzsche voit également une nécessité « par-delà »[234] des conventions, des limites préétablies. Cela implique alors un combat : « la plus belle vie… est de mûrir pour la mort, dans le combat »[235]. C'est toutefois à travers ce combat que l'Homme peut devenir le « surhumain (*Übermensch,Übermenschlich*) [236], embrassant la créativité et l'individualité. La résurrection de Michel implique également de se détacher de cette existence uniforme et de s'affranchir des normes sociales qui cherchent à le maintenir dans la médiocrité et de chercher son individualité dans la vie.

En suivant la mort de son père, Michel décide non seulement de s'éloigner de sa femme, mais aussi opère un rejet radical du passé et de l'Histoire, auxquels il s'intéressait sous l'influence de son père : « l'histoire du passé prenait maintenant à mes yeux cette immobilité, cette fixité terrifiante des ombres nocturnes dans la petite cour de Bistra, l'immobilité de la mort… À présent, si je pouvais me plaire encore dans l'histoire, c'était en l'imaginant au présent »[237]. L'immobilité du passé ne lui évoque que les ombres nocturnes qu'il observe dans la cour de Biskra, qui représentent la menace de la mort. Michel remet ainsi en question

---

[233] Stanguennec, André, « Chapitre 4. Au cœur des questions morales du Zarathoustra : mort de Dieu, volonté de puissance, éternel retour, surhomme, transvaluation des valeurs », *Le questionnement moral de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, coll. « Philosophie », p. 77-145.
[234] Choulet, Philippe, « Nécessité », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit.*, p. 641. « La nécessité supérieure ne peut être qu'une nécessité 'par-delà' : par-delà la raison et la déraison, l'ordre et le désordre, la loi et l'arbitraire (divin), la mécanique et la finalité, le déterminisme et la contingence – le divin hasard ne saurait se limiter à la simple contingence des choses ».
[235] Cité par Faguet, Émile, *En lisant Nietzsche*, Paris, Société française, 1904, p. 39.
[236] Wotling, Patrick, « surhumain (*Übermensch,Übermenschlich*) », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, p. 865-870.
[237] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 621.

la perception traditionnelle de l'Histoire en tant qu'entité figée. Celui-ci commence à envisager l'Histoire comme une réalité vivante et dynamique, susceptible de pouvoir changer et de se réinventer constamment, dans le but de pouvoir ressentir de nouveau la passion et le dynamisme de la vie, comme ce qu'il ressent en lisant les poèmes.

Avant sa maladie, Michel est passionné par des recherches philologiques et se consacre à des études sur des aspects précis du passé, par exemple sur l'influence gothique sur la déformation de la langue latine. Ce que Michel abandonne après sa maladie, c'est un monde basé sur la raison, la logique, la causalité, loin du réel : « […] J'atteignis vingt-cinq ans, n'ayant presque rien regardé que des ruines ou des livres, et ne connaissant rien de la vie »[238]. Michel se focalise toujours sur des éléments du passé ou de la connaissance qui peuvent sembler éloignés ou déconnectés de la réalité immédiate. Or l'importance excessive accordée à la quête du savoir peut, selon Nietzsche, entraîner une négligence des aspects essentiels de la vie, tels que les expériences personnelles et les interactions sociales : « Puisqu'il privilégie de façon démesurée la connaissance, l'intellect finit par mépriser la vie »[239]. Le fait de survaloriser la réflexion, l'analyse raisonnée et la logique conduit Michel à perdre les plaisirs de la vie, en l'empêchant de nourrir la passion pour celle-ci. Pour rectifier cette situation, Michel prend la décision audacieuse de placer l'intellect au service de la vie. Il rompt avec son habitude d'exploitation des ruines historiques, mais se lance dans des explorations menées dans différentes perspectives, en s'attachant notamment à mieux découvrir la « sauvage grandeur »[240] de l'empire goth, qui représente une beauté brute.

Le cheminement de Michel vers sa résurrection est marqué par un rejet radical de tous les contrôles et attentes sociales imposés par la famille, le mariage et la société. En se libérant de ces entraves, il se libère également des responsabilités qui pèsent sur lui, l'empêchant de vivre pleinement et authentiquement. Cette libération représente bien plus qu'une simple convalescence : il s'agit d'un véritable processus de « recrudescence de vie »[241] à travers une libération des contraintes qui essaient d'imposer une unité au monde.

La libération de Michel le conduit à embrasser la vie avec passion et à chercher le bonheur et l'épanouissement de manière authentique. Il découvre une nouvelle perspective sur lui-même et sur le monde, où ses propres désirs et aspirations deviennent le guide de sa

[238] *Ibid.*, p. 599.
[239] Marton, Scarlett, « Vie (*Leben*) », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche, op. cit.*, p. 928.
[240] *Ibid*., p. 630.
[241] *L'Immoraliste, RR1*, p. 622.

vie. Cette transformation le rapproche de l'idéal nietzschéen de « l'esprit libre »[242], qui s'affranchit des contraintes extérieures pour créer sa propre éthique et donner un sens à sa vie : « nier le désir, c'est nier la volonté de puissance qui caractérise la Vie »[243].

Le rejet de Michel sur les leçons de son père, sa femme Marceline qui incarne un modèle d'une épouse conventionnelle, les analyses académiques de l'Histoire, est de fait un rejet du système moral rigide et contraignant qui empêche l'épanouissement d'une véritable joie de vivre et entrave la révélation du vrai soi. Il y a alors, de la part de Michel, un rejet des valeurs morales traditionnelles, mais aussi une volonté d'explorer de nouvelles idées morales. Cet explorateur le constate avec lucidité :

> Aussi bien n'étais-je plus l'être malingre et studieux qui ma morale précédente, toute rigide et restrictive, convenait… Mon seul effort, effort constant alors, était donc de systématiquement honnir ou supprimer tout ce que je croyais ne devoir qu'à mon instruction passée et à ma première morale[244].

Cette remise en question de la morale traditionnelle et la volonté de s'en détacher évoquent certaines idées centrales dans la doctrine de Nietzsche. Dans le *Dictionnaire Nietzsche*, Céline Denat et Patrick Wotling mettent en évidence un point essentiel qui anime Nietzsche : sa profonde opposition ne se dirige pas tant vers les imperfections des règles morales existantes que vers l'existence même de la morale. Selon Nietzsche, la morale n'est rien de plus qu'une « interprétation de certains phénomènes […] une mésinterprétation »[245], une « expression de hiérarchie »[246] et des « conditions de vue d'un type d'homme particulier »[247]. Autrement dit, la morale n'est qu'une construction humaine subjective qui est possiblement erronée. Le renversement de la définition traditionnelle de la morale, souvent considérée comme unique, louable et cosmique, expose une autre facette de la morale, à savoir le fait qu'elle est contraignante mais potentiellement diverse. Comme Nietzsche, Gide remet en question les valeurs données pour universelles et immuables souvent imposées par les systèmes moraux établis, ouvrant ainsi la voie à une multitude de perspectives morales. Loin de rejeter l'une des idées de morale, Michel vise, empruntons les mots de Nietzsche, à « un renversement de cette forme pathologique de la morale-renversement qui redonnera à la vie

[242] Korichi, Mériam, « Esprit », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit.*, p. 299.
[243] *Cela doit supprimer.*
[244] *Ibid*., p. 622.
[245] Denat, Céline, et Woltling, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013, p. 192.
[246] *Ibidem.*
[247] *Ibidem.*

sa noblesse et à l'homme sa joie, sa force, sa santé »[248]. Plus précisément, c'est à un renversement du statut privilégié de la morale traditionnelle qu'il aspire.

Michel s'efforce d'explorer d'autres perspectives morales possibles dans le monde. Ses actions reflètent ce que Nietzsche appelle une « tentative (*Versuch*) »[249]. Cette notion propose un questionnement des idées préconçues et encourage l'Homme à créer de différents points de vue au lieu de simplement suspendre le jugement. En d'autres termes, Michel ne se contente pas d'accepter une seule vision morale, mais il se lance dans une exploration active des diverses possibilités, embrassant ainsi l'idée que la diversité des expériences peut enrichir sa réflexion sur la morale : une fois encore, cela annonce l'éthique de la disponibilité exposée dans *Les Nourritures terrestres,* qui elle-même prélude à la mise en avant de la morale fondée sur l'esprit d'aventure, illustrée et Bernard et prônée par Édouard, dans *Les Faux-monnayeurs*.

Ceci indique également, selon Nietzsche, l'impossibilité de parler de manière véritable de la réalité. C'est ainsi que le philosophe invite à une multiplication des perspectives et à une exploration audacieuse, ce qui est le propre de l'esprit d'aventure. Un exemple concret de cette approche se trouve dans la scène où Moktir, l'un des protégés de sa femme, profitant que Michel est absorbé par un livre, vole une paire de petits ciseaux. Michel le laisse toutefois faire sans protester. Plutôt que de réagir avec colère, il ressent une sorte d'amusement et de joie : « À partir de ce jour, Moktir devint mon préféré »[250]. Il éprouve en effet une admiration pour ce jeune garçon et pour sa capacité à transgresser les règles morales établies. Cet acte immoral témoigne du fait que les interactions humaines ne peuvent pas être simplement réduites à des relations de domination ou de soumission. Le vol de Moltir est un acte de créativité et de résistance aux normes préconçues.

1.2.3. Le dépaysement : le chemin de rétablissement de l'authenticité intérieure

Au moment où Michel se lance dans des voyages vers « les terres ensoleillées du monde méditerranéen où l'homme, allégé du poids des croyances et des tabous religieux ou

[248] Nietzsche, Friedrich, *Sur l'invention de la morale : généalogie de la morale, deuxième traité*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018, p. 1.
[249] Campioni, Giuliano, « Volonté de puissance la (*Der Wille zur Macht*) », in Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit*., p. 942.
[250] *L'Immoraliste, RR1*, p. 618.

moraux », il « redevient lui-même, un être libre, instinctif, livré aux seules impulsions de nature »[251]. À la lumière de *Voyageur et son ombre* de Nietzsche, nous pouvons trouver une explication sur la raison pour laquelle Gide inscrit l'histoire de Michel dans le contexte du voyage et du dépaysement. Jean-Michel Hoerner, dans son article « Nietzsche, voyageur en errance (1879-1889) »[252], indique que le voyageur est, selon Nietzsche, n'est pas simplement un errant « *Wanderer* »[253]dépourvu de but. Au contraire, comme Michel qui désire la santé, il a un objectif clair. Cependant, tout au long de ce voyage, le voyageur est constamment accompagné de son ombre, représentant la connaissance accumulée au fil de son temps passé. L'ombre ne se manifeste que lorsque l'individu s'aventure en dehors de son environnement habituel. Lorsque de nouvelles idées enrichissent l'esprit du voyageur, elles se confrontent à cette ombre, créant ainsi une dynamique de dialogue entre la connaissance existante et les perspectives émergentes. Le voyage, dans cette perspective, va au-delà de la simple errance physique : il devient un processus introspectif, dans lequel le voyageur élargit ses horizons en dépassant les limites de sa connaissance préalable.

Le dépaysement devient ainsi l'autre élément clé dans l'évolution de Michel, car il le sort de sa zone de confort et l'oblige à faire face à de nouvelles expériences et réalités. Rien ne peut changer, si Michel ne quitte pas la terre confortable. Avant le voyage, vivant dans un environnement stable et riche, il n'a pas de grand intérêt sur les nourritures, plaisirs sensoriels de la vie : « n'ayant pas très grand-faim d'ordinaire, je ne souffrais pas trop des plats manqués, ni des menus insuffisants »[254]. Les difficultés pendant le voyage pour trouver les logements confortables et les nourritures de qualité lui révèlent sa soif : « je lui faisais servir tout ce que le médiocre hôtel pouvait réserver de meilleur […] J'eusse voulu crever les murs, laisser affluer les convives. Car sentir souffrir de la faim me devenait angoisse affreuse »[255]. La soif obstinée et inassouvie de Michel envers la bonne nourriture semble révéler un désir plus profond de combler un vide intérieur. Cette soif représente une quête de satisfaction de ses désirs, dépassant largement le simple plaisir de manger, pour devenir une tentative de combler un manque intérieur.

---

[251] Dority, Hippolytus, et Ouellet, Réal, « Les images de la nature dans *L'Immoraliste* », *Études littéraires*, n° 3, décembre 1969, p. 313.
[252] Hoerner, Jean-Michel, « Nietzsche, voyageur en Errance (1879-1889) », *in* Carmignani, Paul (éd.), *Bouleversants voyages : Itinéraires et transformations*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 365-376. Disponible en ligne : https://books.openedition.org/pupvd/29174
[253] *Ibidem.*
[254] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 608.
[255] *Ibid.*, p. 683.

Hippolytus Dority et Réal Ouellet remarquent que Gide fournit une description détaillée des jardins, des oasis et plus généralement des images de la nature africaine dans *L'Immoraliste*. Dans un environnement dépaysant et exotique, les sensations de Michel qui étaient refoulées auparavant se réveillent. En clarifiant la conception de Nietzsche de la « nature »[256], Céline Denat propose le terme « naturalisationement »[257] qui est bien approprié pour décrire ce même processus qu'expérimente Michel. Cette notion implique une transformation progressive où Michel, à l'instar des idées de Nietzsche, développe des perspectives et des valeurs plus conformes à sa nature, à ses désirs et à ses instincts. Ses «"valeurs morales" sont remplacées par des "valeurs naturalistes" »[258]. S'intégrant joyeusement dans le paysage idyllique de l'Afrique, Michel perçoit clairement la vitalité débordante du monde :

> Le matin d'un des derniers jours […] Dans une anfractuosité des rochers dont je parle, une source claire coulait. Elle retombait ici même en cascade, assez peu abondante, il est vrai, mais elle avait creusé sous la cascade un bassin plus profond où elle avait creusé sous la cascade un bassin plus profond où l'eau très pure s'attardait. Par trois fois j'y étais venu, m'étais penché, m'étais étendu sur la berge, plein de soif et plein de désirs ; j'avais contemplé longuement le fond de roc poli, où l'on ne découvrait pas une salissure, pas une herbe, où le soleil, en vibrant et en se diaprant, pénétrait… Je me regardai longuement, sans plus de honte aucune, avec joie. Je me trouvais, non pas robuste encore, mais pouvant l'être, harmonieux, sensuel, presque beau[259].

Lorsque Michel contemple ce spectacle naturel, il ressent une soif et un désir ardent, non seulement de boire cette eau pure, mais aussi de se nourrir de la vitalité et de l'énergie qui émanent de la nature. Cette connexion avec la nature lui permet de se sentir pleinement vivant et de se relier à la force profonde qui anime tout dans l'univers. Cette expérience offre un sentiment de plénitude et d'épanouissement à Michel. Désormais, il se sent ainsi unifié avec la vie qui l'entoure et possède un aperçu de la beauté et de la force intrinsèque de la nature. La beauté et la pureté de la nature lui permettent de se défaire des masques sociaux et de se révéler à lui-même dans toute sa vérité. La communion avec la nature lui offre un moyen de s'abandonner à ses désirs et à sa sensibilité sans honte ni inhibition, créant ainsi un espace où il peut pleinement s'exprimer et se connecter avec son être le plus intime.

Ces sensations de Michel deviennent progressivement « aussi forte qu'une pensée »[260]. Ce qui domine Michel à ce moment-là, ce n'est plus l'intellect qui le limite strictement dans

---

[256] *Ibidem.*
[257] Denat, Céline, « Nature », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit.*, p. 625.
[258] *Ibidem.*
[259] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 625.
[260] *Ibid*., p. 614

des règles rigoureuses, mais c'est un élan du cœur qui semble le conduire vers le vrai soi puissant. Dans cet état d'extase devant la nature, Michel adopte une perspective qui rappelle les idées de Nietzsche. Selon ce philosophe, « tout mode de pensée, toute croyance, plus fondamentalement toute valeur »[261] peut être ramené « à des besoins vitaux, à des instincts, des pulsions ou des affects »[262] et finalement « au corps »[263], complète Céline Denat. Les besoins et les émotions individuels prennent ainsi une place prioritaire. Cette nouvelle expérience inspire une joie enivrante et constitue alors une nouvelle philosophie de vie à l'intérieur de Michel. Progressivement, il va apprendre à savourer pleinement ses émotions intenses, en les embrassant afin d'en profiter pour son épanouissement personnel : « je gardai cette sensibilité, la garde encore, mais, aujourd'hui, c'est pour voluptueusement en jouir. Toute sensibilité très vive peut, suivant que l'organisme est robuste ou débile, devenir, je le crois, cause de délice ou de gêne. Tout ce qui me troublait naguère m'est devenu délicieux »[264].

Des petits jardins à l'oasis en passant par les paysages sauvages, les forces de Michel s'accumulent au fils du temps dans sa contemplation. Il se nourrit non seulement du paysage naturel, mais aussi du contact avec les jeunes garçons. Quand le sang de Michel coule presque noir, il se rappelle soudainement l'âme et le corps brillant de Bachir, le jeune garçon introduit par sa femme dans le jour : « Et soudain me prit un désir, une envie, quelque chose de plus furieux, de plus impérieux que tout ce que j'avais ressenti jusqu'alors : vivre ! je veux vivre »[265]. Le contact libre avec des jeunes garçons éveille rapidement les désirs sexuels cachés dans son propre inconscient. Ceux-ci font écho à de nombreuses questions antithétiques nietzschéennes (l'amour idéal et l'impulsion sexuelle, la morale religieuse et l'instinct). Nietzsche pense en effet que :

> La chasteté est le nom le plus souvent donné à ce que Nietzsche appellera "castratisme", qui consiste à "anéantir les passions et les désirs" par excision et extirpation… Pour Nietzsche, la sexualité fait partie des éléments essentiels du sentiment de plénitude, avec l'ivresse et la cruauté, donc des (plus anciennes joies festives de l'humanité)[266]…

[261] Da Silva Jr., Ivo, « Nature, naturalisme (*Nation, Nationalismus*) », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit*., p. 626.
[262] *Ibidem*.
[263] *Ibidem*.
[264] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 611.
[265] *Ibid*., p. 607.
[266] Blondel, Éric, « Sexualité », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit*., p. 820.

Comme le remarque Guillaume Bridet dans son article « *L'Immoraliste* d'André Gide au-delà des études postcoloniales »[267], quand Gide mentionne ces désirs sexuels de Michel, il n'a pas l'intention d'approfondir ces aspects, mais préserve la valeur littéraire de l'œuvre. Nietzsche pense que l'artiste cache les mêmes puissances qui ne sont pas sans similitudes avec l'acte sexuel : « faire de la musique, c'est aussi une façon de faire des enfants »[268]. L'éveil du désir de Michel est l'acte initial de sa création artistique, qui devient donc sa troisième porte de la liberté.

1.2.4 L'invention artistique : la clé de la liberté et de la transcendance des limites

1.2.4.1 La confrontation de la réalité et du monde poétique : le paradoxe de la liberté

Passant d'une convalescence physique à un renouveau intérieur et éthique, Michel retrouve sa santé et atteint, indiquent Hippolytus Dority et Réal Ouellet, un état stable : « l'esprit calme, dispos, sûr de sa force, regardant le futur avec confiance et sans fièvre, la volonté comme adoucie, et comme écoutant le conseil de cette terre tempérée »[269]. Avec vigueur, Michel continue à se progresser et développe à la suite « une éthique [qui devenait] une science de la parfaite utilisation de soi par une intelligence contrainte »[270]. Il apprend comment gérer son domaine et défendre ses propriétés. Ce sont des moments où Michel trouve un équilibre entre la vigueur et les règles extérieures, entre l'impulsion et la maîtrise de soi.

Quand Michel entreprend de travailler, il décide de remettre sa vie en ordre. Il ne se laisse plus guider par ses pulsions enfouies au plus profond de sa nature. Il s'installe avec sa femme Marceline dans un nouvel appartement à Paris, près de Passy. Malgré les préoccupations financières de Marceline, Michel n'hésite pas à engager des dépenses pour l'installation, justifiant cela en disant qu'il se lie à cet endroit. De fait, il veut éliminer tout désir vagabond en s'engageant davantage dans cet appartement et en s'établissant dans une vie plus stable. Michel renoue avec le milieu bourgeois et reprend contact avec ses anciens amis. Toutefois, Michel se sent contraint de jouer ce rôle qui ne correspond pas à sa véritable

---

[267] Bridet, Guillaume, « *L'Immoraliste* d'André Gide au-delà des études postcoloniales », *Revue italienne d'études françaises*, 2019, disponible à l'URL : http://journals.openedition.org/rief/3204
[268] Blondel, Éric, « Sexualité », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit*., p. 820.
[269] Dority, Hippolytus, Ouellet, Réal, « Les images de la nature dans *L'Immoraliste* », art. cit, p. 324.
[270] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 634.

transformation intérieure : il le fait pour s'adapter à ses amis. Rapidement, Michel tombe dans un dilemme entre la sincérité intérieure et l'adaptation à l'attente de ses amis, de la société : « on ne peut à la fois être sincère et le paraître »[271].

Michel retourne à l'école et donne comme auparavant des cours sur la civilisation latine et la culture artistique. Il remarque que la culture artistique ne semble dans un premier temps qu'être « une sécrétion »[272] de la vie ; elle est de fait une « surabondance de la santé »[273]. Cela signifie que la culture artistique ne se limite pas à être une simple production de la vie, mais qu'elle est le résultat d'une vitalité et d'une créativité de l'être humain. Cependant, cette culture artistique, au lieu de rester fluide et vivante, se fige et s'endurcit progressivement. Au fil du temps, celle-ci perd sa capacité à entrer en contact direct avec la nature et finit par entraîner une diminution de la vie, menant à l'étouffement de l'esprit. C'est ainsi que Michel déclare : « la Culture, née de la vie, tuant la vie »[274]. L'époque de Michel entre précisément cette période où la « graine »[275] culturelle n'est plus une source de nourriture pour l'esprit, mais plutôt un obstacle. De sorte que, dans son existence routinière et stable, ses expériences d'enseignement, Michel ne découvre aucune vitalité, ni non plus la joie de la progression individuelle.

La rencontre avec son ami Ménalque, qu'il avait perdu de vue un moment, devient le ressort qui va le conduire à sortir de ce mode de vie ennuyeux. Structuré comme un personnage opposé à celui de Michel, Ménalque est présenté comme la victime de critiques injustes et de commérages de la part de certaines personnes de la « bonne société »[276], mais cela ne l'affecte pas. Démontrant un caractère puissant et indépendant, celui-ci s'engage dans des explorations lointaines et mène une vie à l'écart des normes sociales. Logeant à l'hôtel, Ménalque est toujours prêt à ses prochaines aventures. Pendant leur dîner, Michel remarque que Ménalque ne boit presque jamais d'alcool et ne fume pas, car celui-ci préfère la sobriété pour garder sa lucidité. Il refuse d'être affaibli par l'alcool ou le tabac qu'il perçoit comme « une diminution de la vie »[277]. Tandis que Michel semble plus enclin à suivre les normes sociales et les habitudes conventionnelles, Ménalque incarne une attitude de non-conformisme, d'authenticité, et de sobriété :

---

[271] *Ibid*., p. 645.
[272] *Ibid*., p. 646.
[273] *Ibidem*.
[274] *L'Immoraliste, RR1,* p. 646.
[275] *Ibidem.*
[276] *Ibid*., p. 647.
[277] *Ibid*., p. 648.

> Voyez, rien n'est à moi ; pas même ou surtout pas le lit où je me couche. J'ai l'horreur du repos ; la possession y encourage et dans la sécurité l'on s'endort ; j'aime assez vivre pour prétendre vivre éveillé, et maintiens donc, au sein de mes richesses mêmes, ce sentiment d'état précaire par quoi j'exaspère, ou du moins j'exalte ma vie. Je ne peux pas dire que j'aime le danger, mais j'aime la vie hasardeuse et veux qu'elle exige de moi, à chaque instant, tout mon courage, tout mon bonheur et toute ma santé[278].

La vie aventureuse de Ménalque fait comprendre à Michel que ses actes non conventionnels sont bien plus éloquents que ses propres discours académiques. Cette éloquence des paroles est liée étroitement avec les actes et les expériences des orateurs. Anne-Sophie Angelo s'intéresse également à ce personnage qui apparaît dans plusieurs œuvres de Gide. Dans son article « Ménalque aux multiples visages : intertextualité virgilienne, poétique gidienne et pratique de la lecture »[279], elle souligne l'écart entre Michel et cet explorateur courageux :

> Les discussions entre Michel et Ménalque ne sont pas équilibrées. Lorsque pour la première fois Michel vient trouver Ménalque chez lui, ce dernier a quasiment le monopole de la parole. Au cours du dialogue Michel répond aux propos et aux gestes de Ménalque, pose des questions, n'a jamais l'initiative, tandis que Ménalque parle de façon autoritaire[280].

Au niveau de leur langage, ils montrent également une grande différence. Tandis que le protagoniste est incapable de fournir une conclusion définie à son aventure, utilisant des verbes tels que « croire »[281], « pensai »[282], « semblent »[283] et « parut »[284] pour décrire ses situations, mais sans jamais percer en profondeur pour saisir leur véritable essence, Ménalque interprète bien les signes et collecte des indices pour arriver à des expressions justes et à comprendre la véritable essence des individus. Les parallélismes, les métaphores et les rythmes musicaux marquent la poétique de la parole qui correspond au monde de Ménalque, de sorte que cet échange fait comprendre à Michel ses insuffisances dans les expériences de la vie et la faiblesse de ses mots par rapport à la puissance de Ménalque. C'est ainsi que Michel comprend l'importance de l'enseignement moral des philosophes antiques, qui mettait l'accent sur les actes plutôt que sur les discours. Il comprend que les actes parlent bien plus fort que les mots, et que la véritable authenticité réside dans la manière dont nous vivons nos vies.

Michel est fasciné par le monde dionysiaque de Ménalque, représentant l'aspect de la vie qui est passionné, instinctif et libéré des contraintes sociales et morales. Ses rêveries

---

[278] *Ibid*., p. 650.
[279] Angelo, Anne-Sophie, « Ménalque aux multiples visages : intertextualité virgilienne, poétique gidienne et pratique de la lecture », in C. Debard, P. Masson & J.-M. Wittmann (éds.), *André Gide et la réécriture*, actes du colloque de Cerisy, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 237-251.
[280] *Ibid*., p. 241.
[281] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 653.
[282] *Ibid*., p. 652.
[283] *Ibidem.*
[284] *Ibidem.*

témoignent d'un profond attrait pour l'aventure, le dépaysement et l'exotisme qu'il a déjà entrevus dans les terres ensoleillées de l'Afrique du Nord et du Midi. Même s'il retourne momentanément dans le monde ordonné, représenté par son environnement familial et social, Michel ne peut pas résister à l'attrait du monde dionysiaque ; il est puissamment attiré par les sensations vives, les émotions intenses et la liberté qu'il ressent dans ces contrées exotiques.

« La vie [supérieure] consiste à transformer sans cesse tout ce que nous sommes »[285] : Michel continue ainsi son processus de métamorphose jusqu'à devenir la « flamme »[286] éclatante. Retournant dans la ferme à La Morinière, en en obéissant à la force que représente l'ardeur de sa soif, Michel s'enlise totalement dans le monde dionysiaque et se perd dans une vie hasardeuse. Comme l'indiquent Hippolytus Dority et Réal Ouellet, la contemplation des paysages naturels ne suffit plus pour satisfaire les besoins de Michel : les jeunes garçons deviennent alors les éléments dominants du paysage. Lorsqu'il découvre Alcide, le voleur qui braconne sur les terrains de son propriétaire, et le prend au piège, Michel éprouve une jouissance intense. Hippolytus Dority et Réal Ouellet écrivent que « Si Charles est le bon démon de Michel, Alcide est son mauvais génie : Dionysos a remplacé Apollon »[287]. Dans la nuit, « comme un chasseur sauvage, Michel court les bois avec Alcide, apprenant "l'affreuse volupté de celui qui braconne", sur ses propres terres, se moquant des efforts de Bocage et de Charles pour sauvegarder les biens de leur maître »[288].

Avide de conquérir la liberté fondamentale, Michel vend ses propriétés et force sa femme Marceline, qui est enceinte, mais malade, à aller en Suisse. En face des montagnes alpestres majestueuses, Michel ne sent que honteux et confus. Au moment où Marceline est morte, Michel se libère totalement de toutes les chaînes extérieures. Dans ses derniers mots, Marceline indique toutefois sans ambiguïté : « je vois bien, me dit-elle un jour, je comprends bien votre doctrine – car c'est une doctrine à présent. Elle est belle, peut-être, - puis elle ajouta plus bas, tristement : mais elle supprime les faibles »[289]. La doctrine de la liberté de Michel ainsi que de Nietzsche est effectivement puissante et séduisante. Toutefois, Marceline indique que cet accent mis sur la force de la volonté personnelle et l'individualité néglige les personnes moins fortes moralement et sans moyens. Une fois Marceline morte,

[285] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 12.
[286] *Ibidem.*
[287] Dority, Hippolytus, Ouellet, Réal, « Les images de la nature dans *L'Immoraliste* », art. cit., p. 328.
[288] *Ibidem*.
[289] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 679.

et malgré ses expériences inoubliables, il est confronté à un sentiment de solitude et de vide lié à la perte de sa femme : « je restais affreusement seul »[290]. La vitalité et l'énergie disparaissent en peu de jours, laissant place à un Michel devenu égoïste, oisif, cynique et méchant. Ceci est prouvé par la scène où Michel tente de tromper le temps en s'occupant avec des cailloux blancs en les laissant tremper à l'ombre, puis en les tenant longtemps dans le creux de sa main jusqu'à ce que la fraîcheur qu'ils procurent soit épuisée. En répétant cette action, il cherche probablement à occuper son esprit et à trouver une distraction face à l'ennui et à la vacuité de sa liberté sans but : « Je souffre de cette liberté sans emploi […] Alors je recommence, alternant les cailloux, remettant à tremper ceux dont la... »[291]. La phrase reste justement incomplète, mais nous pouvons déduire que Michel continue à répéter cette action pour occuper le temps et échapper à l'ennui de sa liberté sans but.

En lisant *L'Immoraliste*, nous découvrons rapidement de nombreuses similitudes entre Gide et son personnage Michel : les voyages en Afrique du Nord, l'éducation protestante et des désirs profonds qui sont en désaccord avec les normes morales. La voie de Michel est en fait l'une des voies possibles de Gide. L'avenir devient par suite incertain. Entrant dans les jeux nietzschéens, Gide se libère de toutes les contraintes morales et réalise ce qui est interdit dans le réel. Assouvissant sans cesse ses désirs sur le papier, Gide se réjouit vivement de cette liberté ouverte pendant des années. Dans ce festival fantastique, Gide n'ignore toutefois pas l'étrangeté, le doute et la confusion qui y sont cachés. Il n'arrive encore pas à trouver sa propre identité : « je suis mille possibles en moi, mais je ne puis me résigner à n'en vouloir être qu'un seul »[292]. Cette parole citée nous engage à nous questionner sur cette libération nietzschéenne excessive, qui va finalement jusqu'à la folie, chez Gide. Comme Michel l'indique au début de son histoire : « savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre »[293]. Se débarrasser des contraintes, des attaches ou des limitations qui entravent une personne, est un premier pas vers la liberté, mais cela ne constitue pas encore une pleine réalisation de la liberté. Michel prend progressivement conscience que la vraie difficulté réside dans « savoir être libre »[294], ce qui implique une capacité de compréhension eu soi ainsi que la capacité d'agir en accord avec ses valeurs, ses désirs et sa propre volonté.

---

[290] *Ibid.*, p. 669.
[291] *L'Immoraliste, RR1,* p. 690.
[292] Voir *J1,* p. 149 (1892) ; Gide observe : « Comme un malade dans son lit, qui se retourne pour trouver le sommeil, du matin au soir je m'inquiète ; et la nuit encore l'inquiétude me réveille. [...] Je m'inquiète de ne savoir qui je serais ; je ne sais même pas celui que je veux être ; mais je sais bien qu'il faut choisir ».
[293] *L'Immoraliste, RR1,* p. 597.
[294] *Ibidem.*

1.2.4.2. Des actes immoraux à l'art moral accentuant sur la manifestation

L'histoire de Michel est racontée après un repas avec ses amis d'enfance, qui viennent en réponse à son appel de l'aide. S'enfonçant dans l'hédonisme, Michel semble en apparence honteux de ses actes et n'ose pas révéler la vérité à ses amis d'enfance, sinon à travers le récit oral de son histoire. Celui-ci espère que, au terme de cette confession orale, ses amis puissent le retirer du monde immoral et le ramener à la réalité rationnelle. C'est le premier objectif de Michel, au moment où il demande à ses amis de voyager pour l'écouter :

> Pour que vous puissiez m'entendre. Je ne veux pas d'autre secours que celui-là : vous parler. Car je suis à tel point de ma vie que je ne peux plus dépasser … J'ai besoin de parler, vous dis-je. Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre[295].

C'est sous forme artistique que les expériences immorales de Michel deviennent alors acceptables. Comme « la célébration de l'illusion protectrice »[296], comme « la bonne disposition envers l'apparence »[297], l'art rend ce qui est insupportable supportable en tant que production esthétique. En choisissant l'oral plutôt que l'écrit pour faire sa confession, Michel peut ignorer les conventions strictes et se focaliser seulement sur ses expériences, ses émotions et sa manière de raconter son histoire. Là réside la force extraordinaire de l'art, qui peut inverser alors l'ordre régulier et garder une liberté en dehors des critères sévères :

> L'art est bien ce qui est susceptible de nous libérer du préjugé fondamental en faveur de la vérité, et ce au profit de l'amour des apparences mêmes : "la conscience de l'artiste est la première à rendre libre face au "vrai" et au "non vrai", ce qui contribue à l'avènement de l'indépendance de la pensée, et de la gaieté d'esprit"[298].

En nous plaçant dans la perspective de Nietzsche, nous pouvons comprendre que, en transformant son aventure en un récit, Michel « n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : le pouvoir artistique de toute la nature se révèle ici sous le tressaillement de l'ivresse, la satisfaction voluptueuse de l'un originaire étant à son comble »[299]. L'art, pour Michel, est comme une manifestation de sa liberté et de sa créativité. Cette idée fait écho à celle de Nietzsche, qui considère que le véritable art émane de l'esprit « dionysiaque »[300], notion que présente Enrico Müller dans l'article « Dionysos » du *Dictionnaire Nietzsche*[301].

---

[295] *L'Immoraliste, RR1,* p. 372.
[296] Piazzesi, Chiara, « Art, artiste (*Kunst, Künstler*) », *in* Astor Dorian(éd.), *Dictionnaire Nietzsche, op.cit.*, p. 58.
[297] *Ibidem.*
[298] Denat, Céline, et Woltling, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche, op.cit.*, p. 49.
[299] Nietzsche, Fédéric, *La Naissance de la tragédie*, trad. Patrick Wotling, Paris, Librairie générale française, p. 87.
[300] Müller, Enrico, « Dionysos (*Dionysos, Dionysus*) », *Dictionnaire Nietzsche, op.cit.*, p. 252.
[301] *Ibid*., p. 250-259.

Dans cette figure mythologique de Dionysos, qui se distingue en n'étant pas associée au panthéon olympien, Nietzsche découvre la puissance de l'ivresse et une émancipation par rapport à l'ordre établi. C'est ainsi que Dionysos représente la force « destructrice »[302] dans sa philosophie :

> Il (le "dinoysiaque") n'est ni amorphe ni chaotique, mais, de manière analogue à l'*ekstasis*, il tend à sortir et s'extérioriser hors de la forme. Il n'est pas indéfini ni illimité par définition, mais, d'après sa détermination fonctionnelle, il libère plutôt de toute limite. C'est avant tout cet aspect libérateur du 'dionysiaque' qui manifeste clairement la structure et la fonction de l'*ektasis* [303].

En d'autres termes, le dionysiaque n'est pas une force désorganisée ou chaotique, mais plutôt une force qui cherche à s'exprimer au-delà des formes conventionnelles et des limites établies.

Michel veut également, par son acte de création, célébrer la vie dans toutes ses manifestations, y compris la souffrance et le chaos. L'art est en effet pour lui une force vitale qui révèle la beauté et la vérité de l'existence. Autrement dit, l'histoire racontée est d'abord pour Michel un moyen de soutien, d'affirmation du contentement de soi-même. Le monde dionysiaque, avec sa fougue et son ivresse, libère Michel de ses contraintes antérieures et lui permet de découvrir de nouvelles facettes de sa personnalité. Il trouve dans l'art une voie de transformation personnelle et une connexion profonde avec la nature. C'est ce qui construit, selon Nietzsche, une condition essentielle pour vivre pleinement. Là réside l'idée importante autour de laquelle tourne cette libération est de devenir soi-même : « Mais nous, nous voulons devenir ceux que nous sommes – les nouveaux, ceux qui n'adviennent qu'une fois, les incomparables, ceux qui se donnent à eux-mêmes leurs propres lois, ceux qui se créent eux-mêmes »[304] ! Le dépassement des contraintes vise, comme Michel qui regarde sa vie comme une œuvre d'art, à une vie libre et spontanée au terme d'une recherche de soi.

Au moment où Michel raconte son histoire, son aventure immoraliste devient déjà un obstacle. Comme Olivier Bravard l'explique dans son analyse de la stratégie rhétorique de Gide dans *L'Immoraliste*, en prononçant ses paroles, Michel ne poursuit pas seulement le but de se confesser : il cherche les remèdes pour libérer de son passé[305] et trouver une

---

[302] *Ibid*., p. 255.
[303] *Ibidem*.
[304] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Albert, Henri, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 287.
[305] Gide écrit à Marcel Drouin, *Corr*., p. 204 (9 novembre 1895) : « Dans le *Mercure* du 1er nov. a paru ma préface de *Paludes*, qui doit un peu préparer mes *Nourritures*. Je t'avouerai tout bas à présent que le Nomadisme ne m'apparaît plus comme l'unique salut. (D'ailleurs, je ne suis pas convaincu qu'il y ait quelque chose à sauver — et, certains jours de soleil, on ne comprend plus rien du tout à ce mot, le monde ne vous paraissant après tout pas trop périssoire). Tu penses aussi probablement que l'état flottant d'arrogante liberté

nouvelle signification à son histoire, afin de pouvoir se dépasser et continuer d'avancer. Comme l'analyse Nietzsche, la tragédie grecque constitue l'expression la plus pure de l'esprit dionysiaque dans l'art. Dans la tragédie, les émotions les plus intenses, telles que la douleur, la souffrance et l'extase, sont mises en scène, reflétant ainsi la dualité de la vie humaine et de la nature. Le spectateur est entraîné dans une expérience cathartique, libérant ainsi ses propres émotions refoulées et se connectant à l'énergie vitale de Dionysos. Cette notion du « dionysiaque »[306] correspond bien aux aspirations de Gide qui veut s'émanciper des schémas établis et embrasser une vie pleinement vécue, dépourvue de contraintes et de préjugés, ce qui l'avait déjà poussé à écrire, dans *Les Nourritures terrestres* : « Nathanaël, je ne crois plus au péché »[307]. Cette approche esthétique lui offre un moyen de transcender les limites du passé et de s'ouvrir à une créativité et une liberté inexplorées auparavant.

Gide reconnaît également que l'état d'arrogante liberté de Michel, qui se détache des sentiments, des contraintes et de la vie sociale, est transitoire. La liberté ne consiste pas seulement à s'affranchir des attaches, mais aussi à faire un choix éclairé et réfléchi quant à la direction à prendre dans la vie. Ainsi, la notion de liberté chez Michel et chez Gide ne se limite pas à une seule perspective, mais implique au contraire une remise en question constante de ses propres convictions. La liberté est envisagée comme un processus dynamique. Cela souligne l'importance de la réflexion personnelle et de l'ouverture d'esprit dans la quête de la liberté individuelle.

1.3 LES RÉSONANCES ENTRE BERGSON ET GIDE : L'ÉPANOUISSEMENT DE L'INDIVIDU DANS LA CONCILIATION DE LA LIBERTÉ ET DU DÉTERMINISME

Dans une lettre à Henri Ghéon, le 2 mai en 1908, Gide annonce sa nouvelle découverte philosophique : Henri Bergson (1859-1941), dont la notoriété n'a cessé de croître depuis le

envers sentiments, contraintes et [...] choses en général, n'est qu'un état transitoire précédant un "choix" raisonnable et n'ayant pour but que de favoriser l'élection personnelle du lieu où poser sa tente ». Gide aborde la notion de liberté en remettant en question sa propre conviction antérieure selon laquelle le nomadisme était la seule voie salvatrice. Il avoue que le nomadisme ne lui semble plus être la seule solution, et il exprime même des doutes quant à la nécessité de sauver quoi que ce soit. Certains jours, sous le soleil éclatant, le monde lui apparaît comme étant moins éphémère que prévu, ce qui remet en question ses conceptions antérieures.

[306] Müller, Enrico, « Dionysos (*Dionysos, Dionysus*) », *Dictionnaire Nietzsche*, *op.cit.*, p. 252.

[307] *Les Nourritures terrestres*, *RR1*, p. 368.

début du XX^{ème} siècle[308]. La rencontre entre ces deux grandes figures intellectuelles se déroule à un moment crucial dans la vie de Gide, alors que ses idées littéraires entrent dans une phase de maturité épanouissante. La convergence éclairante entre les esprits de Bergson et de Gide suscite un dialogue fructueux, inspirant de nouvelles réflexions chez Gide sur les concepts de liberté, de temps et de créativité, illuminant ainsi son chemin vers la création romanesque. Ces deux grands esprits marqués par la tumultueuse époque du début du XX^{e} siècle élaborent une pensée originale et novatrice qui influence profondément leurs domaines respectifs. Dans cette étude, nous nous interrogerons sur la manière dont la théorie littéraire d'André Gide répond à la doctrine de Bergson, en explorant la manière dont ils construisent une notion de liberté qui transcende les idées déterministes.

Les concepts de Bergson, qui insiste sur l'importance de l'intuition pour saisir les moments spéciaux et ainsi accéder à la liberté, trouvent un écho dans l'approche littéraire de Gide. Ce dernier écrit :« je continue à lire Bergson : il me semble qu'il ouvre une porte par où va pouvoir s'évader enfin la philosophie depuis si longtemps captive […] Excellent, excellent, excellent »[309]. Peu de temps après, le 28 juillet 1908, Gide note ses réflexions sur cette nouvelle doctrine dans son *Journal* :

> Lecture de Bergson - que je n'ai pas poussée très loin (*L'Évolution créatrice*). Importance admirable de ce livre, par où peut s'échapper de nouveau la philosophie. Que notre intelligence découpe, dans le continue extérieur, des surfaces sur lesquelles elle puisse opérer, que le reste lui échappe ; qu'elle ne tienne compte que de cela[310]…

Malgré une lecture partielle et rudimentaire, Gide remarque le rôle novateur de la doctrine bergsonienne. À une époque où les écrivains sont à la poursuite d'une nouvelle écriture, l'attention portée par Gide à cette doctrine est ainsi justifiée. Cette lecture est refaite en 1927 : cette fois-ci, Gide « tâche de pousser jusqu'au bout de la lecture des *Données immédiates*[311] ». Malgré tant d'exaltations sur ce philosophe qui effectue une révolution intérieure, Gide se trouve, comme face à Nietzsche, dans une situation embarrassante. Dans son journal du 1er mars 1924, Gide enregistre ses sentiments contradictoires à l'égard du philosophe :

> Ce qui me déplaît dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise, et tout ce qu'elle a de flatteur, Pied caressant même, pour l'esprit. Plus tard on croira découvrir

[308] Le degré de popularité des cours de Bergson peut être résumé en cette phrase : « ce fut l'ère du bergsonisme mondain ». (Arbour, Romeo, « Le bergsonisme dans la littérature française », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 48, 1959, p. 220-248). On doit surtout souligner que, comme Schopenhauer et Nietzsche, Bergson exerce également une influence remarquable sur les lettres en Europe : voir Combe, Dominique, « La "gloire" de Bergson », *Études*, n° 10, 2004.
[309] André Gide à Henri Ghéon, *Corr.*, p. 695 (28 juillet 1908).
[310] *J1*, p. 602 (28 juillet 1908).
[311] *J2*, p. 39 (18 juillet 1927).

> partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative[312].

C'est cette étroite parenté spirituelle entre ce philosophe français et Gide qui légitime notre troisième choix dans ce chapitre. Plus tard, dans ses œuvres fictionnelles, comme *Les Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*, nous apercevrons la trace de la pensée bergsonienne.

1.3.1. La mise en question des idées établies face à la complexité de la réalité

1.3.1.1 la mise en cause du déterminisme et du libre arbitre

Après de nombreuses réflexions, Gide écrit dans son *Journal*, l'année de la publication de son roman *Les Faux-Monnayeurs*, qui s'avère être le symbole de sa maturité intellectuelle, que :

> Le déterminisme auquel il semble bien que notre esprit, non plus que notre corps, ne puisse échapper est si subtil, répond à des causes si diverses, si multiples et si ténues, qu'il paraît enfantin de chercher à les dénombrer, et plus encore à les réduire. Et je consens que l'homme ne soit jamais libre ; mais le plus simple et le plus honnête est de faire comme s'il l'était. On risque moins, ainsi, de se blouser qu'en cherchant sans cesse à reconnaître dans tous ses gestes une grossière motivation[313].

Dans cet extrait, nous pouvons constater que Gide reconnaît que l'Homme ne peut pas échapper au déterminisme, c'est-à-dire aux multiples causes qui influencent ses actions et décisions. Bergson fait écho à cette idée de Gide dans son œuvre *La Pensée et le Mouvant*. Pour le philosophe, ceux qui approuvent le libre arbitre, cette notion ancienne de la liberté, ne peuvent pas véritablement prouver l'imprévisibilité du monde, car ils admettent inconsciemment que « tout est donné »[314]. Autrement dit, tout se déroule de manière cohérente et rien ne peut se produire sans raison. Gide exprime toutefois la futilité de chercher une seule cause parmi les multiples possibilités. Ceci est tout d'abord dû au fait que chaque événement résulte d'une fusion d'éléments interconnectés, rendant une attribution causale précise pour chaque événement pratiquement insaisissable : la motivation est souvent « grossière »[315]. Au lieu de condamner la doctrine du déterminisme, Bergson et Gide, cherchent tous deux davantage à transcender la dichotomie entre le déterminisme et le libre arbitre, en mettant en évidence la nature complexe et dynamique de la réalité.

---

[312] *J1*, p. 1246. (1er mars 1924).
[313] *J1*, p. 1292 (Feuillets 1925).
[314] Bergson, Henri, *La Pensée et le Mouvant* [1934], Paris, Flammarion, coll. « G.F », 2014, p. 10.
[315] *J1*, p. 1292 (Feuillets 1925).

Le déterminisme émane d'un regard omniscient, embrassant chaque interaction et chaque cause qui façonne le cours des événements. Cette vision causale est fondée sur la perspective mécaniste du temps, dans laquelle celui-ci est perçu comme homogène et linéaire, ce qui entraîne une vision fermée et déterministe de la réalité. En emprisonnant toute notion d'incertitude dans un cadre causal strict, le temps homogène élimine toute possibilité de nouveauté et d'imprévu. L'avenir est ainsi continuellement conditionné et enfermé dans le passé, ne laissant aucune place à l'émergence de nouvelles possibilités. Cette vision du temps est comparable à celle de Narcisse, qui croit que la vérité et la signification de la vie résident dans le passé, et qu'il doit donc constamment se projeter dans ses souvenirs pour y trouver des vérités immuables. Cette conception figée du temps conduit à une vision statique de l'existence, où toute évolution et tout changement sont exclus.

1.3.1.2 La subjectivité du temps et la présence prédominante

La façon dont la perspective du déterminisme s'élève au-delà de la vision individuelle met en évidence les fils invisibles qui tracent l'essence profonde de notre réalité. Cela n'est toutefois pas la réalité, mais correspond davantage à l'illusion de capturer une vue d'ensemble quasi-divine qui englobe les interactions et les causes enchevêtrées dans le tissu du monde. Cette perspective divine demeure éloignée de l'expérience réelle de l'humanité quotidienne, sachant que l'Homme perçoit la réalité à travers le prisme limité de sa conscience et que chaque instant de sa durée est marqué par l'individualité de son regard. Autrement dit, Gide propose de se focaliser sur l'individu et sur la manière dont il expérimente le temps qui accentue sur la continuité fluide et le caractère changeant de la conscience individuelle. Cette perspective fait écho à la notion reconnue de « durée »[316] de Bergson. Claude Romano, l'auteur de l'article « La contingence, le libre, le nécessaire »[317], marque distinctement la place centrale de cette nouvelle perspective du temps qui s'associe à une notion de la liberté dans la pensée bergsonienne : « Dans sa pensée, tout commence avec la durée et s'achève avec la liberté »[318]. Avec cette notion de temps, Bergson met en question la règle déterministe qui est construite à la base de la conception traditionnelle du temps, qui définit celui-ci avec la quantité et l'homogénéité, le temps devenant alors

[316] Romano, Claude, « Le contingent, le libre, le nécessaire. Bergson critique de la métaphysique », *Revue philosophique de Louvain*, n° 1, p. 76.
[317] *Ibid*., p. 75-103.
[318] *Ibid*., 76.

mesurable comme la matière. Or Bergson considère la durée comme un perpétuel changement exclusif de toute quantité et de toute homogénéité : elle est pour lui une expérience intime et subjective du temps, une conscience qui s'écoule continuellement, sans pouvoir être réduite à des chiffres ou à des mesures. Cette conception constitue une invitation à vivre le présent de manière pleine et authentique, à embrasser la fluidité du temps qui nous entoure.

Selon Bergson, le passé et le futur ne sont que des constructions mentales, des abstractions que notre esprit crée pour tenter de donner une structure à notre expérience temporelle. En revanche, le présent est la seule réalité tangible, le moment où notre conscience est la plus vive et où nous sommes totalement immergés dans le flux de la vie. À la fin de son voyage en Afrique du Nord, Gide exprime sa transformation intérieure et son éveil à une nouvelle compréhension de la vie, un changement qui transparaît dans son œuvre poétique, *Les Nourritures terrestres*. Le narrateur des *Nourritures* marque l'importance du présent en appelant à une pleine conscience de chaque instant :

> Instants ! tu comprendras, Myrtil, de quelle force est leur présence ! car chaque instant de notre vie est essentiellement irremplaçable ; sache parfois l'y concentrer uniquement. – Si tu voulais, si tu savais, Myrtil, en cet instant, sans plus de femme ni d'enfants, tu serais seul devant Dieu sur la terre. Mais tu te souviens d'eux et portes avec toi, comme par une peur de les perdre, tout ton passé, tous tes amours et toutes les préoccupations de la terre. Pour moi tout mon amour m'attend à tout instant, et pour une nouvelle surprise ; je le connais toujours et ne le reconnais jamais. – Tu ne soupçonnes pas, Myrtil, toutes les formes que prend Dieu ; de trop regarder l'une et t'en éprendre, tu l'aveugles. La fixité de ton adoration me peine ; je la voudrais plus diffusée. Derrière toutes tes portes fermées, Dieu se tient…Toutes formes de Dieu sont chérissables, et tout est la forme de Dieu[319].

Cette invitation à la pleine conscience résonne avec les idées de Bergson sur la vitalité du présent, où chaque moment qui passe ne peut jamais être revécu. L'individu doit donc se concentrer sur le moment présent qui contient un creuset d'émotions, de décisions et d'expériences uniques. Gide illustre ainsi la manière dont l'expérience vécue peut s'aligner avec la philosophie bergsonienne du temps en soulignant que c'est dans le présent que nous pouvons vraiment embrasser la richesse et la plénitude de la vie. Comme s'il est en train de parler avec un ami, le narrateur des *Nourritures* explique à Myrtil qu'en se laissant aller à l'instant présent, sans se préoccuper du passé ou du futur, il pourrait se sentir plus libre et plus proche de la présence divine. De plus, Gide pense qu'il ne faut pas non plus limiter pas son adoration à une forme fixe et immuable de Dieu, mais s'ouvrir à toutes les possibilités et à toutes les formes que peut prendre la réalité. Cette perspective reflète l'idée de Bergson

[319] *Les Nourritures terrestres, RR1,* p. 385.

selon laquelle la durée est un flux continu de nouveauté et de créativité, où chaque instant peut apporter une nouvelle révélation de de nouvelles formes de la réalité.

Comme Gide l'enseigne à Nathanaël : « ne désire jamais regoûter les eaux du passé. Ne cherche pas dans l'avenir à retrouver jamais le passé. Saisis de chaque instant la nouveauté irressemblable et ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie autre »[320]. Le présent est rempli de surprises et d'expériences uniques qui ne peuvent pas être recréées ou retrouvées dans le passé ou projetées dans l'avenir. Gide l'encourage ainsi à vivre le moment présent avec une ouverture d'esprit, en laissant de côté les attentes et les souvenirs du passé, afin de saisir pleinement les possibilités et les surprises offertes par le présent.

En mettant l'accent sur cette dimension subjective du temps, Gide exprime également la complexité de l'expérience humaine et la variété des perceptions individuelles du temps. Chaque personnage peut vivre le temps de manière unique, influencé par ses propres expériences, émotions et aspirations. Cette approche rend les personnages de Gide plus authentiques et réalistes, car ils reflètent les fluctuations de la conscience individuelle.

1.3.1.3 L'évolution de la conscience dans l'interaction du passé et du présent

La mise en valeur du présent par Gide n'implique cependant pas de négliger et encore moins de nier le passé. Au contraire, pour lui, le présent est nourri grandement du passé. Claude Romano indique que la notion de durée de Bergson, au lieu de découper le temps en instants isolés et mesurables, propose un flux temporel continu, où passé, présent et futur s'entrelacent harmonieusement dans une unité indissociable. Chaque instant de la durée n'est pas figé, mais plutôt en constante réorganisation, donnant naissance à de nouvelles possibilités. Gide ne valorise plus tous les instants de la vie comme Narcisse, qui essaie de saisir toutes les images de la rivière. Il n'est également pas possible de saisir l'intégrité d'une personne et d'un phénomène à travers un instant isolé. Vu qu'il n'y a pas de point final, tout est en train de se faire. Seuls certains instants possèdent une signification exceptionnelle qui nous impose un effort pour le décomposer et l'étudier. Le temps de Gide devient ainsi un

[320] *Ibid*., p. 365.

temps discontinu ; les événements sont séparés comme des étoiles, chacun ayant sa signification. Les instants ne sont pas équivalents mais représentent des moments singuliers.

Dans « Gide et l'histoire littéraire »[321], Pierre Masson déploie une analyse sur les idées de Gide sur l'Histoire qui se révèle éclairante pour notre réflexion. Il écrit que Gide considère que le passé comme un espace qui lui permet d'explorer « l'aventure individuelle, celle des obsessions et des contradictions internes »[322]. Par exemple, la composition de l'œuvre *Paludes* de Gide commence à prendre forme au moment où l'auteur perd de l'intérêt pour le symbolisme et entame une nouvelle période créatrice ; *Les Caves du Vatican* publiée en 1913 s'inspire d'un fait divers de l'année 1893. Gide croit que l'individu évolue et se forme non seulement sous l'influence sociohistorique, mais aussi en raison des désirs individuels. C'est ainsi qu'il adopte souvent une approche rétrospective pour éclairer les enjeux cachés dans la psyché en confrontant les moments dramatiques de la vie d'un même individu. Non seulement ses personnages, mais aussi son écriture diaristique reflètent cette idée d'exploration en retournant dans le passé. Claude Romano énonce des idées similaires en étudiant Bergson qui considère la mémoire comme un élément essentiel de notre expérience. La mémoire ne se limite pas à la simple rétention d'informations passées, mais elle influence la manière dont nous percevons et agissons dans le présent en nous donnant des leçons : elle nous permet de comprendre le passé et de le connecter au présent.

Cependant, cette approche rétrospective peut nous amener à percevoir le passé de manière simpliste, en négligeant la complexité et l'imprévisibilité des événements passés : « Bergson enseigne à son lecteur à douter de son regard rétrospectif, source d'erreur et d'illusion car, comme la nouveauté du présent se cristallise en nécessité mécanique »[323]. Les événements ne sont pas nécessairement limités par des déterminismes rigides, comme le montre Pierre Masson en prenant pour exemple l'expérience de Michel dans *L'Immoraliste*. Au moment où Michel essaie de trouver des leçons morales dans l'histoire du roi Athalaric, cet acte risque de déformer l'histoire afin de la faire correspondre à une interprétation préconçue et affirmative. Lorsque Michel essaie d'appliquer les leçons du passé à sa propre vie, il entre dans le monde rigide des règles déterministes. Cela signifie qu'il tend à considérer que les événements passés dictent inévitablement les événements futurs, sans

---

[321] Masson, Pierre, « Gide et l'histoire littéraire », *in* Luc Fraisse (éd.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2005, p. 316-333.
[322] *Ibid*., p. 318.
[323] Mazeron, Armel, « Bergson : événement et création », *Methodos[en ligne]*, 2017, disponible à URL : http://journals.openedition.org/methodos/4788

tenir compte des nuances et des variables spécifiques à chaque situation. Michel reste prisonnier d'une vision simplifiée et rigide du lien entre passé, présent et futur, en cherchant à transposer directement les enseignements de l'histoire à sa propre expérience : « Je cherchais un contentement à y appliquer au moins mon esprit, puisque je n'y occupais plus mon corps ; et, dans la mort affreuse d'Athalaric, je me persuadais de mon mieux qu'il fallait lire une leçon »[324]. Michel néglige ainsi les particularités de son propre contexte et de sa propre expérience, qui se distingue de celle du roi.

Les enseignements ne sont pas une nécessité, le passé lui-même étant un espace dynamique et évolutif qui préserve l'autonomie de l'individu. Cette conception laisse place à l'idée que les événements à venir ne sont pas prédéterminés par les leçons ou les schémas historiques, mais qu'ils sont influencés par une multitude de facteurs complexes et variables : le destin de l'individu est ouvert à toutes les possibilités. Chaque rencontre, chaque combinaison de ces éléments possède d'énormes potentialités pour provoquer une « nouvelle organisation de l'ensemble »[325], engendrant ainsi des possibilités inattendues et imprévisibles.

Dans son article « "Demain, le souvenir", Gide historien de la littérature »[326], Marielle Macé déploie une analyse sur la conception de temporalité dans l'œuvre de Gide et sa position en tant qu'écrivain par rapport aux historiens littéraires de son temps. Refusant l'idée de considérer l'Histoire littéraire comme une séquence figée ainsi que l'idée de suivre le modèle du passé, Gide vise à la création d'une temporalité littéraire dynamique et ouverte. Autrement dit, le passé n'est pas une entité rigide et contraignante pour Gide, mais une réserve d'idées précieuses ouvertes champ des possibles, comme le montre cette remarque consignée dans le *Journal* : « l'histoire du passé, c'est l'histoire de toutes les vérités que l'homme a délivrées »[327] . Le passé, dirait Bergson, ne comprend pas le présent, mais il se prolonge dans le présent. La durée existe pour sa part en raison du passé. En revivant le passé, nous pouvons rappeler les vœux et trouver ce que nous n'arrivons pas à nous achever dans le passé. Autrement dit, le retour au passé ne signifie pas une définition fixe par le passé, mais une manière de se projeter dans l'avenir. L'avenir reste toujours libre. C'est là où l'idée de la liberté de Gide rejoint celle de Bergson.

---

[324] *L'Immoraliste*, *RR1*, p. 630.
[325] Romano, Claude, « Le contingent, le libre, le nécessaire. Bergson critique de la métaphysique », art. cit., p. 78.
[326] Macé, Marielle, « "Demain, le souvenir". Gide historien de la littérature. », *BAAG*, n° 153, 2007, p. 63-82.
[327] *J1*, p. 56 (13 octobre 1895).

Dans ses écritures postérieures, l'écrivain emploie une temporalité qui est souvent complexe et multiforme, le présent et le passé s'entrecroisent. Les narrateurs et les personnages explorent leurs intérieurs profonds, faisant face aux dilemmes apportés par la sincérité et les règles sociales. Ils ne sont pas simplement définis par des instants isolés, mais par leur cheminement à travers le temps et par leur expérience subjective de la durée. Gide accorde souvent une importance particulière aux moments de rupture, aux instants de décision et aux tournants dans la vie des personnages, illustrant ainsi la nature dynamique de la durée. Cette temporalité vécue s'ancre profondément dans la mobilité intérieure, dans le flux intime de la conscience individuelle. C'est là que la liberté trouve sa source, s'exprimant dans des actions totalement neuves et imprévisibles. En se libérant des contraintes rigides du temps linéaire, l'individu peut alors agir de manière créative et spontanée, dévoilant toute la richesse de son potentiel. L'idée bergsonienne de durée transcende les limites de la matière, de l'espace et forge la base solide pour la liberté individuelle. Claude Romano indique que chez Bergson, la liberté n'est pas simplement une capacité de choix indépendant de toute contrainte. Il voit la liberté comme un processus dynamique, évolutif, un « progrès »[328] de la personnalité et de l'enrichissement de l'expérience individuelle. Cela signifie que la liberté se réalise à travers le développement continu de la personnalité plutôt que d'être un simple acte de sélection parmi des options préexistantes.

1.3.2. L'évolution de soi réalisée dans les moments intuitifs et libres

La conception du temps subjectif qui est caractérisé par un continuum créatif en constante métamorphose expose le fait que l'individu n'est pas statique, mais plutôt en constante évolution. Cette idée d'une évolution de soi dans la durée est au cœur de la philosophie de Bergson et elle trouve un écho puissant dans les écrits de Gide, qui explique ainsi, dans son *Journal* :

> Je m'effraie, chaque instant, à chaque parole que j'écris, à chaque geste que je fais, de penser que c'est un trait de plus, ineffaçable, de ma figure, qui se fixe[329].

Gide rejette l'idée qu'un comportement imprime une empreinte rigide et permanente sur un être. Cette attitude découle de sa croyance profonde en la constante évolution de l'identité

[328] Romano, Claude, « Le contingent, le libre, le nécessaire. Bergson critique de la métaphysique », art. cit., p. 98.
[329] *J1*, p. 149 (3 janvier 1892).

et de la pensée de l'individu. Chaque instant, chaque expérience contribuent à la construction de la personnalité individuelle.

À l'instar de la théorie philosophique élaborée par Bergson, l'univers littéraire de Gide trouve ses fondements dans la conception subjective et continuelle de la temporalité, puis s'épanouit et s'élève à de nouvelles hauteurs en intégrant la notion de liberté, d'évolution individuelle. Celle-ci reste toutefois si abstraite et insaisissable à définir. S'échapper des schémas déterministes, lancer une quête pour l'épanouissement personnel nécessitent également une volonté ferme de l'actant. Nous pouvons nous demander dans quelle mesure Gide capte le mouvement incessant de la durée, créant un monde dans l'écriture pour exprimer sa liberté créatrice et réaliser une évolution individuelle ?

Alain Goulet, dans « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes »[330], souligne que l'écriture pour Gide ne découle pas simplement d'une volonté consciente, mais plutôt d'une nécessité intérieure, d'un élan créatif profondément ancré en lui-même. En empruntant les formules de Montaigne et des Concourt, Gide affirme également que les livres qu'il écrit ne sont pas simplement le fruit de sa volonté, mais plutôt qu'ils « veulent »[331] être écrits par lui. Cette idée illustre ainsi une forme d'intuition littéraire qui guide son processus d'écriture. Éric Pommier, dans « Le sens de la liberté chez Bergson »[332], explique pour sa part que l'intuition est un élan de la conscience individuelle qui saisit immédiatement les éléments donnés[333], « renonçant(er) à penser selon la catégorie de l'action »[334] et transcendant les limites des approches analytiques ainsi que des schémas préconçus. Elle consiste en une saisie immédiate et globale de la réalité, allant au-delà de la logique et des catégories de la pensée. En s'affranchissant des contraintes rigides du temps linéaire, l'intuition permet à l'écrivain de percevoir la temporalité vécue dans toute sa richesse ainsi que sa mobilité intérieure. En reconnaissant la fluidité du temps, l'écrivain agit de manière créative et spontanée, en accord avec l'essence profonde de son soi. Autrement dit, c'est dans cet élan intuitif que Gide trouve la source de sa liberté.

---

[330] Goulet, Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », *André Gide et l'écriture de soi*, *op.cit.*, p. 3-19.
[331] *Ibid*., p. 3.
[332] Pommier, Éric, « Le sens de la liberté chez Bergson », *Cahiers philosophiques*, n° 2, 2010, p. 57-88.
[333] *Ibid*., p. 79.
[334] *Ibidem*.

Anton Alblas, dans « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où. Trois dimensions de l'écriture du *Journal* de Gide »[335], a très bien mis en évidence cette spontanéité dans l'écriture de Gide. Dans un premier temps, l'auteur indique que Gide traite des sujets qui ont l'air insignifiants. Celui-ci l'emploie pour capturer « la mémoire pure »[336], créant ainsi des recueils d'écrits divers. L'étude d'Éric Pommier sur Bergson qui distingue deux types de mémoire, nous éclaire sur la raison pour laquelle Gide s'intéresse à ces souvenirs. Une forme de mémoire recouvre des souvenirs qui résultent d'actions ou de pensées répétées, ce qui limite la liberté individuelle ; l'autre forme de mémoire n'est pas associée à des habitudes, mais plutôt à des événements particuliers. Le rappel de ces souvenirs est moins prévisible, car il n'est pas lié à des routines ni à des actions répétées. Ils sont un choix personnel, impulsif qui reflète l'individualité de l'actant dans des moments spécifiques de sa vie.

Anton Alblas montre aussi que Gide choisit différents matériels pour écrire : par exemple il abandonne parfois ses grands cahiers encombrants au profit de cahiers plus petits, ce qui lui permet d'écrire « n'importe où »[337]. Gide écrit souvent spontanément en différents lieux, comme des bancs, des trains, des musées et des métros. Gide déclare explicitement, en septembre 1905, écrire « au hasard n'importe quoi »[338]. Les lieux ne peuvent jamais limiter l'impulsion d'écriture de Gide. Celui-ci utilise notamment le *Journal* pour capturer des moments immédiats en écrivant dès qu'il en a l'occasion, peu importe le lieu. Toutes les idées émanent des émotions et des sensations telles qu'elles se présentent, sans les déformer par une analyse préalable. Cela nécessite une écriture rapide pour réussir à transposer immédiatement et involontairement la sensation et l'émotion en mots. Les termes « immédiate »[339] et « involontaire »[340] caractérisent ainsi l'écriture journalistique de Gide.

Cette écriture immédiate et spontanée est empreinte de la sensibilité de l'écrivain sur le monde qui l'entoure. Cette capacité de saisir le sens, le message envoyé de la réalité est mis en avant dans l'étude d'Henri Ghéon intitulée « André Gide »[341]. L'écrivain remarque également la sensibilité de Gide face au monde qui l'entoure. Ghéon, qui est un ami intime

---

[335] Alblas, Anton, « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où : Trois dimensions de l'écriture du Journal de Gide », *André Gide et l'écriture de soi, op. cit*., p. 153-164.
[336] Pommier, Éric, « Le sens de la liberté chez Bergson », art.cit., p. 68.
[337] Alblas, Anton, « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où : Trois dimensions de l'écriture du Journal de Gide », art. cit., p. 153.
[338] *Ibid*., p. 156.
[339] *Ibidem.*
[340] *Ibidem*.
[341] Ghéon, Henri, « André Gide », *BAAG*, n° 27, 1975, p. 45-58.

de Gide, remarque que des perceptions mineures déclenchent constamment des systèmes complexes de sensations intimes de Gide, parfois en contradiction les uns avec les autres. La sensibilité de Gide s'étend à différents types de beauté, qu'elle soit formelle, morale ou religieuse. Cette sensibilité témoigne d'une tendresse infinie et d'une certaine mélancolie de Gide. Cependant, Gide est également passionné et volontaire. Sa nature passionnée le pousse à poursuivre des objectifs tout au long de sa vie, en se passionnant pour une variété de choses. Cette spontanéité est l'un des traits marquants de sa personnalité, qui peut parfois surpasser sa tendresse et le protéger d'une morbidité potentielle. Henri Ghéon remarque conviction de Gide selon laquelle l'âme ne doit jamais demeurer inactive, mais doit être nourrie d'enthousiasme. Ainsi, sa personnalité sincère et passionnée imprègne ses écrits de charme, de cris, de joie et d'exaltation. Alors que nous pouvons nous attendre à des réactions tumultueuses, l'harmonie et la mesure dans sa spontanéité étonnent et créent un équilibre entre sa sensibilité et son expressivité. Au-delà des descriptions dans *L'Immoraliste* que nous avons analysées plus haut, *Amyntas* de Gide est aussi une œuvre exemplaire, publiée en 1906, dans laquelle nous pouvons constater l'influence et l'inspiration du soleil, la nature pour Gide et son écriture.

Gide et Bergson se rejoignent sur le fait que la véritable liberté se réalise dans l'intuition de l'actant qui agit directement en répondant à son âme : « nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personnalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois dans l'œuvre de l'artiste »[342]. Cette méthode qui consiste à suivre l'intuition se transforme en l'« acte libre »[343] dont elle devient le fondement, sous la plume de Bergson. Comme l'indique Claude Romano, cet « acte libre »[344] est l'autre idée de Bergson, qui laisse l'idée de la liberté prendre forme et se déployer :

> L'acte libre est celui qui exprime le moi tout entier, le moi profond et non pas le moi social, ou encore, celui qui est accompli "avec l'âme tout entière"; c'est une action totalement neuve, imprévisible qui ne peut être accomplie que si l'agent reprend possession de lui-même et se replace dans la durée pure[345].

Pour accomplir un tel acte, Gide, tout comme Bergson, insiste sur la nécessité de se détacher du moi superficiel, façonné par les pressions sociales et les besoins extérieurs. En séparant le vrai moi, profond et authentique, du moi social, nous sommes capables de révéler notre

[342] Pommier, Éric, « Le sens de la liberté chez Bergson », art. cit., p. 60.
[343] *Ibid*., p. 62.
[344] *Ibidem*.
[345] *Ibid*., p. 64.

véritable personnalité sans être entravés par les influences extérieures et les intrusions de la société. Ce processus d'épanouissement de soi est réellement une aventure audacieuse qui nous conduit hors de la trame globale de la vie ordinaire. Cette rupture causée par l'acte véritable nous amène à évoluer, car un tel acte émane de notre personnalité tout entière : « une conduite vraiment notre est celle d'une volonté qui ne cherche pas à contrefaire l'intelligence et qui, restant elle-même, c'est-à-dire évoluant, aboutit par voie de maturation graduelle »[346].

Selon Bergson, l'« acte libre »[347] constitue une composante intrinsèque du monde, apportant avec lui la notion de contingence. Bien qu'il reconnaisse que le monde est généralement régi par des règles déterministes, le philosophe pense que cet « acte libre »[348] imprévisible et aléatoire peut survenir, agissant comme un grain de « sable dans une machine »[349]. Cette rupture de la chaîne causale offre à l'Homme une opportunité de se façonner et de se construire. Ainsi, le monde n'est plus figé et prédéterminé, mais peut évoluer vers des directions imprévues sous l'influence de cet acte intuitif.

Il est essentiel de noter que la notion de liberté chez Bergson ne contredit pas la nécessité. Bien que cela puisse sembler paradoxal, la nécessité dont il parle est une nécessité interne, une harmonie entre notre être profond et nos actions. Il s'agit d'une nécessité organique qui émerge de la congruence entre notre essence intérieure et notre expression dans le monde extérieur. Lorsque nous nous trouvons dans cette condition de liberté intérieure et d'harmonie, nous sommes capables d'accomplir des actes qui « répond[ent] à l'ensemble de nos sentiments, de nos pensées et de nos aspirations les plus intimes, à cette conception particulière de la vie qui est l'équivalent de toute notre expérience passée, bref à notre idée personnelle du bonheur et de l'honneur »[350].

Cette liberté émanant de la personnalité réelle se réalise souvent dans la création artistique et s'incarne idéalement dans cet acte libre. Bergson considère le temps de la création artistique comme « la durée pure »[351], autrement dit « la forme que prend la

---

[346] Romano, Claude, « Le contingent, le libre, le nécessaire. Bergson critique de la métaphysique », art. cit., p. 95.
[347] Pommier, Éric, « Le sens de la liberté chez Bergson », art. cit., p. 62.
[348] *Ibidem*.
[349] Mazeron, Armel, « Bergson : événement et création », *Methodos* [en ligne], n° 17, 2017, p. 8. Disponible à l'URL : http://journals.openedition.org/methodos/4788
[350] Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Flammarion, Paris, 2013, coll. « G.F. », p. 112.
[351] Vieillard-Baron, Jean-Louis, « Introduction : La durée et la nature », *in* Jean-Louis Vieillard-Baron (éd.), *Bergson*, Presses Universitaires de France, 2004, p. 11-24.

succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs »[352].

Caractérisée comme un acte autodéterminé, l'œuvre d'art devient impossible à prévoir avant son achèvement. Bergson explique dans *L'Évolution créatrice* que :

> Le portrait achevé s'explique par la physionomie du modèle, par la nature de l'artiste, par les couleurs délayées sur la palette ; mais même avec la connaissance de ce qui l'explique, personne, pas même l'artiste, n'eût prévoir exactement ce que serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il fût produit, hypothèse absurde qui se détruit elle-même[353].

Dans le processus créatif, l'artiste se retrouve souvent confronté à des éléments imprévus qui émergent au fil de la création. Par exemple, un peintre peut découvrir une couleur inattendue en mélangeant différentes teintes, ou un écrivain peut être inspiré par une situation quotidienne et diriger l'intrigue vers un chemin inconnu. Bergson théorise cette spontanéité de la création, où l'artiste est en quelque sorte porté par l'élan créatif et les flux d'inspiration qui surgissent du processus lui-même.

Dans cette vision, Gide démontre dans ses écrits la manière dont un artiste achève son œuvre à travers ses personnages écrivains. Nous pouvons observer une préférence pour l'écriture dans les héros gidiens, mais en plus de cela, nous constatons que l'évolution et l'achèvement d'une œuvre coïncident souvent avec un enrichissement des expériences et le développement du héros lui-même. Les actions accomplies par le personnage écrivain sont le résultat d'une succession de prises de conscience, ce qui implique, selon Bergson, une émergence progressive du moi profond. En se laissant guider par l'intuition et l'inspiration, l'artiste accède à un niveau de conscience plus profond et se libère des contraintes du moi superficiel qui se soumet aux normes sociales. En fin de compte, l'œuvre d'art achevée est le résultat d'un processus d'auto-découverte et d'expression authentique de la personnalité de l'artiste.

L'intuition joue un rôle fondamental dans la manière dont Gide crée ses personnages et développe sa conception de la liberté dans ses œuvres littéraires. Les personnages de Gide sont souvent confrontés à des moments de prise de décision et de remise en question, où ils font appel à leur intuition pour s'orienter dans leur évolution personnelle. Ils se libèrent des contraintes déterministes de la société et des conventions pour embrasser leur propre flux temporel et suivre leur propre chemin d'évolution. Dans *L'Immoraliste*, comme nous l'avons vu plus haut, le personnage de Michel, confronté à une révélation sur sa propre identité et

[352] *Ibid*., p. 15.
[353] Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 7.

ses désirs cachés, illustre l'importance de l'intuition dans la quête de liberté intérieure. Dans *La Porte étroite*, le personnage de Jérôme, tiraillé entre son amour pour Alissa et sa foi religieuse, s'appuie sur l'intuition pour comprendre ses émotions et résoudre ses dilemmes. L'intuition lui permet de concilier sa passion amoureuse et ses convictions religieuses, transcendant ainsi les obstacles qui le séparent d'Alissa. Grâce à cette capacité intuitive, Jérôme parvient à trouver un équilibre entre sa quête spirituelle et son désir d'amour, découvrant ainsi une liberté intérieure dans l'harmonie de ses choix.

Ces exemples tirés des œuvres de Gide exposent l'importance de l'intuition dans la quête de liberté intérieure pour ses personnages. L'intuition chez Gide converge avec la compréhension bergsonienne de la liberté. Bergson considère la liberté comme étant intimement liée à la capacité de saisir intuitivement la durée, permettant ainsi à l'individu de s'ouvrir à l'imprévisibilité et de se libérer des influences déterministes. De manière similaire, dans les œuvres de Gide, les personnages parviennent à trouver leur liberté intérieure en explorant leur moi profond grâce à l'intuition. Cette faculté leur offre la possibilité de faire des choix authentiques et créatifs, indépendamment des pressions sociales et des normes préétablies.

CONCLUSION

La littérature réaliste, guidée par les dogmes déterministes et positivistes, se limitait à une représentation superficielle des événements et des comportements, négligeant la complexité de la réalité. Cependant, les idées de Schopenhauer ébranlent ce paradigme en mettant l'accent sur l'irrationnel, les émotions profondes et les vérités intérieures, donnant naissance au mouvement symboliste et encourageant à l'écrivain une exploration littéraire plus profonde et réflexive. Sous l'influence de cette philosophie, Gide élabore son œuvre *Le Traité du Narcisse*. Malgré le fait que le protagoniste manifeste les mêmes caractéristiques, Gide ne se contente pas de reprendre le mythe d'Ovide. *Le Traité du Narcisse* est une quête individuelle. Gide s'efforce de libérer l'écriture des contraintes rigides et de l'utiliser comme un moyen d'interroger la réalité et de révéler les Idées y cachées.

Narcisse reflète l'état de Gide, qui se détache du monde extérieur – le monde rationnel – en raison de son incapacité à s'y intégrer. Ce monde est construit et perçu selon la méthode positiviste. Selon cette méthode, l'Homme connaît le monde en observant des choses mesurables et en recherchant des règles causales entre elles. Le monde devient la représentation de l'individu. Narcisse découvre que, négligeant la volonté de l'Homme, cette méthode ne peut que révéler les idées en apparence. De plus, elle enferme le monde dans l'histoire et le passé. La création artistique, en particulier l'écriture littéraire, suit également cette approche. Narcisse ne ressent que de l'ennui dans cette immobilité, mais un nouveau désir est engendré dans cet ennui. L'écrivain décide de se lancer dans une quête intérieure pour se connaître soi-même et trouver les vérités. La raison pour laquelle la connaissance de soi-même peut l'amener à une connaissance universelle réside dans le fait qu'en comprenant progressivement le désir, de la motivation individuelle, Narcisse peut s'en détacher et s'imprégner dans un état supérieur – la contemplation esthétique. Autrement dit, c'est dans le processus de la création artistique que l'Homme peut saisir la connaissance réelle.

L'esthétique devient ainsi primordiale car elle constitue le point de départ de la quête personnelle de l'Homme. Le poète façonne un nouveau système moral dans lequel l'artiste est subordonné à la création. *Le Traité du Narcisse* marque le commencement de la construction de la notion de liberté chez Gide. Cet opuscule aborde des questions essentielles liées à l'épanouissement individuel, à l'esthétique et à la morale, constituant ainsi les bases à partir desquelles Gide explorera et articulera sa conception de la liberté, qui cristallisera plus tard, au moment des *Caves du Vatican* et des *Faux-monnayeurs*, autour de la notion d'aventure, appelée alors à jouer un rôle central.

Cependant, après avoir terminé ses premières œuvres sous l'influence de Schopenhauer, Gide questionne l'échappatoire de la réalité en s'enfermant dans un état figé pour saisir les vérités du passé. L'écrivain pense que l'acte de contemplation est d'abord un acte illusoire : il continue donc sa recherche.

La deuxième pensée philosophique à travers laquelle Gide développe ses réflexions sur la liberté, c'est celle de Nietzsche, qui a une grande influence à son époque. Cette influence se manifeste clairement dans l'œuvre de Gide, en particulier dans *L'Immoraliste* publié en 1902. Dans le protagoniste Michel, nous pouvons constater l'investissement de l'écrivain. Pour mieux comprendre la manière dont Gide développe sa notion de liberté, nous examinons le conflit entre Gide et sa mère concernant la morale et la religion. L'écrivain lance une lutte violente contre son éducation rigoureuse imposée par sa mère. Il remet en question l'éthique qu'il a acceptée jusque-là au nom d'un idéal religieux et se demande pourquoi il doit se priver de vivre selon sa nature. L'écriture devient un moyen pour Gide de repousser les limites de la morale conventionnelle et de façonner sa propre vision de la liberté. Gide lutte toujours pour trouver son authenticité et s'affranchir des contraintes morales imposées par la société.

Le déchiffrement de Gide par sa nature et la société se reflète directement sur Michel qui tombe malade dès le commencement de l'histoire. La maladie devient donc le symbole du désir réprimé depuis longtemps de l'individu. Cependant, grâce à sa prise de conscience de sa maladie et sa lutte pour sa guérison, Michel réalise une transformation profonde. Sa volonté devient un outil essentiel dans cette lutte. En augmentant constamment la puissance de sa volonté, Michel surmonte les obstacles et devient acteur de sa propre guérison. Sa lutte contre la maladie révèle une transformation de sa volonté, de la passivité à une force active qui le pousse à agir pour sa survie.

Dans sa quête de liberté, en suivant l'augmentation de la puissance de sa volonté, Michel rejette radicalement son passé, notamment l'influence de son père et la perception traditionnelle de l'histoire. Il remet en question les normes sociales et les contraintes qui cherchent à uniformiser les individus et à les conformer à des rôles préétablis. Pour Michel, la libération de ces entraves est un processus de recrudescence de vie, conforme à l'idée de Nietzsche que la plus belle vie est de mûrir pour la mort, dans le combat. Il s'agit de briser les schémas établis, d'embrasser l'individualité et de vivre une vie authentique et passionnée, en restant ouvert à tous les possibles : c'est précisément la morale fondée sur l'aventure qu'illustrera Bernard et que prônera explicitement Édouard, dans *Les Faux-monnayeurs*.

Michel découvre ainsi une nouvelle perspective sur lui-même et sur le monde, où ses propres désirs et aspirations deviennent le guide de sa vie. Il remet en question la morale traditionnelle, cherchant à explorer des voies morales non conventionnelles et à embrasser la diversité des perspectives morales. Cette quête évoque l'idéal nietzschéen de l'esprit libre, qui s'affranchit des contraintes extérieures pour créer sa propre éthique et donner un sens à sa vie.

La quête de Michel déclenchée par la maladie s'associe étroitement avec le dépaysement, le voyage qui éveille son désir individuel et le pousse à se redécouvrir. Ses voyages vers le monde méditerranéen lui permettent de s'éloigner des contraintes occidentales et de retrouver une certaine forme de liberté, délivré des croyances et tabous religieux ou moraux. Comme l'illustre la pensée de Nietzsche, en quittant son environnement habituel, Michel se confronte à son ombre, ce qui lui permet de mieux se comprendre et de découvrir le monde réel derrière les apparences. Le dépaysement est ainsi crucial pour l'évolution de Michel, l'incitant à explorer de nouvelles expériences et à réveiller des désirs refoulés. Il découvre un désir ardent de vivre pleinement, une soif de sensations et d'expériences authentiques. Cela révèle que la liberté n'est pas simplement l'absence de contraintes, mais aussi la recherche d'un but et d'une réalisation de soi. La transformation de Michel est profonde et témoigne de sa recherche inlassable de sens et d'accomplissement personnel.

Après sa guérison, Michel expérimente une transformation intérieure profonde qui le pousse à réfléchir sur la morale. Il se trouve confronté à un dilemme moral : doit-il suivre ses impulsions et sa soif de liberté, ou bien revenir à sa vie normale en se conformant aux normes sociales et morales préexistantes ? En reprenant sa vie routinière d'enseignant, il se rend compte de l'immobilisme de la culture et de l'esprit de l'être humain. La rencontre avec son ami Ménalque, un aventurier indépendant et non conformiste, conduit Michel à mesurer son écart avec l'homme qui est réellement puissant, savant et libre. Il est fasciné par le monde dionysiaque de Ménalque, marqué par la passion, l'instinct et la liberté. Michel est attiré de nouveau par cette vie aventureuse, même s'il retourne temporairement à sa vie ordonnée.

Michel transforme ses expériences immorales en quelque chose d'acceptable à travers l'art. L'art agit comme un mécanisme de protection, permettant à Michel de transcender les conventions sociales et de se concentrer seulement sur la manifestation de ses expériences. Cette conversion artistique lui offre la liberté de s'exprimer au-delà des normes établies, tout en maintenant une esthétique. Michel, en embrassant l'art comme moyen de raconter son

histoire, devient lui-même une œuvre d'art. Cette transformation artistique, qui symbolise un établissement de la morale artistique, reflète la philosophie de Nietzsche, qui met l'accent sur la force vitale et créative transcendant les normes établies et cherche à s'exprimer au-delà des limites conventionnelles. Ce n'est pas la morale de la réalité dont la responsabilité et les devoirs sont inévitables. L'acte de création transforme l'aventure immorale de Michel en une manière de se libérer de son passé, de célébrer toutes les possibilités de la vie et les manifestations, et de chercher à devenir soi-même.

La philosophie de Bergson et l'approche de Gide se rejoignent dans leur mise en question du déterminisme qui se base sur une conception du temps comme linéaire et mesurable. Gide indique toutefois l'illusion inhérente à la perspective déterministe, liée au fait que cette vision du monde, qui prétend observer la réalité depuis une position quasi divine et omnisciente, est en réalité une illusion. Bergson propose une conception subjective du temps qui encourage l'Homme à vivre le moment présent. Gide, répondant à cette idée, met en avant la richesse et la nouveauté du présent. Les deux intellectuels cherchent à transcender la vision déterministe du temps, offrant ainsi une perspective libre et créative de la réalité.

Tandis que Gide valorise le présent et la mobilité intérieure de la conscience individuelle, il prend également conscience de l'importance du passé. L'écrivain ne considère pas le passé comme une séquence figée. Bergson et Gide s'opposent tous les deux à une réinterprétation simpliste du passé, qui repose sur une vision déterministe et mécaniste de l'histoire. Pour eux, le passé est également en constante évolution, résultant d'un processus dynamique tout comme le présent. Ils le considèrent plus comme une réserve d'idées ouverte aux possibilités et favorisant un avenir dynamique et ouvert. Cette conception du passé se rapproche des idées de Bergson sur la durée, où passé, présent et futur s'entrelacent harmonieusement dans une unité indissociable.

Dans cette perspective, la liberté trouve sa source dans le développement continu de l'individu, s'exprimant à travers ses idées créatives et spontanées. En se libérant des contraintes rigides du temps linéaire, l'individu peut révéler toute la richesse de son potentiel. Cette vision transcende les limites de la matière et de l'espace, offrant une nouvelle compréhension de la temporalité et de la liberté.

Cette vision du temps comme continuum créatif en constante évolution souligne que l'individu et la réalité ne sont pas statiques, mais en perpétuelle évolution. Cette évolution demande un courage pour se débarrasser des méthodes logiques, mais suit l'intuition qui est

perçue comme un élan de la conscience. Gide adopte cette approche d'écriture spontanée et immédiate. Il capture rapidement des moments immédiats et des émotions telles qu'elles se présentent, sans analyse préalable. Cette intuition de l'actant, agissant en accord avec son moi profond, se transforme en l'acte libre. La création artistique est l'exemple de cet acte libre, où l'artiste est porté par l'élan créatif et les flux d'inspiration : pour cette raison, elle sera de plus en plus explicitement conçue et présentée par Gide comme une aventure, dans la suite de sa carrière littéraire.

CHAPITRE II

PALUDES : LA CONTINGENCE À L'ŒUVRE DANS L'IMPASSE DU DÉTERMINISME

Dans les premières œuvres de sa carrière littéraire, *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Traité du Narcisse*, Gide se lance dans une quête individuelle. Cependant, sous l'influence schopenhauerienne caractérisée par les idées pessimistes et l'effacement de l'individualité, il dérive plutôt vers un monde monotone, inerte et isolé. Cette approche contraste fortement avec son désir d'évolution et d'engagement actif face aux défis de la vie. Dans son autobiographie, *Si le grain ne meurt*, l'écrivain enregistre ses émotions perturbantes et son désir de trouver une nouvelle approche qui lui permette de s'épanouir à cette époque:

> Alors, c'est le doute, le trouble, le romantisme et la mélancolie : de tout cela nous étions là ; de tout cela nous voulions sortir. Mais ce qui nous dominant surtout, c'était l'horreur du particulier, du bizarre, du morbide, de l'anormal. Et dans les conversations que nous avions avant le départ, nous nous poussions, je me souviens, vers un idéal d'équilibre, de plénitude et de santé[354].

C'est alors qu'il part en voyage en Afrique, en 1893-1895. Fatima Safi, dans « Gide et le Maghreb, espace de libération et/ou d'exil »[355], observe que, contrairement à d'autres écrivains de l'époque, Gide ne cherche pas à nourrir ses œuvres d'images pittoresques ou exotiques. Au lieu de cela, son voyage est plus un moyen de se transformer et de se libérer de la morale bourgeoise qui l'empêchait d'être lui-même. Il décrit le Maghreb comme un endroit idyllique et simple, loin des sophistications et du luxe qui caractérisent les villes

[354] *Si le grain ne meurt, SV,* p. 271.
[355] Safi, Fatima, « Gide et le Maghreb : espace de libération et/ou d'exil. », *BAAG*, n° 138, 2003, p. 149-160.

occidentales telles que Paris. Tout en célébrant cette harmonie avec la nature, Gide ne cherche pas à comprendre en profondeur la culture, la société du Maghreb, indique Fatima Safi. Son regard s'oriente davantage vers la recherche de sensations et de plaisirs, notamment sensuels. Distinctes des sensations refoulées dans le monde occidental, les impressions perçues dans ce monde affranchi des contraintes sollicitent les désirs, l'imaginaire et les fantaisies de Gide, longtemps oppressés. L'Afrique pousse Gide à poursuivre la joie de vivre. Partagé entre exaltation de la chair et ivresse de la liberté[356], Gide découvre une nouvelle manière de vivre. Dans *Les Nourritures terrestres*, il résume les aboutissements de cette quête intérieure en faisant dire au narrateur : « je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf, et au milieu de choses complètement renouvelées »[357].

Cette joie acquise dans son contact avec le continent africain remet en question la vision symboliste qui s'éloigne de la réalité et privilégie le mystère. L'écrivain ne se contente pas de suivre la doctrine du symbolisme et de Schopenhauer qui valorise l'idée de l'embellissement de la réalité. Ce qu'il cherche, c'est une forme d'art plus authentique qui lui permet de révéler la vérité du monde. Il est incontestable que ce contact renouvelé avec la réalité dans son voyage influence de manière significative les œuvres postérieures de Gide. La forme de l'aventure gidienne dépasse ainsi le cadre d'un monde isolé et illusoire pour prendre pied dans la vie réelle. C'est de cette manière que l'aventure de Gide se déploie d'une manière à la fois poétique et réaliste.

C'est dans cette période de transition, marquée par les émotions complexes nées de son premier voyage en Afrique, que s'achève l'écriture de sa première sotie, *Paludes*. Comme le souligne Walter C. Putnam dans son article « Relectures de *Paludes* »[358], cette œuvre satirique publiée en 1895 marque un tournant personnel et artistique dans la carrière de Gide. Ce dernier note dans son *Journal* au sujet de ce livre : « c'est une preuve, retournée, que je vais bien à présent ; l'enthousiasme lyrique ne m'abandonne pas un instant et ce que j'ai le plus de peine à écrire, c'est cette œuvre si volontairement rétrécie. Enfin je ne souffre plus de ce qui me poussait à l'écrire ; c'est une sorte d'exhumation »[359]. Ceci explique la raison pour laquelle Allan Diet présente ce petit opuscule comme « un carrefour »[360], en

[356] Sur le sujet, voir également Lefter Diana-Adriana, « L'Afrique, la terre promise d'André Gide. Les voyages africains dans Amyntas. Les sensations du voyageur assimilé », *Studii și cercetări filologice*, Seria Limbi Romanice, n° 19, 2016, p. 59-69.
[357] *Les Nourritures terrestres*, *RR1*, p. 358.
[358] Putnam, Walter. C., « Relecture de *Paludes* », *BAAG*, n° 77, 1988, p. 71-81.
[359] *J1*, p. 179 (fin septembre 1894).
[360] Diet, Allan, « Esthétique de l'en-tout-cas. *Paludes* d'André Gide », *Modernité du suranné*, Bertrandias, Bernadette (*éd.*), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 68.

marquant son statut important comme un passage décisif dans le développement de l'esprit de Gide. En déployant une analyse de cette deuxième sotie de Gide, nous pouvons nous demander comment, dans son œuvre satirique *Paludes,* il décrit et critique le déterminisme social et spirituel qui façonne la vie des personnages enlisés dans des paysages paludéens. Comment le jeu de la contingence, malgré les contraintes extérieures, ouvre-t-il des possibilités inattendues ?

Porteur d'un « secret de ressuscité »[361], de retour en Afrique, Gide sort du cercle parisien, « où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort »[362]. Dans *Paludes*, il explore des thèmes tels que la soumission et l'autonomie, l'illusion et le vrai bonheur, le rôle de l'écrivain et ses défis dans la réalité. Camille Mauclair exprime son appréciation pour la manière dont Gide traite ces sujets essentiels de leur époque :

> *Paludes* est un livre d'exception : on n'en voit pas d'analogue, et l'on ne s'occupe guère d'écrire pour en produire de semblables. Et pourtant *Paludes* est un livre qui concerne notre pensée et notre préoccupation constante. Il touche à ce qui nous fait souffrir […] C'est Narcisse sans miroir […] C'est l'homme du laisser-faire, de l'accepté, de l'installé : c'est nous tous, dans notre profession et notre vie quotidienne[363].

En écrivant cette œuvre singulière, Gide raille la manière dont l'inaction et l'acceptation aveugle caractérisent la manière dont de nombreuses personnes mènent leur vie professionnelle et quotidienne. Cependant, en plus de cela, l'écrivain explore également la question de la contingence, autrement dit la possibilité d'envisager une autre manière de vivre, à travers le personnage écrivain Tityre, qui écrit lui-même un livre intitulé « *Paludes* »[364], portant donc le même titre que celui de Gide. Malgré son environnement restreint, marqué par le piétinement, Tityre prend conscience de son aliénation, de son enfermement et de son étouffement, liés au fait qu'il reste prisonnier des règles collectives fondées sur l'échange et la responsabilité. Il entreprend donc de prouver sa liberté et son autonomie, en imaginant une nouvelle manière de vivre.

Le refus de la vie s'enfermant dans une immobilité met également en question la forme figée de la création littéraire. Comme l'indique Christian Angelet dans *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André* Gide, *Paludes* constitue une « réplique

---

[361] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 293.
[362] *Ibidem.*
[363] Mauclair, Camille, « *Paludes* », Mercure de France, n° 67, juillet 1895, p. 102-103. Cette article est rééditée dans « Le dossier de presse de *Paludes* », *BAAG*, n° 53, janvier 1982, p. 128.
[364] *Paludes*, *RR1*, p. 268.

à la *Théorie du symbole* »[365] : les quêtes de Tityre et de Gide se répondent et constituent des mises en question de l'écriture et de l'artiste, en s'opposant aux théories idéalistes du symbolisme. Jean-Michel Wittmann développe la même idée dans *Symboliste et déserteur. Les œuvres fin de siècle d'André Gide*[366]. *Paludes* s'oppose à l'univers immobile du *Traité du Narcisse* où les vérités sont absolues, l'artiste se sacrifie totalement à l'art. Derrière l'apparence sacralisée, expose Léon Blum dans *La Revue blanche,* se trouve un affreux néant. La volonté de l'Homme comme celle de l'artiste perd son sens, car tout est déterminé dans le passé. Comme l'écrira Gide dans son autobiographie, *Si le grain ne meurt,* « votre stérile science, ce sera donc de connaître votre malheur ? Oui, et d'avoir fait du malheur une science »[367]. En plus de la connaissance du malheur, le plus important, c'est de le surmonter. *Paludes* marque ainsi la rupture de Gide avec la vision du monde pessimiste et stagnant héritée de la philosophie de Schopenhauer, mais expose aussi une nouvelle approche d'écriture.

Bien que l'histoire se termine par un échec, cette aventure revêt, à ce point de la carrière et de la réflexion de Gide, une importance significative, car elle s'interroge sur ce qui échappe aux déterminismes, en remettant en cause le monde stagnant. Cette réflexion philosophique diffère de celle de ses œuvres précédentes et annonce de nouvelles orientations qui seront explorées et approfondies dans ses œuvres ultérieures. Par exemple, dans *Les Nourritures terrestres,* livre publié immédiatement à la suite de *Paludes* et écrit en partie au même moment, Gide continue d'exposer cette nouvelle philosophie : « je tenais pour "contingence" tout ce qui n'était pas "absolu", toute la prismatique diversité de la vie »[368]. Nous verrons alors la manière dont Gide met en lumière cette notion qui s'associe étroitement à la notion de liberté.

---

[365] Angelet, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide : Le Traité du Narcisse, Le voyage d'Urien, Paludes*, Gent, Belgique, coll. « Romanica Gandensia », 1982, p. 83.
[366] Wittmann, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur, les œuvres fin de siècle d'André Gide*, Paris, Champion, 1997.
[367] Blume, Léon, l'article sans titre, *La Revue Blanche,* n° 90, 1er mars 1897, p. 236-238. Cet article est reproduit dans « Le dossier de presse de Paludes », *BAAG,* n° 53, 1982, p. 131,
[368] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 255.

2.1 Les entraves familiales : un cercle de déterminisme social

Comme Pierre Masson l'écrit dans son article « Politique du voyage chez André Gide »[369], la famille est l'une des institutions importantes qui nous enseignent les règles traditionnelles, par exemple, la prise en charge des responsabilités. C'est au sein de la famille que se forme un état d'esprit de soumission jugé nécessaire. Gide explore avec une plume satirique les méandres de la société paludéenne, dépeignant un tableau ironique et critique d'individus voués à des vies marquées par la fixité voire la stagnation au plan éthique. Malgré l'absence de l'amour[370], les différents personnages constituent une famille stable qui comprend non seulement les parents mais aussi les amis. Les fréquentes interactions à la maison, les activités partagées, ainsi que l'adhésion à un système commun de pensée et de moralité, tous ces éléments contribuent à construire une relation intime entre les habitants de cette société comparée à un marais. Au cœur de cette grande famille se trouvent deux personnages symétriques, Richard et Hubert, qui incarnent respectivement la soumission à la famille et l'obsession des apparences sociales. À travers ces deux figures, Gide met en lumière les pièges du déterminisme social et les habitudes routinières qui limitent le véritable épanouissement des individus. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure André Gide utilise la construction de personnages symétriques tels que Richard et Hubert pour critiquer le déterminisme social, les comportements immobiles et soumis des individus voués à la stagnation morale, dans *Paludes* ?

2.1.1 La résignation aveugle de Richard à une vie misérable

Au moment où Tityre écrit son œuvre, qui porte le même titre que celle de Gide, le premier modèle du personnage qu'il trouve est son ami Richard : « j'aurais pu lui [Hubert]

[369] Masson, Pierre, « Politique du voyage chez André Gide », *Littératures 11*, 1984, p. 81-95. L'auteur emprunte la citation connue de Gide en préambule : « Familles, je vous hais ! », cette révolte contre la famille est exprimée rapidement dans *Les Nourritures terrestres*. Cette négation de la famille est également reprise dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*.

[370] Sous prétexte de son travail, malgré ses sensations amoureuses, Tityre rejette l'invitation d'Angèle pour passer la soirée ensemble. (*Paludes, RR1*, p. 274.) En plus, Richard évoque la relation avec sa femme, il emploie le terme « amitié » (*ibid.*, p. 270). Les relations au sein de cette famille semblent intimes mais semblent dépourvues d'amour.

dire que Richard c'était Tityre »[371]. Tityre emploie le terme d'« excellent homme »[372] pour le qualifier. Cette admiration est due à « l'application perpétuelle »[373] de Richard, qui fait preuve d'une détermination constante et travaille sans relâche pour assumer ses responsabilités envers sa mère âgée, sa femme et ses enfants. Dans son article « Qu'est-ce que tu fais ? – J'écris *Paludes*. L'aporie gidienne »[374], Isabelle Constant écrit qu'en insérant cette anecdote, Gide semble se moquer de la tendance d'écrivains comme la comtesse de Ségur, qui crée des personnages ou des situations excessivement vertueuses et mièvres, tout en les présentant comme quelque chose d'admirable et de profond. En faisant ainsi, Gide critique l'hypocrisie de ceux qui cherchent à se mettre en valeur en évoquant des actes de vertu de manière exagérée et sentimentale.

Les efforts de Richard en faveur de sa vie familiale ne servent à rien, que ce soit sur le plan financier ou sur celui de l'épanouissement intellectuel et du progrès personnel : il mène une vie besogneuse et malheureuse, qui n'est marquée par aucun changement ni, à plus forte raison, par aucune aventure. L'arrivée de leur beau-frère Édouard, qui demande une grande somme d'argent, aggrave la vie de Richard. Cela crée une pression financière supplémentaire, obligeant Richard et Ursule à travailler davantage, y compris la nuit, pour répondre à la demande d'Édouard. En dépit des défis financiers accrus dus à la demande sans justification d'Édouard, au lieu de manifester du mécontentement ou du désespoir, ils réagissent par des émotions fortes et une manifestation d'affection : « nous étions tous deux très émus, nous nous sommes embrassés en pleurant »[375]. En décrivant la réaction inhabituelle de Richard et Ursule, Gide ironise sur la capacité des individus à s'habituer à des circonstances pénibles. Richard se présente comme quelqu'un de dévoué entièrement à sa famille. Il met de côté ses propres intérêts et aspirations individuelles pour se consacrer pleinement à son rôle familial. Cependant, Richard refuse de reconnaître son malheur :

> Non, mon ami, me dit-il, je ne suis pas malheureux. Peu de choses me sont accordées, mais j'ai fait mon bonheur de peu de choses ; croyez-vous que je vous aie raconté pour vous apitoyer, mon histoire ? – Autour de soi l'amour et l'estime, le travail près d'Ursule le soit…je ne changerais pas ces joies[376]…

Le décalage entre ce que croit Richard et la réalité de sa vie besogneuse crée un effet ironique. Accablé par les contraintes morales de la responsabilité, il refuse toutefois de se

[371] *Paludes, RR1*, p. 272.
[372] *Paludes, RR1*, p. 267.
[373] *Ibidem.*
[374] Constant, Isabelle, « "Qu'est-ce que tu fais ? - J'écris *Paludes*". L'aporie gidienne. », *BAAG*, n° 126-127, p. 289-298.
[375] *Paludes, RR1*, p. 270.
[376] *Ibid.*, p. 272.

libérer de son malheur. Il s'engage volontairement dans cette soumission, abandonnant sa vie personnelle pour s'enfermer dans ce cycle inerte. Paradoxalement, il trouve la joie et le bonheur dans la banalité et la routine de son existence. Cette déclaration est comme une tentative de Richard de justifier son choix de mener une vie misérable. « […] on s'étoile dans ces pièces trop étroites. Moi, cela m'est égal ; je suis vieux ; j'ai pris mon parti de ces choses […] »[377]. Cette acceptation est de fait une forme de résignation, la vie est perçue par Richard comme une souffrance à laquelle il est impossible d'échapper :

> Vertu des humbles-acceptation ; et cela leur va si bien, à certains, qu'on croit comprendre que leur vie est faite à la mesure de leur âme. Surtout ne pas les plaindre : leur état leur convient ; déplorable ! Ils ne s'aperçoivent plus de la médiocrité, sitôt que ce n'est plus une médiocrité de fortune. […] les événements arrivent à chacun selon les affinités appropriatives. Chacun trouve ce qui lui convient. Donc si l'on se contente du médiocre que l'on a, l'on prouve qu'il est à votre taille et rien d'autre n'arrivera. Destinées faites sur mesure. Nécessité de faire craquer ses vêtements comme le platane ou l'eucalyptus, en s'agrandissant, ses écorces[378].

Selon Richard, l'état présent de l'individu est le résultat de son parcours de vie. Les tendances, les choix et les préférences individuelles de chacun dirigent chaque événement survenu dans sa vie, contribuant ainsi à la construction d'un parcours personnel stable et prédestiné. La personnalité individuelle est perçue comme inchangeable et figée. Richard croit ainsi qu'il doit accepter sa médiocrité. Schopenhauer présente ce type d'individu comme « un homme donné »[379] :

> Parce qu'il est tel et non tel, par ce qu'il a tel caractère et non tel autre, une action différente n'était à la vérité pas possible […] la liberté ne saurait se trouver dans les actions individuelles qui s'enchaînent d'après un rigoureux déterminisme, une fois que le caractère est donné[380].

Nous pouvons trouver la cause de tout notre comportement dans notre caractère qui, selon Schopenhauer, est immuable et inné. Ceci signifie alors que chaque conduite est fixée une fois pour toute et qu'aucun changement n'est possible dans les actes individuels.

Gide, cependant, remet en question cette vision du monde et de l'homme en montrant que l'attitude passive et négative de Richard est due au manque de compréhension des complexités de la vie et de la moralité. Comme le note Tityre dans son agenda de la « Feuille V »[381], lorsque Tityre essaie d'engager des conversations plus profondes, Richard préfère discuter de sujets légers tels que les pièces de théâtre et les nouvelles acquisitions du jardin des Plantes. Il manque toujours d'intérêt pour les idées complexes et refuse de faire une réflexion plus profonde. Lorsque Tityre exprime sa réflexion sur les carrières dépourvues de

---

[377] *Ibid*., p. 270
[378] *Paludes*, *RR1*, p. 276.
[379] Schopenhauer, Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, tra. Salomon Reinach, Rivages, Paris, 1841, p. 105.
[380] *Ibid.*, p. 157.
[381] *Paludes*, *RR1*, p. 268.

sens personnel et son désir de diversité dans la vie, Richard ne comprend pas ces préoccupations et refuse également d'y réfléchir. Il s'enfonce dans son illusion d'un futur parfaitement prévisible, où rien ne peut changer, le présent n'étant qu'un chemin déjà tracé pour aller vers son inévitable destin. L'idée de suivre passivement un destin tracé est vue comme une vertu par les individus comme Richard, ce qui leur permet de justifier leur refus du changement et le maintien du *statu quo* : de tels personnages sont donc à l'opposé de l'éthique fondée sur l'aventure qui sera plus tard promue par Gide.

Les obligations et les attentes imposées par la famille forment un ensemble de contraintes qui limitent l'expression personnelle et l'autonomie. Ce poids des devoirs familiaux et des liens est transmis de génération en génération. Dans le récit, la relation entre Tityre et Richard illustre cet aspect complexe des liens familiaux : « Richard me traite en grand enfant »[382]. Jouant le rôle du mentor, Richard s'efforce de transmettre ses vertus telles que le respect des règles sociales et morales en tentant de guider Tityre sur la bonne route, c'est-à-dire la voie déjà tracée par la famille et par la société :

> Richard m'affirme avec émotion que je suis incapable d'une action mauvaise, et cela me retient quand parfois je voudrais me décider à agir. Richard prise fort en moi cette passivité qui me maintient dans les sentiers de la vertu, où d'autres, pareils à lui, m'ont poussé[383].

Lorsque Richard affirme que Tityre est incapable d'agir de manière mauvaise, cette déclaration ne repose pas sur une connaissance de Tityre, mais plutôt sur sa volonté constante de rappeler les valeurs morales et les attentes de la société à Tityre. Cette affirmation « retient »[384] Tityre, créant ainsi une pression implicite pour qu'il agisse conformément à ces normes, ce qui limite sa liberté de suivre ses impulsions et sa nature individuelle.

Dans le contexte de la famille paludéenne, la volonté individuelle est ainsi étouffée/ les amis de Tityre : Richard, Angèle[385] et Hubert, jouent le rôle d'autorités qui expriment des discours visant à encourager Tityre à embrasser les mêmes routines régulières et banales auxquelles ils se conforment eux-mêmes. Gide suggère toutefois que l'affirmation de Richard sur Tityre est fallacieuse, car il n'a qu'une compréhension limitée de Tityre et de ses écritures. Tityre se moque constamment de lui en disant : « il ne lit jamais rien de ce que j'écris »[386]. Richard ne comprend pas vraiment la complexité de l'identité et des pensées de

[382] *Ibid.*, p. 268.
[383] *Ibidem.*
[384] *Ibidem.*
[385] *Paludes, RR1*, p. 262. Dans la première scène de l'histoire, Angèle évoque les multiples activités et engagements d'Hubert, mettant ainsi en évidence la vie sociale et active de ce dernier. En contraste, Tityre semble avoir moins d'activités à son actif et se perçoit comme moins engagé socialement en comparaison avec Hubert.
[386] *Ibid.*, p. 268.

Tityre, qui est confronté à un conflit interne, car il est écartelé entre le désir d'agir conformément à ses propres impulsions et le respect des normes sociales et morales. L'affirmation de Richard est basée sur sa réduction de la moralité à une vision simpliste, ignorant les nuances des dilemmes moraux auxquels Tityre est confronté.

2.1.2 Hubert : entre rationnel et désir

Dans son article « Quand l'écrivain remet son ouvrage sur le métier : l'exemple d'une page supprimée dans *Paludes* »[387], où il revient sur le passage allégorique – supprimé dans l'édition définitive de l'œuvre – concernant les mains, Jean-Michel Wittmann présente Richard et Hubert comme deux personnages opposés. Richard 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 »[388]. Celui-ci endure volontairement la souffrance pour maintenir la vie tranquille. À la différence de Richard qui mène une vie pauvre, Hubert, de l'autre côté, représente l'homme aisé, avec « la main chaude »[389] qui s'occupe d'organiser des activités pour aider ceux dans le besoin. Dans la première scène de l'histoire, Angèle énumère de manière exhaustive les nombreuses activités sociales de ce chef de leur communauté : « Il [Hubert] est membre de quatre compagnies industrielles ; il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle […] »[390]. Cet homme d'affaires fait une grande contribution au développement de l'économie dans la communauté paludéenne. De plus, il réalise des actes nobles et généreux : « il place des ouvriers qui manquent d'ouvrage chez des patrons qui manquaient d'ouvriers. Il envoie des enfants chétifs à la campagne […] il a fondé un atelier de rempaillage pour occuper de jeunes aveugles »[391]. Une fois les enfants, les jeunes aveugles, les ouvriers, mis à l'abri, Hubert ne réfléchit pas sur leurs besoins ni sur leurs désirs personnels : ces personnages sont confinés dans un rôle fonctionnel défini. Chaque mardi soir, les personnages de *Paludes* se réunissent pour assister aux lectures d'Hubert, suivant inlassablement le même schéma chaque semaine. Des routines et des schémas répétitifs caractérisent les activités organisées par Hubert, avec des règles

[387] Wittmann, Jean-Michel, « Quand l'écrivain remet son ouvrage sur le métier : l'exemple d'une page supprimée dans *Paludes* »[387], in A. Goulet (éd.), *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Éditions Le Manuscrit, p. 19-38.
[388] *Ibid.*, p. 23.
[389] *Ibidem.*
[390] *Ibid.*, p. 262.
[391] *Ibidem.*

prédéfinies qui limitent la variété des expériences ou des choix pour les membres de la communauté. Hubert joue un rôle majeur dans le maintien de cet ordre social fondé sur des attentes et des normes préétablies. L'avenir semble stagnant ; les jeunes hommes, qui représentent le futur, sont « aveugles »[392] : ils ne voient plus les opportunités de changement que la réalité pourrait leur offrir.

Dans la conversation entre Tityre et Hubert sur les macreuses et la chasse, Hubert exprime un point de vue pragmatique, réaliste et rationnel. Alors que Tityre évoque des histoires des macreuses et la chasse, où il tue les macreuses, il est réprimandé par un prêtre qui représente l'Église :

> L'église, dit-il à Tityre, eût avec bien de la tristesse vu Tityre manger des sarcelles ; c'est un gibier peccamineux ; on ne sait trop se mettre en garde ; le péché nous attend partout ; dans le doute autant l'abstinence ; – préférons la macération ; – l'Église en connaît d'excellentes et dont l'efficace est certaine. Oserai-je conseiller un frère : – mangez, mangez des vers de vase[393].

Manger un « gibier »[394] est présenté sans justification légitime ni logique avec le « péché »[395] : l'église impose des interdictions et des restrictions sur les actes insignifiants de Tityre. Cette scène devient plus absurde encore avec l'arrivée du médecin. Ce dernier analyse l'acte de Tityre d'un point de vue médical, lui aussi autoritaire. Pour aider Tityre à adapter son sang à l'environnement des marais, le médecin lui conseille en effet de manger des vers de vase. Tityre s'habitue toutefois progressivement à consommer les « sarcelles »[396], un plat inhabituel, qui symbolise la transgression des règles autoritaires. En écoutant cette histoire absurde, Hubert n'a cependant que deux réactions : « – Pouah ! fit Hubert »[397] ; « – [Tityre] est un bienheureux, dit Hubert »[398]. Même si les paroles de ces autorités sont absurdes, Hubert refuse de s'y opposer et cherche même à minimiser l'absurdité de la situation. Autrement dit, Hubert est de fait conscient de l'absurdité de son monde, mais il choisit volontairement de ne pas reconnaître les vérités qui pourraient être perturbantes.

Sur la scène où Tityre s'évertue à réveiller les individus paludéens comme Angèle et à leur faire prendre conscience de l'illusion de leur vie, Hubert ne peut plus s'empêcher de mettre en question l'acte de Tityre :

> Hubert à la fin s'excita : "Pourquoi veux-tu donc la troubler, si elle [Angèle] est heureuse comme cela ? – Mais elle n'est pas heureuse, mon cher ami ; elle croit l'être parce qu'elle ne

[392] *Ibidem*.
[393] *Paludes, RR1,* p. 271.
[394] *Ibidem.*
[395] *Ibidem.*
[396] *Paludes, RR1,* p. 271.
[397] *Ibidem*.
[398] *Ibid.*, p. 272.

> se rend pas compte de son état ; tu penses bien que si à la médiocrité se joint la cécité, c'est encore plus triste. – Et quand tu ouvrirais ses yeux ; quand tu aurais tant fait que de la rendre malheureuse ? – Ce serait déjà bien plus intéressant ; au moins elle ne serait plus satisfaite – elle chercherait."– Mais, je ne puis rien savoir de plus, car Hubert à ce moment haussa les épaules et se tut[399].

Hubert représente une perspective plus conservatrice et pragmatique, en valorisant le maintien de l'équilibre apparent du monde, même si cet équilibre est basé sur des illusions. Son insistance pour préserver l'apparence du bonheur reflète une cécité volontaire face à la réalité plus complexe qui pourrait se cacher en dessous. Le monde paludéen semble donc être condamné à une stérilité absolue. La réplique rapide d'Hubert à l'acte de Tityre, qui tente à révéler les vérités et briser les illusions de l'homme, indique qu'il s'agit bien d'une cécité volontaire. Au moment où Tityre parle du livre qu'il écrit, « *Paludes* »[400], avec Hubert, se montre également réticent à s'engager avec les idées de Tityre concernant l'acceptation résignée de la médiocrité et de la routine dans la vie quotidienne. Sa réaction est différente de celle de Richard, qui ne comprend pas le sujet du livre de Tityre, la manière soudaine dont il met fin à la conversation avec un mot bref : « assez ! »[401] manifeste sa lucidité. Il refuse toutefois de lancer la réflexion et de mettre en question le *statu quo* de la vie paludéenne. Le manque de profondeur intérieure et la focalisation exclusive sur des activités conventionnelles, sociales et des préoccupations matérielles sont le fait aussi bien de Hubert que de Richard : tous deux sont dépourvus d'individualité propre.

Les individus enlisés représentés dans *Paludes* choisissent de brider leur liberté et leur créativité pour s'enfermer dans une espace sans danger, autrement dit, sans aventure. Tous les personnages, Richard, Hubert, Angèle ainsi que les savants dans le salon intellectuel, bercés par l'illusion de la clairvoyance, se persuadent d'avoir échappé au joug de la réalité et d'obtenir le bonheur. L'aveuglement devient une planche de salut pour de tels individus, car il leur permet également de ne pas voir le malheur et de concevoir ainsi un bonheur fallacieux. Pour cette raison, Tityre ne réussit jamais à les éveiller. *Paludes* montre donc qu'il s'agit d'une cécité contagieuse, collective et volontaire.

Les personnages de *Paludes*, comme Richard et Hubert, sont accaparés par des occupations qui sont toutefois vaines et futiles, car aucune spécificité de la personnalité des personnages ne s'y investit. Les activités ne se déroulent pas sous leur volonté, mais d'une manière mécanique, en répondant aux normes sociales. Par conséquent, ces actions ne les

---

[399] *Ibidem*.
[400] *Paludes*, *RR1*, p. 261.
[401] *Ibid.*, p. 262.

font pas avancer sur le plan individuel, mais les enferment dans l'ennui et dans le vide de l'existence. L'individualité et l'épanouissement personnel sont étouffés dans leur communauté, où règnent l'ennui et le conformisme demandant une obéissance aveugle aux lois établies. Lorsque Tityre rappelle que « *Paludes* […] c'est l'histoire […] de l'homme normal »[402], le « grand philosophe Valentin Knox »[403] se lance dans une critique violente de cet « homme normal »[404], lors de la soirée du banquet intellectuel :

> L'homme normal nous importe peu ; j'aimerais dire qu'il est supprimable – car on le retrouve partout. C'est le plus grand commun diviseur de l'humanité, et qu'en mathématiques, étant donné des nombres on peut enlever à chaque chiffre sans lui faire perdre sa vertu personnelle. L'homme normal, c'est ce résidu, cette matière première, qu'après la fonte où les particularités se subtilisent, on retrouve au fond des cornues. C'est le pigeon primitif qu'on réobtient par le croisement des variétés rares – un pigeon gris – les plumes de couleur sont tombées ; il n'a plus rien qui le distingue[405].

Pour normaliser le moi, les habitants enlisés dans l'univers paludéen étouffent le vrai moi singulier. C'est toutefois ce moi authentique qui peut potentiellement apporter une valeur réelle et révolutionner le monde. La normalité ne nous apporte que la médiocrité, nous aveugle et ainsi nous fait perdre la vertu : elle est valorisée par les indolents et considérée par eux comme une règle nécessaire pour la stabilité d'une société, mais en réalité, celle-ci ne les conduit qu'à un immobilisme. Le philosophe ironise face à ces hommes normaux comme la « matière »[406] brute, qui traverse la vie et absorbe de diverses idées : de tels hommes sont voués à une existence anodine et dénuée des caractéristiques distinctives. La tâche ardue à réaliser un réel progrès est donc de libérer et d'accroître la puissance du vrai moi.

Même si Hubert ne cesse de mettre en avant le rationnel, ses activités telles que l'équitation, la biologie populaire et les cours d'accouchement pratique sont associés à une connotation sexuelle, exposant secrètement ses désirs irrépressibles, comme l'a bien montré Béatrix Beck dans « Une signification cryptique de *Paludes* »[407]. Dans un premier temps, le prénom « Hubert »[408] implique en réalité un lien avec le patron légendaire de la chasse : « Saint Hubert »[409]. Quand celui-ci raconte son histoire de la chasse à la panthère dans les

---

[402] *Paludes, RR1*, p. 285.
[403] *Ibid.*, p. 288.
[404] *Ibid.*, p. 289.
[405] *Ibidem*.
[406] *Ibid*., p. 261.
[407] Beck, Béatrix, « Une signification cryptique de *Paludes* », *Études littéraires*, vol. 2, n° 3, 1969, p. 305-311.
[408] *Ibid*., p. 306.
[409] Ibidem. Pour approfondir cette connaissance, nous pouvons libre l'œuvre de Révoil, Bénédict-Henry, *La Saint-Hubert : histoires de chasses et de pêches*, Sartorius, Paris, 1873.

jungles, nous pouvons avoir une vision claire sur sa réflexion sur les relations amoureuses et sexuelles. Cette chasse commence sous l'accompagnement d'un jeune Bolbos qui représente une figure masculine, courageux mais aussi « vaniteux »[410]. Ils chassent la panthère avec des escarpolettes. Cette scène nous évoque la peintre connue de Jean-Honoré Fragonard « Les Hasards heureux de l'escarpolette »[411], ainsi que le poème de Paul Verlaine « Romances sans paroles »[412]. Dans les œuvres artistiques, le terme « l'escarpolette »[413] connote toujours sensibilité et sensualité.

« Je me sentis du coup projeté sur l'escarpolette, en arrière, il me sembla que je m'envolais ; aussitôt je fus hors de prise – la tête perdue, mais pas assez pour [...] Bolbos ne tirait pas »[414]. Dans ce jeu de poursuite, le chasseur ressent une extase, une jouissance et une libération. Les mouvements d'Hubert, qui « bondit »[415] avec une « exaspérée »[416] sur l'escarpolette pour suivre la panthère, reflètent ses passions et ses désirs ardents. Cependant, Bolbos échoue dans sa tentative de tirer. Cette défaillance révèle, indique Béatrix, l'incapacité d'Hubert à s'engager pleinement dans une relation hétérosexuelle, en raison de ses propres doutes et contradictions internes concernant sa sexualité : « Je commençai de revenir en avant, je distinguai Bolbos sous la panthère, et tous deux sur la balançoire à présent vivement agitée »[417]. La chasse de la panthère, qui représente la femme, finit par la mort de Bolbos. Le terme « balançoire »[418]utilisé en argot pour désigner une duperie et un jeu souligne la perception négative des relations intimes. La chasse courageuse de Bolbos symbolise le désir intense d'Hubert, mais la mort de Bolbos suggère également la crainte d'Hubert à l'égard de l'acte hétérosexuel.

Paludes s'inscrit dans un monde qui se caractérise, indique Tityre, par trois mots : « ennui, vanité, monotonie »[419]. Les désirs, partie naturelle de l'être humain, s'éteignent dans la volonté de purger la souffrance née dans les désirs inassouvis. Tous les individus paludéens sont ancrés dans un milieu, fixés sur leur place et cantonnés à leurs occupations quotidiennes. L'ennui, la régularité, prenant la place de la souffrance, pèsent lourdement sur

---

[410] *Paludes, RR1*, p. 298.
[411] Robic, Myriam, Simonin, Charlotte, « Les hasards heureux de l'escarpolette : sensualité Louis XV chez Verlaine », *Revue Verlaine*, n° 11, 2013, p. 211-234.
[412] *Ibid*., p. 212.
[413] *Ibidem.*
[414] *Paludes, RR1*, p. 298.
[415] *Ibidem.*
[416] *Ibidem.*
[417] *Paludes, RR1*, p. 300.
[418] *Ibid.*, p. 299.
[419] *Ibid.*, p. 265.

eux, mais tout se passe comme s'ils ne peuvent que s'y soumettre et se satisfaire de leurs états inertes. C'est, dit Schopenhauer, la seule manière dont l'Homme peut gagner le bonheur : « les hommes ayant placé toutes les douleurs, toutes les souffrances dans l'enfer, pour remplir le ciel n'ont plus trouvé que l'ennui »[420]. Avec un ton ironique, dans cet opuscule, Gide expose l'existence misérable et illusoire à laquelle conduit cette soumission à l'ennui : le rejet de cette attitude face à la vie débouchera sur l'apologie de l'aventure.

2.2. Le personnage de l'écrivain, Tityre : à la recherche d'une liberté par-delà les entraves sociales

À la différence des individus paludéens, Tityre rejette, sans raison explicite, l'idée de sacrifier son moi pour se plier aux règles collectives et se conformer à des schémas invariables qui semblent avoir une autorité absolue et inébranlable. Il aspire à une vie variée, à une expérience différente, qui ménage des surprises : bref, c'est un personnage aspirant à l'aventure, même si c'est par ailleurs un personnage ridicule. Tityre devient ainsi le véhicule à travers lequel Gide lance une exploration sur la contingence et met en évidence la signification de la liberté ainsi les entraves qui la limitent.

2.2.1 L'exploration de la liberté intellectuelle : la réflexion et la remise en question des règles établies

2.2.1.1 La liberté et le bonheur fallacieux

Tityre, dans son agenda, réalise une introspection qui ne se limite toutefois pas à l'observation de lui-même. Il élargit consciemment sa perspective en incluant dans son champ d'observation son entourage, en particulier ceux avec lesquels il interagit régulièrement, vu que ces interactions l'instruisent et influencent sa perception sur le monde et lui-même. Chaque jour, il porte un regard attentif sur les événements qui se déroulent autour de lui et sur les personnes qu'il fréquente souvent, telles qu'Angèle, Richard, Hubert, ainsi que les moments marquants, comme le banquet.

Ces observations font découvrir leur état inerte et stagnant à Tityre, qui remet en question la routine monotone et régulière de ces individus enlisés dans une existence

[420] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 394.

marécageuse. Tityre s'interroge sur les raisons pour lesquelles les habitants paludéens se maintiennent dans cet état d'emprisonnement, où leur liberté est entravée, et où pourtant, ils restent confinés sans chercher à s'en échapper. Il découvre que cet enfermement traduit une forme d'aliénation :

> 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[421].

Le premier point est que le refus de sortir est une erreur ou une faute, car cela signifie renoncer à la possibilité de découvrir quelque chose de nouveau ou de changer sa situation. Le deuxième point : « d'ailleurs on ne peut pas sortir ; - mais c'est parce que l'on ne sort pas »[422], évoque le cercle vicieux de la pensée. L'Homme ne peut pas sortir parce qu'il ne le fait pas, ce qui indique que l'incapacité de sortir est souvent imposée à soi-même par l'individu lui-même. Enfin, le troisième point met en évidence l'idée que la vraie liberté commence par la prise de conscience de sa propre situation d'enfermement. Si nous nous rendons compte que nous sommes enfermés, Tityre pense que nous ressentirons au moins le désir de chercher la liberté. En d'autres termes, la perception erronée de la liberté peut être le plus grand obstacle à son accomplissement. L'Homme se persuade souvent qu'il est épanoui et heureux dans cet état de confinement imposé par ces règles. C'est ainsi que Martin réplique en proposant justement une éthique fondée sur l'acceptation et la répétition, autrement dit sur le rejet de la disponibilité et de l'aventure :

> Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque : L'on ne peut être que malheureux de se voir[423].

Dans son autobiographie *Si le grain ne meurt*, Gide offre une explication sur le motif de ce respect aveugle des croyances aveugles :

> …il [y] était démontré que la sagesse, au contraire de ce qu'en disait Salomon, commençait seulement où cessait la crainte de Dieu. Et chaque respect – envers les parents, les coutumes, les autorités et le reste – chaque respect, dis-je, comportant un aveuglement, c'est seulement en s'affranchissant de ceux-ci que l'homme pouvait espérer de progresser vers la lumière[424].

Le respect des autorités semble une tradition naturelle de la société. Derrière ce respect, c'est la crainte qui empêche d'avancer vers l'inconnu. Ce respect non seulement freine la créativité et l'autonomie, mais aussi donne à l'individu l'illusion que la soumission aux autorités est le moyen d'éviter l'obscurité et de préserver son bonheur. Gide se moque de ces

---

[421] *Paludes, RR1*, p. 282.
[422] *Ibidem*.
[423] *Ibid*., p. 283.
[424] *Si le grain ne meurt, SV*, p. 272.

individus, qui sont un peu comme un « homme couché »[425]. Cédant à une forme d'engourdissement, ils ne cherchent qu'à « échapper autant qu'il est possible aux maux innombrables »[426].

Pour garder ce type de bonheur illusoire, Tityre énonce sa conclusion sur leur manière de penser et d'agir, lors d'une discussion avec Hubert :

> - mais ce qui m'est insupportable c'est qu'elle (Angèle) ne comprenne pas cet état […] C'est même ce qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes*.
> Hubert à la fin s'excita : Pourquoi veux-tu donc la troubler, si elle est heureuse comme cela ?
> Mais elle n'est pas heureuse, mon cher ami ; elle croit l'être parce qu'elle ne se rend pas compte de son état : tu penses bien que si à la médiocrité se joint la cécité, c'est encore plus triste[427].

Tityre est convaincu que l'absence de conscience des individus paludéens sur leur véritable situation découle du manque de prise de distance à l'égard de soi-même et donc de réflexion personnelle. Dans sa conversation avec Angèle, il essaie de l'amener à prendre conscience de cette réalité :

> - Nos vies, je vous assure, Angèle, sont encore bien plus ternes et médiocres.
> - Mais je ne trouve pas, dit Angèle.
> - C'est parce que vous n'y songez pas. Voilà justement le sujet de mon livre : Tityre n'est pas mécontent de sa vie[428].

Tityre insiste sur le rôle de la réflexion et de l'introspection dans l'appréciation de la vie. Il remarque qu'Angèle ne parvient pas à saisir pleinement la richesse de leur existence, car elle ne prend pas le temps de « songer »[429]. Après lui avoir fait remarquer : « il faut vraiment tâcher de varier remuer un peu notre existence »[430], il met en avant la notion qui devient érigée en idéal éthique, celle d'aventure : « ne trouvez-nous pas que notre vie manque de réelle aventure »[431] ? La réflexion et le questionnement deviennent ainsi un moyen de résister à la conformité sociale et de rechercher l'authenticité.

2.2.1.2 La contrainte des idéaux de liberté par les nécessités sociales

La scène du banquet, bien que cruciale, se caractérise par un ton empreint d'ironie. Alain Goulet remarque, dans son étude « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion

[425] *Paludes, RR1,* p. 282.
[426] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation, op.cit.*, p. 127.
[427] *Paludes, RR1,* p. 272.
[428] *Ibid.*, p. 275.
[429] *Ibidem*.
[430] *Ibid.*, p. 274.
[431] *Ibid.*, p. 106.

généralisée »[432], que, dans cette scène centrale du livre, Tityre définit « Paludes »[433] comme « l'histoire des animaux vivants dans les cavernes ténébreuses »[434], ce qui symbolise l'environnement étouffant et sombre. Au moment où Tityre entre dans la salle du banquet, il observe : « on se prépare à manquer d'air ; stations ; donc essoufflé »[435]. Les intellectuels, qui représentent les explorateurs en matière de questions sur la société, se révèlent aussi aveugles que les habitants ordinaires, ce qui rend la quête de vérité et de compréhension profonde de Tityre impossible. Cette impossibilité est manifestée dès le début de leur système d'échange : « la réunion des littérateurs est amorcée par l'échange de billets entre le narrateur et Martin où abondent les sophismes »[436].

Tityre remet en question cette conviction de l'obligation de donner en retour, Martin réplique aussitôt en citant l'exemple du Grec :

> Tu me rappelles ceux qui traduisent : *Et dona ferentes* par : "Je crains les Grecs". – Et qui ne s'aperçoivent plus des présents. – Or, s'il était vrai que chaque présent cache un Grec qui tout aussitôt nous captive ; – je dirais au Grec : "Gentil Grec, donne et prends ; nous serons quittes. Je suis ton homme, il est vrai, mais sinon tu ne m'auras rien donné." Où je dis Grec, entends Nécessité. Elle ne prend qu'autant qu'elle donne[437].

Cette réfutation manque toutefois de logique solide et d'arguments efficaces pour convaincre ses locuteurs. La citation latine « *Et dona ferentes* »[438] s'associe à l'histoire du célèbre cheval de Troie dans la mythologie grecque : les Grecs offrent le cheval de Troie en tant que cadeau aux Troyens, mais il contient en réalité des soldats grecs cachés à l'intérieur, ce qui conduit finalement à la chute de Troie. En disant que « chaque présent cache un Grec »[439], Martin donne une valeur générale à cette idée : chaque acte de générosité ou chaque cadeau peut entraîner une forme d'obligation en retour. Cependant, un événement historique ne peut pas prouver la logique, la nécessité de la relation de ces deux concepts : cadeau et devoir. Martin insiste sur cette réciprocité qui se voit comme une nécessité, une forme de contrat implicite pour maintenir l'existence sociale et équilibrer les relations d'homme à homme. Il emploie également l'émotion de la peur pour pousser ses interlocuteurs à accepter son idée. Alain Goulet remarque que Gide veut mettre en avant cette tendance des intellectuels à transformer des idées flexibles en règle rigide, ce qui limite la liberté de l'Homme.

---

[432] Goulet, Alain, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », *BAAG*, n° 77, 1988, p. 23-51.
[433] *Paludes, RR1*, p. 261.
[434] *Ibid*., p. 286.
[435] *Ibid*., p. 282.
[436] Goulet, Alain, « Jeux de miroirs paludéens : l'inversion généralisée », art.cit., p. 38.
[437] *Paludes, RR1*, p. 283.
[438] *Ibidem.*
[439] *Ibidem.*

L'argument faible de Martin montre qu'au lieu de chercher et de réfléchir pour exposer de nouvelles idées, les intellectuels réunis lors de ce banquet emploient des stratégies telles que les sophismes pour montrer la complexité de leurs idées. Toutefois, ces raisonnements fallacieux, malgré leur apparence autoritaire, ne peuvent que tromper l'opinion du public sans pour autant atteindre une compréhension objective et logique. L'utilisation des sophismes révèle un fait ironique : l'objectif des intelligents n'est pas d'atteindre la vérité, mais plutôt de la rendre encore plus insaisissable. C'est ainsi qu'à la fin de cette réunion d'intellectuels et d'artistes, Tityre tourne en dérision les doctrines inculquées sans cesse par ces individus paludéens, en disant que « la pensée d'autrui est plus inerte encore que la matière »[440].

Encadrée par cette conviction de retour, l'idée de « l'acte libre »[441] de Tityre est aussi niéee par les intellectuels du banquet. Toutefois, la mise en scène de cet acte hors de la chaîne causale représente l'introduction de la contingence dans ce monde stagnant paludéen. Il s'agit de la première fois où une théorie de l'acte libre est évoquée dans le récit de Gide. Tityre formulant toutefois maladroitement ses idées, il revient au philosophe Alexandre de développer le discours sur l'acte gratuit implicite dans le discours de Tityre :

> Il me semble, Monsieur, que ce que vous appelez acte libre, ce serait, d'après vous, l'acte ne dépendant de rien ; suivez-moi : détachable – remarquez ma progression : - et ma conclusion : sans valeur. Rattachez-vous à tous, Monsieur, et ne demandez pas la contingence d'abord vous ne l'obtiendriez pas – et puis : à quoi ça vous servirait-il[442] ?

Lorsque l'acte libre est défini comme « dépendant de rien »[443], « détachable »[444], cela sous-entend qu'il peut être observé et analysé de manière isolée, indépendamment de ses causes éventuelles. Cette caractéristique met en exergue l'autonomie intrinsèque de l'acte libre, le libérant ainsi de toute influence extérieure, même de sa propre genèse. Le terme « supprimable »[445] expose la deuxième caractéristique de l'acte libre : c'est un acte qui peut être annulé ou éliminé sans compromettre sa nature essentielle. Autrement dit, cet acte n'est pas soumis à une nécessité, mais se présente comme un acte changeable et flexible, ce qui contribue à sa nature fondamentalement libre. Lorsque Alexandre déclare que cet acte est « sans valeur »[446], il l'évalue en utilisant la perspective déterministe, où chaque action humaine est vue comme guidée par des motivations et implique des conséquences

[440] *Ibid.*, p. 293.
[441] *Ibid.*, p. 284.
[442] *Ibidem.*
[443] *Ibidem.*
[444] *Ibidem.*
[445] *Ibidem.*
[446] *Ibid.*, p. 288.

prévisibles. L'acte libre, tel que le conçoit Tityre, se libère de ces notions de valeur et d'importance extérieure, en remettant en question notre compréhension conventionnelle de ce qui rend un acte significatif ou valable.

Cependant, l'acte libre n'est dépourvu de valeur. Cet acte symbolise en fait une nouvelle phase d'opposition à la dépendance, une première manière de dire non à ce qui était inculqué auparavant par l'autorité. Alain Goulet rapproche cet acte des idées de Nietzsche, qui exalte singulièrement la liberté et célèbre la venue du Surhomme capable de transcender les limites des critères sociales et de créer ses propres valeurs. Échappant aux anticipations de Tityre, Hubert, qui semble s'attacher fermement à la routine et à la conformité sociale, annonce soudainement qu'il va partir en voyage à Biskra. Ce choix est surprenant, car il va à l'encontre de l'image que le lecteur avait de lui jusqu'à présent. Ceci marque pleinement le contraste entre l'imprévisibilité de la réalité et les normes sociales qui poussent souvent les individus vers le conformisme. Son acte montre bien le conflit caché au fond de l'Homme avec les normes sociales et les attentes de la société.

De plus, Tityre prend un exemple afin de démontrer que la véritable liberté ne peut être atteinte que si l'on reconnaît que la soumission totale à des règles établies n'est qu'une illusion :

> Tu me rappelles ceux qui traduisent *Numero Deus impare gaudet* par : "le numéro Deux se réjouit d'être impair" et qui trouvent qu'il a bien raison. – Or s'il était vrai que l'imparité porte en elle quelque promesse de bonheur – je dis de liberté, on devrait dire au nombre Deux : "Mais, pauvre ami, vous ne l'êtes pas, impair ; pour vous satisfaire de l'être tâchez au moins de le devenir."[447].

Alain Goulet propose, dans son étude « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* »[448], une explication qui nous aide à comprendre cet extrait énigmatique. Tityre révèle une erreur de compréhension dans le raisonnement de Martin, en utilisant un exemple tiré du recueil poétique *Bucoliques* de Virgile. La traduction déforme le sens véritable de la phrase latine « *Numero Deus impare gaudet* »[449]. Elle présente une métaphore mathématique où l'imparité est associée à quelque chose de spécial, d'unique ou de différent, tandis que les nombres pairs sont considérés comme ordinaires. Ceux qui sont pairs doivent donc chercher activement à sortir de la routine pour atteindre un état de bonheur ou de liberté. En utilisant cet exemple, Tityre expose la possibilité d'une interprétation mauvaise des idées et remet en question l'autorité de ceux qui prônent une vie répétitive.

---

[447] *Paludes, RR1*, p. 283.
[448] Goulet, Alain, « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* », *BAAG*, n° 54, 1982, p. 191-206.
[449] *Paludes, RR1*, p. 283.

2.2.2 La quête illusoire de la contingence

2.2.2.1 L'oxymore de la liberté et l'enfermement

Au moment où Tityre lance son interrogation : « la vie des autres ! – cela, la vie ? »[450], il décide de briser le carcan de la routine monotone et inerte des individus paludéens et prend ainsi ses distances avec eux afin de varier son existence. Il choisit même de se comporter de manière absurde, plutôt que de s'astreindre à agir normalement : « j'aimerais mieux marcher aujourd'hui sur les mains, plutôt que de marcher sur les pieds – comme hier »[451]. Ceci marque un approfondissement de sa quête, qui évolue de la simple remise en question des règles établies vers une action résolue visant à concrétiser la liberté individuelle. Pour se libérer de ces contraintes morales, de normes sociales, et de déterminations du passé, Tityre entreprend une introspection profonde et choisit de s'isoler du monde extérieur : cette quête d'authenticité et de liberté le pousse à forger son propre chemin.

Comme l'indique Jean-Pierre Bertrand, Gide opère une subversion de « la notion de personnage »[452]. En effet, Tityre se présente comme un personnage qui semble échapper à toutes les règles habituelles de caractérisation littéraire : il n'est pas ancré dans un contexte familial ou social spécifique, ce qui lui confère une dimension presque intemporelle. Cette absence d'attaches et de repères traditionnels montre le caractère disponible de Tityre. Ce dernier répète plus d'une vingtaine de fois « J'écris *Paludes* »[453], qui devient déjà le prétexte sous lequel Tityre s'enferme lui-même dans un espace marécageux. C'est dans ce monde en retrait que cet écrivain se sent content puisqu'il prend ses distances avec le contrôle du monde extérieur et devient lui-même. Comme il le déclare, « il faut vraiment tâcher de varier un peu notre existence »[454]. Par ces propos, Tityre montre sa volonté d'être ouvert aux nouvelles expériences et aux possibilités qui se présentent : ce personnage qui aspire à l'aventure, même s'il conserve des aspects ridicules, souhaite rendre sa vie plus intéressante en cherchant à élargir ses horizons.

L'agenda devient alors l'outil qui doit lui permettre de réaliser cet objectif. Il divise son agenda en deux parties : dans la première, il planifie ce qu'il a l'intention de faire ; dans

---

[450] *Paludes, RR1,* p. 304.
[451] *Ibid.* p. 291.
[452] Bertrand, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide,* Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 97, 2001, p. 55.
[453] *Paludes, RR1,* p. 261.
[454] *Ibid*., p. 274.

la seconde partie, il consigne chaque soi ce qu'il a effectivement accompli dans la journée. En planifiant à l'avance, Tityre prend des décisions sur ses actions lui-même. Même si ses choix peuvent aller à l'encontre des convenances sociales[455], il décide de manière autonome de ce qu'il fera, sans avoir à dépendre de l'atmosphère ou des circonstances du moment.

En même temps, l'acte de Tityre d'enregistrer ces deux parties dans son agenda vise également à les comparer pour lui permettre d'évaluer la différence entre ses intentions initiales et ses actions réelles. Lorsqu'il n'a pas accompli certaines tâches prévues, il les considère comme un « déficit »[456] - ce qu'il aurait dû faire mais n'a pas fait. Il utilise un agenda pour introduire des éléments d'imprévu dans sa vie bien planifiée. En écrivant des tâches pour chaque jour de la semaine, il cherche à diriger ses heures de manière sage. Cependant, il choisit d'oublier ses tâches planifiées, créant ainsi des surprises pour lui-même. Cette approche lui permet de préserver une part d'émerveillement dans sa routine, tout en restant organisé : on voit donc ainsi se mettre en place une méthode pour introduire l'aventure dans son existence et en faire le principe de son éthique.

Pour Walter C. Putnam, cet « imprévu négatif »[457] valorisé par le personnage se réfère ici aux événements ou aux actions qui ne sont pas planifiés à l'avance dans l'agenda, mais qui peuvent survenir dans la vie quotidienne de manière spontanée. Tityre considère sa liberté comme la capacité de choisir d'obéir ou non à ses propres obligations planifiées. Par exemple, s'il manque à l'obligation de se lever à six heures, il qualifie cela d'« imprévu négatif »[458] ; autrement dit, il peut décider de déroger à ses propres engagements sans se sentir contraint par eux.

Cependant, comme l'indique Walter C. Putnam, cette notion de liberté est relative et limitée. Les obligations que Tityre se fixe dans son agenda sont en réalité auto-imposées et non véritablement liées à des nécessités. Au lieu de poursuivre des objectifs significatifs, il répète souvent des actions quotidiennes simples qui n'ont pas de signification. En jetant un regard sur ce qui se passe en général dans sa vie quotidienne, Tityre avoue :

> Il y a des choses que l'on recommence chaque jour, simplement parce qu'on n'a rien de mieux à faire ; il n'y a là ni progrès, ni même entretien – mais on ne peut pourtant pas ne rien faire [...] C'est dans le temps le mouvement dans l'espace des fauves prisonniers ou celui des marées sur les plages. – Je me souviens que cette idée m'est venue, passant devant un restaurant à terrasse, à voir les garçons servir et desservir les plats. J'écrivis dessous : "Bon pour *Paludes*"[459].

---

[455] « C'est ainsi que j'eus contre Alcide, dont la visite m'importunait, le courage d'une impolitesse que je n'eusse pas osé sans cela » (*Paludes, RR1*, p. 297).
[456] *Ibide*, p. 266.
[457] Putnam III, Walter C., « Relecture de *Paludes* », art.cit., p. 74.
[458] *Ibid*., p. 74.
[459] *Paludes, RR1*, p. 266-267.

En d'autres termes, il réalise que sa liberté, telle qu'il la conçoit, n'est qu'un jeu stérile qui ne mène à rien de significatif, à aucune évolution personnelle. En effet, cette liberté ne lui offre pas les défis et les conflits qui le poussent à mener une réflexion approfondie et à poser des questions : ses engagements ne sont pas véritablement contraignants, mais reposent sur des règles qu'il a fixées volontairement. Les actions dépourvues de sens et de valeur transforment la vie de Tityre en une autre forme d'existence monotone et mécanique, vidée de sa vitalité. En réfléchissant sur ses observations, Tityre découvre ainsi ce sujet adaptable en ajoutant « Bon pour *Paludes* »[460] à la fin : ainsi, l'isolement et les actions absurdes ne peuvent pas fournir la véritable liberté à Tityre.

Le moyen de la création d'œuvre d'art de Tityre montre toutefois une ambiguïté. Il se place soi-même dans un isolement afin de se concentrer sur la création. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, cette rupture avec la vie et la relation sociale est le principe fondamental du mouvement symboliste et de la doctrine artistique de Schopenhauer. Gide s'inscrit dans l'éthique schopenhauerienne qui exclut la volonté artistique pour que l'artiste puisse ainsi objectiver dans sa contemplation dans *Le Traité du Narcisse* : « l'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela »[461]. *Paludes* illustre l'évolution de Gide. Lorsque le jeune Gide crée le personnage Narcisse, il embrasse la foi de l'écriture pure, ce qui signifie qu'il croit en la création artistique comme un acte sacré et personnel. Cependant, dans *Paludes*, Gide prend conscience de l'illusion de cette approche artistique et tourne en dérision ce dévouement et le sacrifice de soi à l'œuvre d'art. Bien qu'elle puisse créer un espace libéré de contraintes, cette vision ne peut pas conduire l'actant à un progrès significatif, mais risque de l'éloigner du monde réel, qui reste toutefois une source d'enrichissement pour l'individu, ainsi que de ses aspirations personnelles. S'abritant dans l'isolement, Tityre émet sans cesse des jugements sur tout ce qui l'entoure : il méprise les idées d'autrui, ce qu'il juge sans valeur et ce qui ne correspond pas à son goût. Quand le philosophe Alexandre s'oppose à son opinion, Tityre ne peut toutefois pas lui répondre avec des arguments solides. Il tire donc simplement une conclusion : ceci est dû au fait que les remises en question et les réflexions de Tityre ont lieu principalement dans sa tête ou sont consignées dans son journal intime. Face à la nécessité d'exprimer ses idées à voix haute, il éprouve des difficultés à les expliquer et redoute la désapprobation de son interlocuteur. Ces

[460] *Ibid.*, p. 266.
[461] *Le Traité du Narcisse*, *RR1*, p. 175.

conversations finissent généralement en impasse. L'écrivain rétorque donc silencieusement : « Je ne dis rien, par habitude »[462] ; « je ne pouvais rien dire »[463] ; « Quand un philosophe vous répond, on ne comprend plus du tout ce que l'on lui avait demandé »[464], ce qui n'expose que sa faiblesse et son impuissance. L'isolement devient alors le prétexte de la paresse et de l'inactivité de Tityre.

C'est ainsi que Jean-Pierrre Bertrand indique que, même si en ce dernier s'éveille une volonté de se libérer du monde stagnant de *Palude*s, il ne l'élargit pas « à l'échelle de l'univers »[465], « mais ramène cet univers à la mesure de son moi »[466]. Autrement dit, la découverte et la valorisation par Tityre de l'aventure est limitée par son égocentrisme, ce qui peut l'empêcher de vraiment embrasser l'inconnu et de vivre des expériences enrichissantes à une plus grande échelle.

2.2.2.2 La confrontation de la question de la liberté à la réalité

La contingence, concept qui met l'accent sur l'imprévisibilité et sur la liberté face à la nécessité, nous pousse à explorer de nouvelles idées et à remettre en question les contraintes établies. Cependant, Jean-Pierre Bertrand remarque également les apories de la contingence manifestées dans la réflexion de Gide. Premièrement, malgré le fait que le monde paludéen est enfermé de sorte que le temps semble immobile, le récit est organisé en six jours. La quête frustre progressivement Tityre, quand il prend conscience de l'inexorable emprise du temps, qui constitue une contrainte indépassable : « Ne pourrons-nous jamais poser rien hors du temps – que nous ne soyons pas obligés de refaire »[467]. Malgré son aspiration à engendrer une création affranchie des chaînes du temps et à créer une œuvre qui ne nécessite pas de modifications constantes, il devra finalement affronter le fait que son processus d'écriture demeure un acte en constante mutation et révision. Comme la création de Gide, *Paludes* demeure une œuvre imprégnée de ses souvenirs et ses expériences passées en Afrique. Le cri et l'interrogation de Tityre reflètent également les préoccupations profondes de l'écrivain réel : « Quelles prolongations du passé »[468] !

---

[462] *Paludes, RR1,* p. 284.
[463] *Ibid.*, p. 286.
[464] *Ibid.*, p. 284.
[465] Bertrand, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide, op.cit.*, p.56.
[466] *Ibidem.*
[467] *Paludes, RR1,* p. 308.
[468] *Ibidem.*

De plus, Tityre n'est pas exempt des nécessités de la vie sociale et reste confronté aux pressions sociales et aux obligations sociales, « Angèle ! Angèle, vous ne comprenez pas ! Je le laisse ici ; je le retrouve là ; je le retrouve partout ; la vue des autres m'en obsède et ce petit voyage ne m'en aura pas délivré »[469]. Tityre ne peut donc pas échapper au regard ou au jugement des autres et le départ ne pas tout résoudre. Comme l'indique Walter C. Putnam, au moment où Tityre structure sa vie et met en avant ses activités, il prend conscience des obligations sociales et ses responsabilités, comme par exemple : « dix heures : culte »[470].

Malgré sa tentative d'adopter une pratique de « l'imprévu négatif »[471] dans son agenda pour accueillir les surprises, Tityre se trouve confronté à un problème de la réalité incontournable : le devoir supprime la surprise. Cette constatation soulève une question fondamentale concernant la responsabilité et la liberté individuelle, une question qui est également explorée par le moraliste Barnabé lors du banquet :

> […] plus que vous intervenez avant leurs actes, moins ces actes dépendent d'eux. Votre responsabilité s'en augmente ; la leur en est d'autant diminuée. Or la responsabilité seule des actes fait pour chacun leur importance – et leur apparence n'est rien[472] […]

Rapidement, Tityre réplique que :

> Ce n'est pas les responsabilités que vous faites grandir, ce sont les scrupules. Ainsi vous réduisez encore la liberté. L'acte comme il faut responsable, c'est l'acte libre ; nos actes ne le sont plus ; ce n'est pas des actes que je veux faire naître, c'est de la liberté que je veux dégager [473]…

Il y a de fait deux conceptions de la responsabilité éthique dans ce débat. Le moraliste croit que, si un acte commis est motivé par autrui, ce n'est plus l'individu qui prend la responsabilité principal : c'est une responsabilité extérieure. La réplique de Tityre nous conduit tout droit au cœur du problème. La prise de responsabilité extérieure n'est en fait qu'une demande des actes soumettant au système des lois et de la morale.

2.2.2.3 Le paradoxe de Tityre : le désir du changement et le bonheur dans les contraintes

La revendication de l'autonomie individuelle ne signifie pas se désintéresser des affaires sociales, de refuser d'y participer et de s'enfermer dans l'introspection. C'est

[469] *Ibid.*, p. 307.
[470] *Ibid.*, p. 306.
[471] *Ibid.*, p. 226.
[472] *Ibid.*, p. 287.
[473] *Ibid.*, p. 288.

pourquoi Gide tourne en dérision l'abnégation totale de Tityre, qui utilise à chaque fois le même prétexte : « Moi, j'écris *Paludes* ! »[474], pour échapper aux activités sociales. L'autonomie personnelle, pour Gide, n'est pas nécessairement en contradiction avec toutes les règles sociales. Ce que met en avant Gide à travers l'acte gratuit, c'est une liberté plus étendue qui permette à l'individualité de s'épanouir au lieu de s'étioler dans l'oisiveté.

Après une discussion finalement oiseuse lors du banquet, Tityre se trouve placé en face d'un dilemme existentiel fondamental : s'installer dans la conformité de sa vie à celle des autres, ou bien envisager des alternatives à sa routine quotidienne. Toutefois, malgré ses rêves de changement, Tityre reste enclin à l'immobilisme, par crainte de l'inconnu. Un exemple illustrant cette hésitation est sa décision d'ouvrir la fenêtre du salon pour aérer la pièce. Bien qu'il aspire à une vie plus aventureuse, il est rapidement rebuté par le froid de l'air frais[475], ce qui symbolise les risques associés au changement : en dépit de ses aspirations, il préfère la sécurité de sa routine.

L'annulation de son projet de voyage avec Angèle reflète cette ambivalence. Tityre, en dépit de son désir de nouveauté, préfère la stabilité et la prévisibilité. Cela devient évident lorsqu'il arrive à la gare ; en constatant que la pluie commence à tomber, il note : « comme il pleuvait plus fort et que je crains l'humidité »[476]. Ensuite, il voit la lente descente et ordonnée de chenilles processionnaires depuis le sommet des pins. Ces chenilles sont dévorées par de gros calosomes en bas des arbres, ce qui évoque la règle de la nature selon laquelle les êtres faibles sont souvent mangés par les plus puissants. Ces observations le poussent à abandonner l'idée de l'aventure, afin d'éviter les dangers possibles. Toutefois, le fait qu'Angèle, qui l'accompagne, ne voie ni les calosomes ni les chenilles, soulève une question intéressante sur la perception individuelle.

Lorsqu'il échoue à entreprendre son voyage le lendemain, une nouvelle journée commence. Il retrouve à nouveau son environnement étouffant :

> Chambre trop petite, d'un mineur qui veut remonter vers le jour, et du pêcheur de perles qui sent peser sur lui tout le poids des sombres ondes de la mer ! toute l'oppression de Plaute ou de Samson tournant la meule, de Sisyphe roulant le rocher ; tout l'étouffement d'un peuple en esclavage[477].

Lorsqu'il exprime son angoisse à Angèle, elle le rassure en lui disant que cette vie est une forme de bonheur. Elle compare leur existence à celle d'Hubert qui part à Biskra, marquant

---

[474] *Ibid.*, p. 262.
[475] *Ibid.*, p. 304.
[476] *Paludes, RR1*, p. 305.
[477] *Ibid*., p. 310.

que l'agitation et le mouvement constant ne garantissent pas une vie meilleure ou du moins plus riche. Cette réponse d'Angèle amène Tityre à une révélation. Il semble prendre conscience de son bonheur et déclare : « c'est bien ! Je suis heureux ! J'agis ! – Je m'en vais terminer *Paludes* ! »[478]. C'est ainsi qu'Alain Goulet, dans « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* »[479], écrit qu'« au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise »[480]. La lutte intérieure de Tityre entre son désir de changement et son attachement à la routine et à la sécurité semble se solder par un échec, concrétisé par son retour à un mode d'existence routinier. Même s'il aspire à une vie différente, Tityre est confronté à des résistances intérieures qui entravent sa capacité à passer à l'action.

2.3 LA CONTINGENCE ET LA FORME NARRATIVE

Dans l'histoire de Tityre et son écriture, la contingence semble s'étioler dans l'aveuglement et la faiblesse des individus paludéens, ainsi que dans le système rigide d'échange et de conformité qui les enferme. Cependant, Jean-Pierre Bertrand pense que cette idée, qui « s'assimile à un état de disponibilité et donc la liberté »[481], ne se limite pas à une simple discussion verbale, comme cela pourrait être le cas lors d'un banquet, mais se manifeste dans la structure même de la narration fictionnelle, grâce à la manière dont Gide utilise la technique de la mise en abyme, en mettant en scène deux actes d'écriture, l'un accompli par Gide, l'autre par Tityre. Ces deux actes se complètent, se répondent en montrant les deux pôles de *Paludes* : la délivrance et l'enfermement, la contingence et la nécessité. En mettant en lien, mais en même temps en séparant le contenu et la forme d'écriture dans *Paludes*, Gide établit un contraste révélant la disparité entre une réalité dynamique et la perception figée des personnages, qui s'enferment dans un monde immobile. Dans cette perspective, *Paludes*, l'œuvre achevée par Gide, peut être considéré comme une présence indépendante et explorée en tant que création artistique à part entière. Nous pouvons nous demander comment les idées de la contingence et la liberté prennent vie à travers la narration littéraire. Dans quelle mesure Gide intègre-t-il dans son écriture l'ouverture à toutes les possibilités, la libération des contraintes et valeurs sociales, jusqu'à

[478] *Paludes, RR1,* p. 311.
[479] Goulet, Alain, « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* », *BAAG*, n° 54, avril 1982, p. 191-206.
[480] Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 127.
[481] Bertrand, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, coll. « Folio », Gallimard, 2001, p. 49.

en faire un « acte libre »[482] ? Cette dissonance de la forme et le contenu, montrant les deux idées qui s'opposent, incite les lecteurs à réfléchir à la manière dont les individus interprètent l'écriture littéraire.

2.3.1 La liberté intrinsèque de l'écriture : un acte changeant et adaptatif

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le mélange de la création artistique et du journal ou de l'agenda de Tityre indique le fait qu'au lieu de chercher une gratification financière ou une reconnaissance sociale, l'écriture, pour Tityre, est d'abord un acte d'introspection visant à se comprendre soi-même et à comprendre le monde. Au lieu d'employer un narrateur objectif et impersonnel, *Paludes* se présente comme un univers subjectif, où le narrateur, qui utilise la première personne « je »[483], et le protagoniste Tityre, dominent l'histoire. Ce caractère subjectif se traduit par une grande liberté, influencée par la volonté individuelle de l'auteur, ses émotions et ses rencontres du moment. Cette approche expérimentale de Gide se distingue de celle de Tityre qui, comme Narcisse, sacralise l'écriture avec la forme fixée et définie. Tityre pense que l'acte d'écrire est une entreprise fermée, aboutie et fluide, où toute tentative d'ajout risque d'enclencher un processus de désintégration :

> Du coup je m'irritai tout à fait : n'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? À sa nature ? À sa venue ? Un livre … mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa structure en serait brisée.
> - Alors ton œuf est plein ?
> - Mais, cher ami, criai-je, les œufs ne se remplissent pas : les œufs naissent pleins[484]…

En d'autres termes, le livre est une entité achevée, possédant tous ses composants dès le départ. Cette idée répond à l'idée de Schopenhauer dont Gide s'inspire en écrivant *Le Traité du Narcisse*. Comme nous l'avons montré, au service de ces idées préexistant au paradis et refleurissant « en sa pureté supérieure »[485] sur le papier, l'artiste schopenhauerien s'efforce de leur « redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline »[486]. Ainsi, tout le processus de création artistique se déroule sur un chemin divin, défini et prédestiné.

---

[482] *Paludes, RR1,* p. 288.
[483] *Paludes, RR1,* p. 288.
[484] *Paludes, RR1,* p. 111-112.
[485] *Le Traité du Narcisse, RR1,* p. 175.
[486] *Ibidem*.

Gide tourne également en dérision la nécessité de la contemplation désintéressée. C'est à travers la contemplation, qui crée une distance avec la réalité et le désir, que l'artiste peut détenir la vérité. Le point remarquable de cette première règle artistique, pour le jeune Gide dans sa période initiale, est que les idées découvertes dans la contemplation se confondent avec l'artiste lui-même : cette conception de la création artistique implique un oubli de soi-même et un sacrifice total à l'art. En regardant le jardin, Tityre continue de s'occuper « à les regarder »[487]. Mais cette fois-ci, il affirme explicitement : « c'est même un peu cela qui m'a donné l'idée d'écrire *Paludes* ; le sentiment d'une inutile contemplation […] »[488].

2.3.1.1 Les rencontres : l'inspiration imprévue enrichissant l'écriture

Gide montre un processus d'invention incertain, bien distinct de ce que pense de Tityre. La création artistique n'est pas pour lui une reproduction du passé : l'histoire n'est pas prédéterminée, comme le montre Tityre ; elle est influencée par la vie, qui est remplie des événements imprévus. Comme le remarque Daniel Desormeaux dans « Une nomenclature fictive : *Paludes* et l'histoire naturelle »[489], l'écriture dans *Paludes* se caractérise par une absence d'idée fixe ou de thème central préétabli. Le texte se transforme et se développe à mesure que l'expérience, l'émotion et la réflexion de l'écrivain s'enrichissent.

Ces inspirations se nourrissent principalement de ses interactions sociales et de ses échanges avec son entourage. Par exemple, quand Tityre décrit des poissons, il note vouloir « éviter, en parlant d'eux, de les appeler des "stupeurs opaques" »[490], et explique son refus à Anglèle en lui rappelant que « [s]on ami Hermogène appelle déjà comme ça les carpes »[491]. Autrement dit, l'idée de son ami enrichit directement son langage, en le poussant à utiliser les termes plus précis.

Les personnes de son entourage sont aussi des modèles origines pour sa création. Tityre enregistre toutes leurs histoires comme ses personnages potentiels dans ses feuillets, « Feuille I »[492], « Feuille II »[493], etc. Autrement dit, les histoires de ceux que Tityre fréquente

[487] *Ibid.*, p. 273.
[488] *Ibidem*.
[489] Desormeaux, Daniel, « Une nomenclature fictive : *Paludes* et l'histoire naturelle », *BAAG*, n° 117, 1998, p. 43-62.
[490] *Paludes, RR1*, p. 264.
[491] *Ibidem.*
[492] *Ibid.*, p. 267.
[493] *Ibidem*.

souvent dans la vie enflamment son esprit et ses émotions. La première scène du livre, où Tityre effectue une lecture pour Angèle et entame une discussion avec elle, illustre ce processus d'invention artistique, qui repose sur l'apparition de nouvelle émotion chez l'écrivain, suscitées par l'interaction sociale. Après avoir lu le premier paragraphe qu'il vient d'achever, il explique que « *Paludes,* c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente »[494]. Tityre présente une vision ironique de sa situation stagnante. Angèle lui demande de faire aussi une lecture sur ses notes, pour la raison que l'« on y voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira dans la suite »[495]. Cependant, l'après avoir écouté, Angèle met en doute ce qu'écrit Tityre : « j'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire »[496], ce qui suscite immédiatement une réaction émue chez Tityre : « Voilà justement le sujet de mon livre ; Tityre n'est pas mécontent de sa vie…mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée ! Depuis combien de temps habitez-vous cette chambre ? Petits loyers ! petits loyers ! – et vous n'êtes pas la seule »[497] ! C'est cette émotion qui l'aide à faire du sujet qu'il a choisi de traiter une histoire non pas personnelle mais universelle. C'est ainsi que Tityre remarque que « la perception commence au changement de sensations ; d'où la nécessité du voyage »[498]. Autrement dit, c'est le changement des sentiments ressentis par l'écrivain en confrontant de nouvelles expériences qui est essentiel pour le processus créatif, car c'est dans l'exploration de nouveaux horizons et la rencontre avec les gens que naissent de nouvelles perceptions sur le monde.

L'influence sur son livre de ce qu'apprend et ce que découvre l'écrivain est incertaine. Par exemple, au moment où Hubert offre ses conseils à Tityre en lisant son récit : « tu devrais mettre cela dans *Paludes* »[499], Tityre garde le silence, transformant ainsi cet événement en une énigme à résoudre. La mise en scène des éléments est décidée par la subjectivité de son auteur. Par conséquent, chaque version de *Paludes* que nous pourrions lire est l'une parmi de nombreuses possibilités, sans qu'une nécessité stricte régisse ce processus d'écriture. L'écriture, comme la volonté de l'homme, recouvre intrinsèquement une puissance de liberté. Cependant, l'élimination de ces éléments ou l'acte d'écriture de Tityre ne peut pas changer les caractéristiques stagnantes de son monde, ni la liberté intrinsèque de la volonté humaine.

---

[494] *Ibid.*, p. 261.
[495] *Ibid.*, p. 264.
[496] *Paludes, RR1,* p. 265.
[497] *Ibidem.*
[498] *Ibid.*, p. 281
[499] *Paludes, RR1,* p. 280.

La réalité, qui fournit sans cesse des matières potentielles à l'auteur, n'est toutefois jamais figée. Bien que le monde paludéen soit marqué par une circularité qui semble emprisonner l'homme, Hubert décide de partir en voyage sans l'avoir planifié. La destination de son voyage est le continent africain, qui représente un grand changement aux yeux de Gide. La décision d'Hubert, émanant de sa volonté, symbolise une brèche ouverte par l'homme pour accueillir l'air frais et sortir de la monotonie stagnante : elle traduit un réel désir d'aventure.

À l'inverse, c'est la contingence qui met la version définitive en valeur. Ce qui se cache dans ces possibilités infinies, pour Gide, c'est une vie riche en aventures et pleine d'expériences vitales. Cette infinité potentielle de la création littéraire illustre la prise de distance de Gide avec le système de pensée d'André Walter, qui reposait sur une vérité univoque : « La connaissance intuitive est la seule nécessaire. Par-delà les phénomènes aux pluralités contingentes, contempler les vérités ineffables »[500], expliquait en effet André Walter. C'est désormais dans la diversité et dans l'incertitude des phénomènes contingents que l'écrivain cherche les vérités.

À mesure que s'enrichit et s'élargit l'expérience de l'écrivain, la définition de son œuvre s'élargit et s'enrichit à son tour. Le point de départ de cette évolution est offert par deux vers de Virgile : « *Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus Limosoque palus obducat pascua junco* »[501]. Ces vers présentent l'idée que même si un endroit semble peu propice, il peut toujours être considéré comme suffisamment grand et satisfaisant pour ceux qui y habitent. Se moquant lui-même aussi, Tityre note ainsi : « *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente »[502]. En constant la manière dont s'engage socialement son ami Hubert, Tityre en vient nouvelle à proposer une nouvelle définition du sujet de son livre : « *Paludes*, commençai-je, – c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais »[503]. Le statut de « célibataire »[504] reflète son déracinement, sa solitude, sa liberté d'agir et de s'exprimer. La troisième fois, c'est lors du banquet que l'écrivain découvre de nouvelles dimensions à son sujet : « *Paludes* – commençai-je – c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde [...] *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché […] En ce moment,

[500] *André Walter. Cahiers et poésies, RR1*, p. 64.
[501] *Paludes, RR1*, p. 261.
[502] *Paludes, RR1*, p. 262.
[503] *Ibid.*, p. 263.
[504] *Ibidem.*

Paludes c'est l'histoire du salon d'Angèle »[505]. Cette polyvalence sémantique de « Paludes »[506] reflète l'évolution dynamique et la fluidité de la signification dans le texte. Dans différentes scènes, Tityre donne une nouvelle signification symbolique au terme qui constitue le titre de son livre. En ce sens, Gide rend compte des différentes visions possibles de la réalité, selon différentes perceptions individuelles.

2.3.1.2 Les réécritures : la métamorphose de l'œuvre

À la différence de ce que croit Tityre, la création littéraire n'est pas prédéfinie, mais s'achève dans un processus itératif. L'écrivain écrit, révise, supprime et réécrit constamment. Au travers des manuscrits de Tityre, Gide nous dévoile de nombreuses réécritures, nous plongeant ainsi dans le processus minutieux et angoissant de perfectionnement du travail de l'écrivain :

> Il était huit heures ; "je pris ma plume ; je biffai ; j'écrivis au lieu : Se lever à onze heures". – "Chercher des épithètes pour fongosités."– C'était tout. Je repris la plume ; je biffai tout cela et j'écrivis simplement à sa place : "Faire avec Angèle un petit voyage d'agrément." Puis j'allai me coucher[507].

L'acte d'écrire n'est pas figé dans le temps. Les actions de biffure, de suppression et de réécriture dans les manuscrits de Tityre illustrent la diversité des options qui s'offrent à l'auteur pendant le processus créatif. Chaque modification apportée à un texte représente une décision délicate, une nuance à considérer attentivement. Il est évident que toutes ces versions n'ont pas la même valeur, et l'auteur fait ses choix au moment de la publication. Durant la préparation de son discours pour le banquet, Tityre s'installe sur une banquette devant la maison d'Angèle. C'est là qu'il se livre à un travail minutieux de perfectionnement de son œuvre. Tityre se plonge profondément dans la lecture de son premier manuscrit. C'est un moment chargé d'émotions, de la frustration et du désarroi, où chaque mot, chaque virgule, chaque choix de vocabulaire est scruté et évalué avec une attention extrême. C'est là que se révèle la véritable complexité du processus créatif, un mélange d'inspiration et de persévérance, de doutes et de certitudes, où l'artiste lutte pour donner naissance à une œuvre qui rendra compte de l'essence de sa vision :

> Non ! pas cela ! pas cela ! Recommençons. Je déchirai. – Ce qu'il faut indiquer, c'est que chacun se croit dehors parce qu'il ne regarde pas. – D'ailleurs il ne regarde pas parce qu'il est

[505] *Ibid.*, p. 285.
[506] *Ibid.*, p. 261.
[507] *Ibid.*, p. 277.

> aveugle. Misère de ma vie ! Je n'y comprends plus rien… Mais aussi l'on est horriblement mal ici pour produire[508].

Cette représentation du processus de l'écriture dément directement l'idée mise en avant par Tityre lorsqu'il déclarait que « les œufs ne se remplissent pas : les œufs naissent pleins »[509]. La création littéraire est souvent un processus difficile : les écrivains écrivent, révisent, suppriment et réécrivent constamment. La suppression d'un passage ou d'une idée particulière n'est qu'une étape du cheminement de l'écrivain vers la création finale. En d'autres termes, l'artiste n'est pas un créateur divinement inspiré, mais il s'engage dans une réflexion et une réévaluation constante de son propre travail. Cette démystification du processus artistique désacralise le travail de l'artiste. Gide abandonne son idée préconçue selon laquelle ses créations artistiques sont des idées permanentes et immuables : l'art est présenté comme en constante évolution et l'écrivain refuse quant à lui de se laisser enfermer dans des concepts figés, optant au contraire pour une exploration continue de ses propres idées.

2.3.1.3 Les formes diversifiées

La flexibilité inhérente à l'écriture en tant qu'« acte libre »[510] trouve une illustration remarquable dans la diversité des formes déployées dans *Paludes*. Comme nous l'avons indiqué, Gide présente *Paludes* sous la forme d'un journal dans lequel nous trouvons souvent les titres tels que « Journal de Tityre ou Paludes »[511], « Journal de Tityre »[512]. Cette forme diaristique offre une grande liberté narrative : Tityre peut jouer avec le temps, mélanger ses souvenirs, ses réflexions et ses expériences pour créer une narration plus libre et flexible. L'écriture n'est plus soumise à des contraintes rigides ni à la narration traditionnelle qui tend à suivre une progression chronologique et linéaire, avec un narrateur objectif. Mettant l'accent sur l'authenticité et la complexité des pensées et des expériences du protagoniste, l'écriture présente une diversité de formes narratives qui reflètent les besoins et les préférences changeantes de l'auteur.

Toutefois, dans cette forme fermée, de nombreux dialogues et interactions, des débats, des conflits, qui font progresser rapidement l'intrigue, ses expressions corporelles des

---

[508] *Paludes, RR1,* p. 282.
[509] *Ibid.*, p. 281.
[510] *Ibid.*, p. 284.
[511] *Ibid*., p. 263.
[512] *Ibid*., p. 277.

personnages, mettent tous en valeur, à différents moments, la forme théâtrale dans *Paludes*. Malgré le recul et l'impuissance de Tityre, qui ne peut pas se livrer au débat et à la discussion, comme nous l'avons montré, les différentes perspectives et les valeurs des personnages sont confrontées dans l'œuvre.

Tityre emploie deux fois la forme poétique pour ajouter encore une fois une nouvelle dimension à la sotie qui manifeste une variété des perspectives sur le monde :

> Rentré chez moi je tentai de mettre en vers le début de Paludes – j'en écrivis le premier quatrain :
> De ma fenêtre j'aperçois
> Quand je relève un peu la tête
> La lisière d'un petit bois
> Qui ne s'est jamais mis en fête
> Et puis je me couchai, ayant achevé ma journée[513].

L'insertion de la description de la lisière du bois, des vers rythmés et mélodiques accorde au récit une fluidité et une beauté particulière. Cela ajoute une dimension poétique au monde terne de *Paludes*. Quand Tityre récite un petit morceau de son écriture dans le banquet, celui-ci est également montré sous une forme poétique :

> PROMENADE
> Nous nous sommes promenés dans la lande
> Ah ! que Dieu enfin nous entende !
> Nous avons erré sur la lande
> Et quand est descendu le soir
> Nous avons voulu nous asseoir
> Tant notre fatigue était grande[514].

Les interlocuteurs s'attendent à un poème impressionnant, mais Tityre lit un poème simple : il subvertit les attentes du public afin de mieux mettre en lumière la banalité de la situation. Gide choisit délibérément de jouer avec les conventions narratives, en mélangeant différents styles et formes d'écriture pour refléter la complexité de la vie et la nature imprévisible des expériences humaines. Jusque dans l'écriture, les choix formels, se manifeste donc une nouvelle aspiration à l'aventure, qui aboutit à remettre en question les valeurs héritées du symbolisme et de la philosophie de Schopenhauer, qui avaient orienté la vie du jeune Gide et informé son œuvre.

2.3.2 La nouvelle approche de lecture : un défi à l'autorité et la passivité

En exposant le processus aléatoire, incertain et subjectif de la création artistique, la narration libre introduit un changement significatif dans l'approche de la lecture et de

[513] *Paludes, RR1*, p. 265.
[514] *Paludes, RR1*, p. 286.

l'interprétation littéraire. Dans un premier temps, Gide remet en question l'ancienne approche des interprétations en introduisant une variété des personnages qui assument constamment les rôles d'auditeurs et de lecteurs. Comme nous l'avons montré, quand Tityre évoque son idée d'« acte libre »[515] dans le banquet, le philosophe Alexandre réagit promptement, exprimant sa désapprobation de manière catégorique et tranchante. Ces critiques dirigées contre la notion de littérateur manquent de fondement solide. Tityre écoute ces critiques en silence : sa réticence à répondre non seulement exprime une résistance silencieuse, une revendication de l'autonomie et de la liberté, mais elle constitue également une critique implicite envers le lecteur-savant condescendant de la fin du XIX^{ème} siècle. Lorsque Tityre tente de s'opposer à la norme de l'homme ordinaire, il est brusquement interrompu par « le grand Valentin Knox »[516], qui lui assène : « Littérateur, tais-toi. D'abord je ne m'intéresse qu'aux fous, et vous êtes affreusement raisonnable »[517]. Cette réponse traduit le rejet des élites envers les idées nouvelles. Ces lecteurs du salon d'Angèle s'enferment dans leurs propres systèmes de pensée rigides et revendiquent la capacité à expliquer, analyser et classer tous les phénomènes de manière préétablie.

L'écrivain dépeint non seulement le lecteur obstiné et arrogant, mais caricature également un autre type de lecteur : le lecteur paresseux. Le moraliste Barnabé, qui fait son entrée en scène et formule rapidement des critiques fondées sur des propos rapportés, illustre bien ce style de lecteur : « divers de vos amis m'ont parlé de *Paludes* suffisamment pour que je voie assez clairement ce que vous voulez faire ; je viens vous avertir que cela me paraît inutile et fâcheux »[518]. Ces prétendus experts en sagesse et en raisonnement ne parviennent pas à jouer pleinement leur rôle de lecteurs. Ils se contentent de suivre le courant sans exprimer leur propre opinion. Un autre exemple illustratif de cette conformité passive et aveugle se produit lorsque le grand Valentin Knox éclate de rire face au littérateur qu'il ne prend pas au sérieux[519]. Ildevert et Isidore, d'autres lecteurs présents, emboîtent immédiatement le pas sans réfléchir : « s'esclaffant aussi [ils] s'écrièrent : "Mais, Monsieur, supprimez Tityre !!!" »[520].

Évidemment, ni le lecteur arrogant ni le lecteur paresseux ne peuvent accepter une œuvre qui dans sa conception même remet en question leur vie stagnante et les lois

[515] *Ibid.*, p. 284.
[516] *Paludes, RR1*, p. 288.
[517] *Ibid.*, p. 289.
[518] *Ibid.*, p. 287.
[519] *Ibid.*, p. 289.
[520] *Ibidem*.

déterministes. Cependant, Gide n'exclut pas le lecteur mais recueille leurs opinions. Cela marque une différence fondamentale avec son protagoniste Tityre. Comme nous l'avons souligné précédemment, Tityre manque souvent l'occasion d'approfondir ses réflexions à travers les discours d'autrui, car il a déjà un jugement préconçu : « Alexandre est un philosophe ; de ce qu'il fit je me méfie toujours »[521]. Au contraire, Gide adopte une approche plus ouverte et encourageante envers le lecteur. Il invite le lecteur à explorer les idées, à remettre en question celles de l'œuvre et à réfléchir sur sa propre existence :

> 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 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 […][522]

Cette déclaration indique que l'œuvre littéraire est complexe et ouverte à de multiples interprétations, et que l'auteur lui-même peut ne pas avoir conscience de toutes les significations et implications de son propre travail. Dans S*ymboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Jean-Michel Wittmann cite Anatole France pour illustrer le fait qu'il existe toujours un écart entre les interprétations du lecteur et la réalité des faits dans le processus de lecture et d'interprétation littéraire[523]. La liberté plus étendue accordée aux lecteurs leur permet de ne plus s'efforcer de se placer eux-mêmes dans le passé pour découvrir seulement l'intention de l'écrivain et les idées fixées du texte. L'invitation de Gide donne au lecteur un rôle de co-créateur. La lecture n'est plus une recherche passive de ce que l'auteur veut dire, mais plutôt une expérience plus créatrice, ce qui remet en question le modèle traditionnel de critique littéraire axé sur l'intention de l'auteur. Comme le montre *Paludes*, les lecteurs de Tityre deviennent souvent le créateur en voyant l'œuvre par le prisme de leur subjectivité : « J'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire »[524] ; « Mais moi je ne trouve pas »[525] ; « Ah ! Charmant ! - Vous devriez mettre cela dans *Paludes* »[526]. Gide encourage la diversité des perspectives en incluant une feuille blanche à la fin de l'œuvre qu'il laisse au lecteur le soin de compléter, reconnaissant ainsi l'importance de « respecter l'idiosyncrasie de chacun »[527]. L'œuvre devient ainsi un espace ouvert et dynamique à explorer : si Gide esquisse une nouvelle morale fondée sur l'esprit d'aventure,

---

[521] *Ibid.*, p. 284.
[522] *Paludes, RR1*, p. 259.
[523] Wittmann, Jean-Michel, S*ymboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, *op.cit.*, p. 111.
[524] *Paludes, RR1*, p. 265.
[525] *Ibidem*.
[526] *Ibid.*, p. 286.
[527] *Ibid.*, p. 317.

il propose aussi dans *Paludes* une vision de l'œuvre et du lecteur qui transforme l'écriture aussi bien que la lecture en aventure individuelle.

CONCLUSION

Dans *Paludes*, Gide dépeint un tableau ironique des comportements de l'homme qui s'enlise dans un monde marécageux. À travers les personnages de Richard et d'Hubert, Gide illustre la manière dont la soumission aux normes sociales et l'acceptation passive de la médiocrité aliènent les individus et les privent de leur épanouissement.

Richard, qui se soumet volontairement à une vie misérable et accepte passivement son destin médiocre, incarne ceux qui sont condamnés à suivre un chemin préétabli sans remettre en question leur sort. Construit d'une manière symétrique avec Richard, Hubert représente la rationalité et l'engagement actif dans des activités sociales. Il est constamment occupé à aider les autres, mais au lieu de les aider à se développer et progresser, il choisit de les enfermer dans des rôles sociaux. Hubert maintient une apparence de bonheur en évitant de reconnaître les vérités troublantes, cette apparence de bonheur reposant en réalité sur des illusions. Les individus paludéens semblent ainsi condamnés à une stérilité et à une cécité volontaire. En outre, Hubert, malgré son apparence rationnelle, se confronte à ses désirs : son refus d'engagement dans une relation amoureuse trahit sa peur, ses doutes et ses contradictions internes concernant sa sexualité, son désir profond.

C'est ainsi que Gide expose façon ironique la manière dont les habitants de *Paludes* se soumettent volontairement à l'ennui et au conformisme, préférant maintenir une apparence de bonheur plutôt que de remettre en question leur réalité. Cette cécité volontaire ne fait que les empêcher de voir les possibilités de changement et de véritable épanouissement.

Tityre, en tant que personnage écrivain, incarne l'exploration de la liberté intellectuelle à travers sa réflexion, sa remise en question des normes établies et sa quête d'authenticité. Il découvre les entraves à la liberté, telles que le conformisme aveugle, l'illusion de la soumission à des idées dogmatiques et la transformation d'idées flexibles en règle rigide. L'impossibilité de la liberté est aussi due à la critique du système d'échange intellectuel, des sophismes et de la superficialité des interactions entre les intellectuels telles qu'elles apparaissent lors du banquet. Par conséquent, au moment où Tityre tente de définir l'acte libre comme une alternative à la dépendance aux normes établies, cette idée rencontre la résistance des intellectuels présents. Cependant, les individus sont à la fois les auteurs de leurs propres contraints et les agents de leur libération. La possibilité d'une liberté s'illustre en remettant en question les conventions sociales et en soulignant l'importance de la

réflexion personnelle. L'exemple d'Hubert, qui rompt avec la routine, montre que la liberté peut être trouvée en s'éloignant des attentes sociales et en embrassant l'imprévisibilité de la réalité.

Pour rompre avec les contraintes de la routine et des normes sociales, Tityre décide de faire des choix autonomes : il tente d'explorer sa liberté à travers la planification et la gestion de son agenda. Cependant, cette quête de liberté révèle rapidement ses limites, car les obligations qu'il se fixe sont sans réel fondement. Cette exploration de la contingence, bien que manifestée par l'introduction délibérée d'éléments imprévus, n'est qu'une liberté fallacieuse.

Dans cette exploration de la contingence, Tityre soulève également les contradictions et les défis liés à la recherche de la liberté et de la réalité. Une première limite réside dans le temps : comme le montre le récit qui est structuré autour d'une semaine linéaire, les événements se développent toujours d'une manière ordonnée et causale. De plus, Tityre lui-même, malgré son caractère en apparence atypique, reste lié aux obligations sociales, comme en témoigne la manière dont il inscrit dans un agenda ses rencontres et ses participations aux activités sociales. La question de la liberté individuelle et de la responsabilité est également soulevée, notamment lorsqu'il tente d'influencer les actions des autres, ce qui peut potentiellement limiter leur propre liberté. Malgré ses aspirations à la nouveauté et au changement, il est souvent entravé par la peur de l'inconnu et par la résistance des autres à rompre avec sa routine. Tityre trouve son bonheur dans son marais : pour cette raison, Jean-Pierre Bertrand indique que le titre de la *Traité de la contingence* est un faux titre dans l'édition originale de *Paludes*, car Tityre ne réussit pas à sortir son marécage, cependant que Gide ne vise qu'à renverser le régime du déterminisme dans cette œuvre.

C'est dans la narration de *Paludes* que la contingence s'exprime pleinement. La mise en abyme des deux actes d'écriture par Gide et Tityre, révèle une dualité entre le nécessaire et le fortuit, la diversité et l'uniformité de l'œuvre. La narration subjective de l'histoire, dominée par le « je »[528] du narrateur et le protagoniste Tityre, témoigne de la liberté intrinsèque de l'écriture. Cette approche expérimentale de Gide contraste avec la vision de Tityre. Ce dernier sacralise l'acte d'écrire en le considérant comme une entreprise close, achevée dès le départ et incapable d'accueillir de nouveaux éléments. Cette conception rigide s'oppose à l'idée d'une création artistique ouverte et adaptable. Cependant, l'écriture de Tityre ne s'accomplit pas dans la contemplation de l'artiste qui s'oublie et s'éloigne de la

[528] *Paludes, RR1,* p. 261.

réalité, mais évolue avec ses expériences, ses interactions et ses rencontres avec d'autres personnages qui suscitent ses différentes émotions. L'enrichissement des perspectives de l'écrivain crée ainsi une polyvalence sémantique du terme « Paludes »[529] qui évolue sans cesse au fil du texte. De l'autre côté, Tityre écrit, révise, supprime et réécrit son travail pour perfectionner constamment son œuvre, ce qui suggère que l'acte d'écrire est un processus itératif, incertain, dépendant du goût et de la volonté de l'écrivain. Chaque modification représente une décision bien réfléchie de l'artiste, mais elle ne change pas l'essence de l'idée du livre, qui construit et représente un monde encadré étroitement par des règles uniformes.

La flexibilité de l'écriture est aussi mise en évidence à travers les différentes formes narratives présentes dans le livre. La forme du journal offre à Tityre une grande latitude narrative, lui permettant d'enregistrer ses pensées et ses expériences de manière non linéaire, sans suivre de structure narrative rigide. Cependant, cette liberté narrative s'accompagne d'une variété d'autres formes d'expression, notamment le théâtre et la poésie, qui viennent enrichir le récit. Les dialogues, les interactions, les débats et les conflits qui émaillent l'histoire mettent en valeur la forme théâtrale, apportant un dynamisme à l'intrigue et aux personnages. Gide joue avec ces différentes formes pour refléter la complexité de la réalité. De plus, cette variété des formes d'écriture expose la subjectivité de l'écriture, ce qui implique le fait que c'est la volonté de Tityre qui décide d'ajouter, supprimer et changer le contenu, les idées et les phrases.

Cette mise en question de l'idée sur la littérature ne se limite pas à l'invention de l'artiste : Gide offre également une liberté au lecteur. Il dénonce différents types de lecteurs : d'un côté, les lecteurs arrogants, qui légitiment souvent leurs points de vue et les prennent comme les seuls valables ; de l'autre côté, les lecteurs passifs, qui se contentent souvent facilement d'idées superficielles ou préétablies, sans réflexion personnelle. Gide invite pour sa part le lecteur réel à explorer les idées et à les remettre en question. Cette approche remet en question le modèle traditionnel de la critique littéraire axée sur l'intentionnalité de l'auteur et célèbre la diversité des perspectives. L'auteur ne détient plus l'autorité absolue sur l'interprétation de son œuvre : il reconnaît que chaque lecteur apporte sa propre expérience et sa perspective à la lecture, ce qui peut influencer la manière dont il comprend et interprète l'œuvre. Le lecteur n'est plus limité par l'intention de l'auteur, mais explore l'œuvre de manière plus libre et ouverte : ainsi le processus de la lecture se trouve-til défini comme une aventure.

---

[529] *Ibidem.*

CHAPITRE III

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ (TRAITÉ DE LA NÉCESSITÉ) : L'EXPLORATION DE LA LIBÉRTE DANS UN MONDE REMPLI DES RÈGLES

Dans *Paludes*, Gide décrit minutieusement l'effet néfaste d'être emprisonné dans un milieu stagnant où aucune action ne peut apporter une véritable fraîcheur ou manifester une créativité éclatante. Cet environnement marqué par la stagnation est caractérisé par des valeurs et des lois figées, ce qui limite la liberté individuelle et la possibilité de créer quelque chose de nouveau. Les personnages sont enfermés dans des rôles préconçus. Le protagoniste de Tityre tente d'échapper à cette stagnation, mais sa volonté semble défaillante, et même lorsqu'il aspire au voyage, il ne parvient qu'à atteindre la gare, avant de revenir à sa routine existentielle. Au cœur de ces problèmes se trouve la question fondamentale posée par Gide : comment briser les barrières de l'inertie et trouver une nouvelle voie vers la liberté et la créativité ?

Dans sa lettre pour Paul Valéry en 1897, Gide évoquait une « lente courbe [qui] dessine l'évolution de ma vie »[530]. Les changements et les développements dans sa vie ne sont pas brusques ou soudains, mais plutôt graduels et continus : Gide reconnaît que son parcours personnel comprend non seulement des progressions, mais aussi des détours et des retours en arrière. Quand il prend conscience des apories rencontrées de Tityre dans sa quête

[530] Cette formule apparaît dans la lettre de Gide à Mécislas Golberg en janvier 1897, citée par Martin, Claude, *La Maturité d'André Gide : de « Paludes » à « L'Immoraliste » (1895-1902)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 167.

de la contingence, Gide trouve sa réponse dans son approche de la réalité, dont il rend compte dans son journal du 9 novembre 1895 :

> J'apprends la vie par tout ce qu'elle m'apporte, et garde cette fatuité de me croire instruit surtout par les "choses adverses" – car celles qui vont se conformant à nos désirs ou nos rêves ne nous apprennent rien que ceux-ci n'eussent pu nous apprendre[531].

Contrairement au Tityre de *Paludes,* qui s'enferme dans une vie conformiste, Gide privilégie la quête d'expériences nouvelles et une forme d'engagement personnel. Il est convaincu que l'apprentissage authentique se produit en se confrontant aux difficultés et aux obstacles de la vie, ce qui le pousse à chercher activement des défis plutôt que de les éviter, ces défis et difficultés apparaissant comme les conditions même du développement de soi.

Au moment où Gide achève *Paludes* en 1894, il conçoit de fait deux idées qui s'entrelacent. Sous-titré comme le *Traité de la contingence*, *Paludes* démontre un refus de la nécessité, en raison de la prise en conscience des valeurs de la contingence. Gide a cependant conscience de l'importance de comprendre et connaître la nécessité, les forces et les règles qui nous enchaînent à un destin et une vie préétablie. Un peu plus tard, dans *Le Prométhée mal enchaîné* sous-titré le *Traité de la nécessité*, il continue à approfondir ses réflexions sur la contingence et la nécessité, le pouvoir du changement de l'être humain, la liberté et la responsabilité etc. Dans *La maturité d'André Gide. 1, De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902),* Claude Martin apporte des précisions essentielles concernant ces deux soties :

> Bien qu'il en ait conçu l'idée et la manière […] dès la fin de 1895, ce n'est que deux ans plus tard, au cours de l'hiver 1897-98, que Gide composa l'essentiel de son *Prométhée,* pour l'achever à La Roque, l'été suivant. Mais la genèse souterraine du livre remonte assurément plus haut[532].

Ainsi, l'expérience du voyage en Afrique, point de cristallisation des aspirations de Gide vers la liberté et la joie, a réellement influencé non seulement *Paludes*, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi *Le Prométhée mal enchaîné*. L'écrivain dépeint cette expérience comme celle d'un « lyrisme sensationnel »[533] : il propose une évocation qui encapsule cette expérience d'émancipation lui enseignant des leçons précieuses. Cependant, à la différence de *Paludes*, l'idée du *Prométhée mal enchaîné* émerge déjà en 1895 ; elle se précise, s'enrichit et se complète jusqu'à l'année 1898. Les expériences vécues au cours de ces

---

[531] *Ibid*., p. 82.
[532] Claude, Martin, *La Maturité d'André Gide. 1, De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902*), Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque », 1977, p. 365.
[533] Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925),* Paris, Presses universitaires de France, coll. « Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Montpellier », 1968, p. 62.

quelques années particulières, qui correspondent à une période cruciale pour la vie de Gide, nourrissent non seulement sa réflexion sur la liberté, mais également ensemencent différentes idées nouvelles dans l'esprit de ce jeune auteur, qui ouvrent sur une nouvelle manière de percevoir le monde et le transforment radicalement. D'un côté, peu après le voyage initiatique en Afrique, Gide reçoit la nouvelle de la mort de sa mère en 1895. Par-delà le deuil, Gide se voit ainsi libéré de la longue servitude maternelle : sans entrave, sans opposition, il épouse publiquement Madeleine. Cependant, ce mariage ne satisfait pas totalement Gide en raison de la tension résultant de la nature aventureuse de Gide et de la faiblesse de Madeleine. Claude Martin s'appuie sur l'anecdote de l'exploration d'un col dans leur voyage de noces[534] pour illustrer cette discordance des caractères de Gide et de Madeleine. D'autre part, durant cette même année de son voyage de noces, Gide commence un mandat de maire de La Roque, ce qui l'occupe entièrement. Gide paraît donc enchaîné de nouveau par les carcans sociaux, mais il serait erroné de penser qu'il fait un retour en arrière. Au contraire, la personnalité ainsi que l'écriture de Gide évoluent vers une maturité dont témoignent les ouvrages relatifs à cette période : *Les Nourritures terrestres*, *El Hadj*, *Philoctète*, *Prométhée*, *Saül*, chacun d'entre eux révélant les différents points de vue philosophiques de Gide.

Nous nous proposons ainsi d'entreprendre une analyse approfondie afin d'explorer la manière dont ces événements marquants et les évolutions personnelles de Gide façonnent sa conception de la liberté et influencent son engagement artistique, tel qu'ils se manifestent dans son œuvre *Le Prométhée mal enchaîné*. Cette étude nous permettra d'appréhender la façon dont *Le Prométhée mal enchaîné* donne corps à l'idée de la liberté telle qu'elle prend forme dans *Paludes*, tout en la développant, en confrontant la réalité et les règles établies. Nous explorerons ainsi des thèmes essentiels tels que la nécessité, la responsabilité envers la société et envers autrui, afin de mieux cerner la portée de cette œuvre et l'importance de la notion de liberté dans la construction de la notion d'aventure de Gide.

Le Prométhée mal enchaîné, qui ne trouve pas beaucoup d'échos critiques à l'époque de Gide, témoigne néanmoins d'une transformation de l'écrivain, qui sort de son passé et ouvre un champ plus étendu pour sa vie et sa création à l'avenir. Germaine Brée, dans « Signification du *Prométhée* et sa place dans l'œuvre de Gide »[535], évoque deux points

[534] Claude, Martin, *La Maturité d'André Gide. De Paludes à L'Immoraliste (1895-1902), op. cit*., p. 45.
[535] Brée, Germaine, « Signification du *Prométhée* et sa place dans l'œuvre de Gide », *The French Review*, n° 1, 1952, p. 13-20.

importants. Le premier point, c'est la rupture symbolisée du personnage Prométhée avec « les microsomes successifs d'*André Walter*, du *Narcisse* et des *Nourritures* »[536], mais aussi avec celui du Tityre de *Paludes*. Dans cette seconde sotie, Gide dépeint diverses facettes de la liberté et explore différentes questions afin de parvenir à une définition plus profonde de ce concept, qui demeure à la fois central et schématique au sein de ses œuvres. Comme Germanie Brée le souligne, *Prométhée* construit « dans ses traits essentiels, le microcosme qui désormais, avec quelques modifications, sera le microcosme gidien »[537]. Cette œuvre ouvre ainsi la voie à plusieurs œuvres ultérieures de Gide et plus précisément à l'exploration gidienne des concepts de liberté et d'aventure. Il nous faut remarquer le fait important que Gide considère rédiger un roman en écrivant *Le Prométhée mal enchaîné*, ce qui explique d'emblée le lien direct entre les thèmes développés dans ce petit roman désigné finalement comme une sotie et la notion d'aventure mise en avant dans *Les Faux-Monnayeurs*. Présentant *Le Prométhée mal enchaîné* comme « une étape vers le roman »[538], Alain Goulet déploie une analyse remarquable en montrant comment le schéma de base créé dans *Le Prométhée mal enchaîné* sera, plus tard, celui des *Faux-Monnayeurs*. On retrouve en effet d'un livre à l'autre : la réflexion sur l'écrivain et l'écriture, l'opposition entre l'épanouissement individuel et les règles extérieures, le fusionnement de différentes formes et genres, etc… De nombreuses thématiques et différentes techniques esthétiques sont reprises, mais d'une manière plus complexe, dans *Les Faux-Monnayeurs*[539]. En d'autres termes, André Gide continue d'explorer ces idées dans son œuvre ultérieure, approfondissant leur signification et leur portée. Nous pouvons donc poser nous interroger sur les raisons pour lesquelles cette notion de liberté, telle qu'elle est définie dans *Le Prométhée mal enchaîné,* sera définie plus tard, avec quelques modifications, au moment des *Faux-monnayeurs*, comme l'aventure.

[536] *Ibid*., p. 14.
[537] *Ibidem.*
[538] Goulet, Alain, « *Le Prométhée mal enchaîné* : une étape vers le roman », *BAAG*, n° 49, janvier 1981, p. 45.
[539] *Ibid*., p. 40.

3.1 LE GARÇON DU CAFÉ ET ZEUS : LA LIBERTÉ CRÉATIVE, MAIS DÉNUÉE DE LA RESPONSABILITÉ SOCIALE

3.1.1 La liberté, la créativité et la personnalité

Sur le boulevard qui s'étire de la Madeleine à l'Opéra, un événement mystérieux se produit. Zeus, le Dieu suprême, laisse tomber un mouchoir. Coclès, qui est en train de se promener dans la rue, le ramasse par hasard et le restitue à Zeus. Ce dernier demande toutefois à cet inconnu d'inscrire un nom et une adresse sur un papier. Une enveloppe contenant un billet de 500 francs est ainsi envoyée à un homme choisi de manière aléatoire par Coclès. C'est un acte gratuit, l'idée centrale de l'histoire qui déclenche une réaction en chaîne d'événements imprévisibles, remettant en question les croyances et les comportements humains, selon lesquels le monde est strictement régi par des lois rationnelles et prévisibles.

Le garçon de café montre un grand intérêt pour cet acte, qui lui « paraît extraordinaire »[540], et le réalise dans son restaurant. Il adopte la pratique de faire asseoir trois clients à une même table, de leur demander leur nom et ce qu'ils font, puis de les laisser discuter tout en écoutant attentivement et en dirigeant subtilement la conversation. Le garçon de café crée des relations comme Zeus à travers ce système des tables de trois inconnus, qui « évitent les points communs » [541] et « ne racontent que ce qui leur est strictement individuel »[542]. En écoutant leurs conversations, le garçon du café peut ainsi connaître « trois être intimes, trois personnalités »[543]. Cet acte n'apportant aucun intérêt concret au garçon mais satisfait simplement son désir d'expérimenter l'acte gratuit. Autrement dit, ressemblant à celle de Zeus, l'action du garçon émane du tempérament individuel : « non Monsieur, c'est par goût… j'ai une vie intime, j'observe les personnalités… et leurs interactions »[544].

En comparaison avec la théorie rudimentaire de *Paludes* qui ne mettait l'accent que sur l'indépendance et la mobilité de l'acte, *Le Prométhée mal enchaîné* reformule la définition et y ajoute plusieurs nouvelles caractéristiques :

---

[540] *Ibidem*.
[541] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 473.
[542] *Ibidem.*
[543] *Ibid*., p. 471.
[544] *Ibidem*.

> Songez donc ; sans raison – oui, je vous entends – mettons ; sans motif ; incapable ! […] une action qui ne rapporte rien. Car sans cela…Non, mais gratuit : un acte qui n'est motivé par rien. Comprenez-vous ? Intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé ; né de lui : l'acte aussi sans but ; donc sans maître ; l'acte libre ; l'Acte autochtone (issue de l'actant soi-même) [545]!
> Car, parce que l'acte est gratuit, il est ce que nous appelons ici : réversible […] une action gratuite ! il n'y a rien de plus démoralisant[546].

Le nom de l'acte « libre »[547] est visiblement changé. Gide utilise l'épithète « gratuite »[548] pour remplacer « libre »[549]. Lorsqu'un acte est qualifié de « libre »[550], il est généralement associé à la notion de choix et d'indépendance par rapport aux contraintes externes. En revanche, l'adjectif « gratuit » apporte une nuance différente à l'acte en question. Il marque que l'acte n'est pas motivé par des raisons utilitaires ou pragmatiques, mais plutôt par un élan spontané, « désintéressé »[551] et intrinsèque (« né de lui »[552]). Ce que souligne cette caractéristique, c'est la volonté de l'actant en agissant : une volonté pure n'est pas troublée à cause du profit, des règles sociales qui nous dominent régulièrement, sous la forme d'un but. Puis, cet acte caractérisé comme « réversible »[553] comprend un pouvoir de renversement des ordres, des lois authentiques. Si le critère du bon et du mal, ainsi que les règles qui contraignent notre action, sont effacées, l'acte gratuit devient alors un acte « démoralisant »[554] : il peut donc produire un effet positif, mais aussi se révéler néfaste.

L'acte gratuit de Zeus et du garçon de café incarne l'élément créatif et initial de l'histoire, marquant le point de départ de l'aventure des personnages que nous découvrirons par la suite. Il s'agit d'une rupture dans un monde jusque-là ordonné, introduisant une nouvelle dynamique. Loin d'être un acte extravagant, impressionnant, cet acte presque anodin à première vue émane seulement du tempérament de l'actant. C'est ce qui en fait un acte libre aux yeux de garçon de café, en tant qu'expression d'un moi profond :

> Personnalité ; ce que nous appelons ici, idiosyncrasie : Ainsi moi (un exemple), tel que vous me voyez, vous jureriez que je suis garçon de café ! Eh bien ! Monsieur, non ! C'est par goût ; vous me croirez si vous voulez : j'ai une vie intime : j'observe. Les personnalités, il n'y a que cela d'intéressant ; et puis les relations entre personnalités[555].

---

[545] *Paludes, RR1*, p. 106.
[546] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 471.
[547] *Paludes, RR1*, p. 288.
[548] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 471.
[549] *Paludes, RR1*, p. 288.
[550] *Ibidem.*
[551] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 471.
[552] *Ibidem*.
[553] *Ibid*., p. 472.
[554] *Ibidem*.
[555] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 471.

Ce garçon de café accorde une grande importance à la notion de personnalité, qu'il perçoit comme distincte de la simple matérialité ou de l'apparence superficielle, comme représentée par son métier ou son corps.

3.1.2 les limites de la liberté sans engagement

Cependant, comme Pierre Masson l'explique dans « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles »[556], derrière l'action de Zeus et du garçon de café qui établissent des relations fortuites, on peut lire en fait une revendication « pour son propre compte le privilège de la gratuité »[557]. L'acte désintéressé devient le pouvoir privilégié détenu par des personnages tels que Zeus et le garçon de café. Ils adoptent une approche de la liberté où ils agissent de manière détachée, sans considération pour les conséquences de leurs actes sur autrui. Cette attitude souligne l'absence de responsabilité inhérente à leur conception de la liberté. Pierre Masson nomme cette liberté : « liberté d'indifférence »[558]. Quand le garçon du café crée des rencontres fortuites entre clients, il privilégie toujours l'observation passive plutôt que la véritable interaction humaine. Il reste ainsi en dehors des conversations, ne contribuant pas aux discussions qu'il a déclenchées. Cette attitude le place dans une position de pouvoir en tant qu'instigateur des rencontres, tout en évitant tout engagement personnel. Pour Zeus, il donne la gifle, lance le spectacle de Damoclès et Coclès, mais ensuite, il n'intervient plus dans les événements. « Je ne veux pas perdre mon prestige »[559], avoue Zeus à Prométhée en refusant d'apparaître devant Damoclès pour le sauver. La possession de la liberté devient leur pouvoir ultime, qui leur permet de mépriser et de manipuler l'homme. Avec un ton outrecuidant, Zeus parle de son acte : « oui, j'ai surtout l'esprit d'initiative. Je lance, puis, une fois une affaire lancée, je la laisse ; je n'y touche plus […] Moi seul, celui-là seul dont la fortune est infinie peut agir avec un désintéressement absolu ; l'homme pas »[560]. Zeus croit que son statut divin lui permet d'agir de manière impulsive et de laisser les humains gérer les résultats de ses actions. Ironique à l'égard de cette figure de Zeus, Gide lui attribue même un surnom inhabituel, en le désignant

[556] Masson, Pierre, « *Le Prométhée mal enchaîné* ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles », *BAAG*, n° 49, janvier 1981, p. 5-29.
[557] *Ibid*., p. 22.
[558] Masson, Pierre, « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles », art. cit, p. 20.
[559] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 500.
[560] *Ibid*., p. 495.

comme un « Miglionnaire »[561], suivant un jeu de mots qui mélange les termes « Mille »[562] (qui signifie un nombre incertain, mais fort grand[563] en français) et « millionnaire »[564] (qui désigne une personne possédant une grande fortune, « extrêmement riche »[565]). Ceci crée un effet comique tout en soulignant le caractère divin et la richesse de Zeus.

Comme nous l'avons montré plus haut, dans le deuxième chapitre, c'est dans *Paludes* débute la quête gidienne de l'acte libre et de la liberté. Le personnage central de la sotie, Tityre, s'attelle à la rédaction de son œuvre littéraire, animé par le désir d'éveiller ceux qui s'enferment dans un monde stagnant et immobile. Cet écrivain tente d'influencer leurs comportements et de les pousser vers une exploration plus approfondie de leur propre existence. C'est dans cette quête de liberté intellectuelle que se pose la question fondamentale de la liberté et de la responsabilité. Le moraliste confronte l'idée de la liberté aux dilemmes essentiels, tout en tentant de guider les autres vers un épanouissement personnel. Cette tension entre les deux points de vue, représentée respectivement par Tityre et le moraliste, contribue de manière significative à enrichir la réflexion sur la liberté. Le garçon du café et Zeus refusent d'assumer la responsabilité de l'acte qui s'ensuit, soulevant des interrogations cruciales quant au rôle des écrivains et des intellectuels au sein de la société. Faut-il adopter une approche active visant à influencer autrui en proposant des visions du monde, ou bien devons-nous plutôt préconiser de laisser les individus explorer leur propre chemin et exercer leur liberté de manière inconditionnelle ? Ces questions complexes continuent de stimuler la réflexion philosophique sur la nature de la liberté et son rôle dans la formation de nos pensées et de nos actions.

Cependant, leur passivité et leur retrait du jeu entravent leur développement en tant que personnages et leur capacité à évoluer au fil de l'histoire. C'est ainsi qu'ils occupent une une place limitée dans l'histoire. En restant en marge des événements et en adoptant un rôle d'observateur, ils ne prennent pas activement part à ce qui se passe autour d'eux. Par conséquent, ils ne sont pas confrontés aux défis, aux dilemmes moraux ou aux transformations personnelles.

---

[561] *Ibid.*, p. 470.
[562] Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 tomes, Paris, Hachette et C[ie], 1886, p. 560.
[563] *Ibidem.*
[564] *Ibid.*, p. 562.
[565] *Ibidem.*

3.2. La tragédie comique de Damoclès et Coclès en absence de la personnalité

3.2.1 La cage de responsabilité de Damoclès

Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, Gide donne vie au personnage de Damoclès pour explorer les fardeaux que peuvent représenter les obligations et les devoirs qui pèsent lourdement sur l'Homme. Damoclès, homme exemplaire, se perçoit comme un individu profondément responsable et investi dans la préservation de son intégrité morale. Il prend grand soin de calculer méticuleusement ses recettes et ses dépenses, anticipant même le nombre de lettres qui pourraient lui parvenir :

> De lettres, j'en reçois trois par an : une de mon propriétaire pour me demander de payer mon terme ; une de mon banquier pour m'indiquer que je peux le faire ; une, au premier janvier,… je ne peux pas vous dire de qui[566].

Damoclès exerce un contrôle attentif sur les événements qui le concernent, mais ceci rend également sa vie dépourvue d'événements exceptionnels ainsi que d'interactions sociales. Derrière ces calculs minutieux se cache une volonté inébranlable de prendre la responsabilité de ses actes. Damoclès croit que ses actions ont des conséquences prévisibles, car elles sont soumises à des lois ou à des règles immuables. Cette vision déterministe de la vie l'amène à adopter des routines et des habitudes qui reflètent cette règle sociale essentielle :

> Je me couchais chaque jour à dix heures. Je dormais huit heures et demie. J'avais soin en chacun de mes actes d'imiter toujours le plus grand nombre, et pour chacune de mes pensées l'opinion la plus commune. Je me dispenserai donc d'insister[567].

Les phrases courtes, la fréquence des termes « imiter »[568], « ressemble »[569], « ordinaire »[570] et « commun »[571], soulignent la monotonie de la vie de Damoclès, qui illsutre constamment son engagement total à sacrifier son individualité pour s'adapter à la conformité sociale. Cette attitude fondée sur la résignation et l'acceptation lui procure un certain sens de prévisibilité dans ses affaires et lui permet de minimiser les risques associés à l'inconnu. En d'autres termes, Damoclès cherche à éliminer toute imprévisibilité de son univers, ce qui le confine dans une existence banale. En conséquence, son avenir apparaît à la fois entravé et confiné par les limites du passé. Cette perspective révèle la manière dont Damoclès se

[566] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 475.
[567] *Ibid*., p. 474.
[568] *Ibidem.*
[569] *Ibidem.*
[570] *Ibidem.*
[571] *Ibidem.*

soumet volontairement à un schéma de vie prévisible et conformiste, renonçant ainsi à toute forme d'individualité au profit de la sécurité et de la normalité.

Cette vie bien organisée et circonspecte du personnage Damoclès l'enfonce toutefois dans une stagnation paludéenne. La routine excessive aboutit à une forme de résignation et de désespoir : « je n'attendais rien…Je n'ai jamais rien demandé…L'habitude de ma très régulière existence m'empêchait même de rien souhaiter »[572]. Ces méticuleuses exactitudes dans l'accomplissement de ses devoirs, visant à maintenir une vie réglée et déterminée, ne laissent aucune espace pour les surprises ou les imprévus qui pourraient rompre la monotonie de son existence.

S'enfonçant dans une croyance fataliste, Damoclès éprouve une confusion devant ce qu'il désigne explicitement comme son « aventure »[573], car il perd déjà une bonne partie de la capacité de compréhension face aux affaires imprévues, qui sortent de la chaîne causale. Ceci explique la réaction violente de Damoclès à la lettre et au billet de 500 francs, liée au fait que sa vie « parfaitement ordinaire »[574] est rompue par cet événement qui ne correspond à aucune de ses attentes ou de ses prédictions déterministes : « Depuis trois jours le malheureux n'a rien pu prendre. Le sort de son billet le tourmente ; il le cherche partout et ne le revoit nulle part : il croit qu'il l'a mangé, se purge et pense le trouver dans ses selles »[575]. Cet événement en apparence mineur et aléatoire bouleverse complètement la vie de ce personnage rationnel : la quête obsessionnelle dans laquelle il se lance pour retrouver le billet devient comique.

Cette insistance renforce le contraste entre son mode de vie habituellement bien ordonné et la soudaine intrusion de cette lettre et de son contenu. Dans un premier temps, Damoclès cherche à comprendre le sens et la signification de ce billet en posant des questions analytiques : « *Cur, unde, quo, qua ?* »[576] (D'où, pour où, par où, pourquoi ?). Il tente d'identifier, d'expliquer, de raisonner et de classer cet événement qui surgit dans sa vie, pour le réintégrer à son approche déterministe de la vie. Il effectue une analyse graphologique minutieuse pour tenter de percer le mystère de l'expéditeur. Ses actions sont principalement motivées par son désir de rendre le billet, qui ne faisait pas partie de ses anticipations préalables. Cependant, il ne parvient à aucune réponse satisfaisante, car ce billet ne semble

[572] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 475.
[573] *Ibid.*, p. 474.
[574] *Ibidem.*
[575] *Ibid.*, p. 497.
[576] *Ibid.*, p. 475.

être une réponse à aucune de ses interrogations précédentes. Malgré ses efforts, Damoclès est incapable de trouver la cause ou le créditeur de cette situation, ce qui renforce sa prudence : « Dans l'espoir d'un nouveau hasard qui me tirerait de ma peine, je porte sur moi le billet. Ni jour ni nuit je ne le quitte. J'y suis acquis »[577].

Cette série d'actions dramatiques et ridicules pose finalement cette question : quelle charge de responsabilité pèse sur Damoclès en raison du billet de 500 francs qu'il détient et dont il cherche à s'acquitter de son mieux ? Damoclès se sent coupable de le détenir et se considère comme un débiteur permanent envers l'expéditeur, Coclès : « Il [Damoclès] dit que sans ses 500 francs, Coclès ne serait pas misérable »[578]. Cette responsabilité et cette dette le tourmentent profondément tout au long de son histoire, créant une inquiétude incessante qui le consume. Le récit montre que Damoclès est pris au piège de cette dette, et son état d'angoisse est si intense qu'il en arrive à considérer le devoir comme une chose horrible et envisage même la mort comme une échappatoire : « Le devoir, Messieurs, c'est une chose horrible ; moi, j'ai pris le parti d'en mourir »[579]. Sa vie devient ainsi un véritable martyre, transformée par cette imputation terrible de la dette. L'avenir de Damoclès semble perdu dans cette spirale d'angoisse et de culpabilité. Gide utilise cette situation absurde pour illustrer comment les individus peuvent se laisser entraîner dans une spirale de culpabilité, d'angoisse et d'obsession, lorsqu'ils se soumettent à des règles sans chercher à comprendre leur origine ou leur sens réel. Gide souligne l'importance de l'autonomie de la pensée, de la liberté individuelle et de la réflexion pour éviter les pièges de l'asservissement mental.

Par conséquent, même si Damoclès est gravement malade, il ne cesse de s'inquiéter de Coclès : « L'inquiétude le dévore. Il est maigri, maigri, maigri »[580]. Damoclès se sent moralement obligé de veiller sur le bien-être et sur le sort de Coclès en raison du billet de 500 francs. Même si le garçon du café lui dit la vérité : c'est le Dieu Zeus qui crée ce jeu et lui offre le billet, Damoclès persiste et s'enfonce dans son obsession. La raison de cette réaction de Damoclès réside dans sa profondeur de l'aliénation par rapport à la réalité. Son attachement obsessionnel à ses croyances déterministes et à sa vision morale du monde l'empêche d'accepter la véritable nature de l'événement. Pour lui, reconnaître l'intervention divine de Zeus et l'aspect absurde de la situation remet en question tout son système de

[577] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1,* p. 476.
[578] *Ibid*., p. 483.
[579] *Ibid*., p. 498
[580] *Ibid*., p. 497.

croyances, le confronte à l'incertitude et à l'inconnu, en remettant en question les fondements mêmes sur lesquels sa vie s'est construite.

Cependant, malgré son rejet, lorsque Damoclès est confronté à ces éléments imprévus, il prend conscience que sa vision antérieure de la vie comme complètement déterminée et prévisible était limitée et même erronée. Il commence à percevoir l'existence d'une dimension imprévisible et chaotique de la réalité qui ne peut pas être pleinement comprise ni maîtrisée par la seule logique et la conformité sociale. Après l'arrivée du billet d'argent et sa quête, il a une révélation importante : « depuis trente jours, je sens que je suis un être original, unique, répondant à une vraiment singulière destinée »[581]. Cette prise de conscience le pousse à voir sa propre individualité et sa singularité d'une manière nouvelle : il se rend compte qu'il est unique, différent de tous les autres, et qu'il a tout à gagner à répondre à une destinée qui ne peut pas être entièrement anticipée ou contrôlée.

3.2.2 La liberté illusoire de Coclès

L'autre histoire, déclenchée elle aussi par l'acte gratuit de Zeus, présente le personnage Coclès, dont le récit est construit de façon symétrique avec celui de Damoclès. Cette structure symétrique permet d'examiner et de mettre en relief les réactions contrastées de ces deux individus confrontés aux conséquences de l'acte gratuit de Zeus. Contrairement à Damoclès, qui se trouve emprisonné par les contraintes des responsabilités et des normes sociales, Coclès opte pour une position différente et teintée de cynisme. La fin des deux récits révèle des destins opposés pour Damoclès et Coclès, qui invitent le lecteur à une profonde réflexion sur l'équilibre à trouver entre la liberté individuelle et la conformité aux règles sociales.

Au moment où Coclès se promène dans la rue, il désire trouver une raison de vivre à travers une motivation extérieure : « Mon désir n'étant point de me soustraire à une motivation extérieure, je me soumis »[582]. Cette résignation à une influence extérieure reflète un manque de volonté personnelle. Refusant de prendre le temps de réfléchir et de prendre une décision significative, Coclès suit son instinct, sans réfléchir, et réagit simplement à ce qui lui arrive. Lorsqu'il rencontre Zeus et ramasse le mouchoir tombé à terre, il ne manifeste aucune colère en réaction à la gifle reçue sans raison de Zeus, mais l'accepte de manière

[581] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 474.
[582] *Ibid.*, p. 477.

passive. Il accepte même la demande de Zeus d'écrire une adresse sur une enveloppe sans poser de question : il s'agit d'une réaction qui ne passe pas par le processus de la délibération. À l'instar de Damoclès, Coclès perd déjà sa volonté individuelle, ce qui rejoint l'une des idées présentées dans la thèse de Maurice Henri, *Le Mythe de l'Acte Gratuit chez André Gide*[583] : les noms de Damoclès et Coclès « appartiennent à deux personnages qui pourraient très bien être Richard et Hubert dans *Paludes* »[584]. Comme Hubert, malgré sa lucidité, Coclès choisit de vivre dans un état domestiqué et passif.

Coclès montre une indifférence pour tout ce qui se passe et notamment ce qu'il rencontre dans la réalité : « je n'ai pas de grandes relations sur terre »[585], car il veut rester en marge des interactions sociales et maintenir son indépendance. Ainsi, il est réticent à accepter l'aide des passagers, même s'il saigne du nez et ressent de fortes douleurs à la mâchoire à cause de la gifle de Zeus. Paradoxalement, cette indifférence à l'égard des relations sociales peut également le priver de la motivation et de l'opportunité de découvrir de nouvelles expériences.

La manière dont Coclès met à distance la réalité ne le soustrait cependant pas à l'emprise du système causal. Après avoir été agressé, Coclès passe huit jours à réfléchir et se demande : « pourquoi m'a-t-il donné cette gifle ? »[586]. Comme Damoclès, Coclès ne peut pas comprendre l'« acte gratuit »[587]. Il fait plusieurs hypothèses, mais en arrive la conclusion que c'était probablement une erreur, puisqu'il est convaincu de son innocence : « je n'ai fait de mal à personne ; personne ne peut me souhaiter de mal ; le mal est quelque chose qu'on rend »[588]. Coclès considère que les actions malveillantes que nous commettons envers les autres finissent par nous revenir sous une forme ou une autre, ce qui implique une notion de responsabilité ou de réciprocité dans les actions humaines. C'est une vision cynique des relations humaines, car elle suppose que les gens agissent dans leur propre intérêt – comme Damoclès qui assume ses responsabilités en cherchant à maintenir sa tranquillité – et que leurs actions finiront par avoir des conséquences négatives pour eux-mêmes.

Lorsque Coclès fait la rencontre de Damoclès dans le café et écoute l'histoire de ce dernier, il commence à comprendre que cet inconnu a reçu le billet d'argent à la suite de son

---

[583] Henri, Maurice, *Le Mythe de l'acte gratuit chez André Gide*, Canada, thèse présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa en 1969, sous la direction de Réjean Robidoux.
[584] *Ibid*., p. 251.
[585] *Ibidem*.
[586] *Ibidem*.
[587] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 472.
[588] *Ibidem*.

action. Cette vérité lui est révélée par l'apparition soudaine de l'aigle « crevant l'œil de Coclès d'un coup d'aile »[589]. Lors de la deuxième rencontre avec Damoclès qui s'inquiète et paie un œil pour lui, Coclès refuse d'oublier le passé, mais alourdit la dette de Damoclès: « vous m'avez fait un œil de verre ; Oui – après m'avoir éborgné ; d'ailleurs vous aviez de quoi le payer – grâce à ma gifle »[590]. Cette parole marque le caractère cynique et opportuniste de Coclès, qui profite de la souffrance et de la pitié des autres pour en tirer un bénéfice financier. Les individus aveugles, à l'image de Damoclès, symbolisent ceux qui ne saisissent pas la véritable nature des normes sociales et se contentent de les suivre de manière passive. Coclès exploite la douleur et la prise de responsabilité de Damoclès pour atteindre le succès financier, tout en restant indifférent au sort misérable des individus comme Damoclès, passivement soumis aux règles sociales. Cette réaction de Coclès révèle la façon dont il manipule les règles pour son propre gain.

La richesse que Coclès obtient grâce à l'incident avec Damoclès et à l'accident au café va transformer sa manière de vivre, en l'incitant à errer sans relâche dans les rues, à la recherche de nouvelles « aventures »[591]. Cette recherche ne vise toutefois pas des idées inconnues et de nouvelles expériences. Coclès semble se moquer de Damoclès, qui paraît pris au piège des règles sociales et des responsabilités. Il commente avec sarcasme : « ne lui disiez-vous pas qu'il faut nourrir son aigle ? - Que voulez-vous ? Damoclès et moi, nous n'avons jamais pu nous entendre ; nos points de vue sont diamétralement opposés »[592]. D'un autre côté, même si Coclès brise sa routine habituelle en adoptant une vie ouverte aux possibles, il reste prisonnier des pièges du désir personnel et enchaîné à un cycle de recherche éperdue et insatiable. Sa liberté est illusoire, car il perd déjà sa personnalité. Après avoir reçu la gifle, Coclès médite la cause de cet événement et calcule comment rendre cette souffrance à autrui. Toutefois, il précise étrangement : « je vous l'ai dit, j'ai le naturel bon »[593]. Autrement dit, ses actes n'ont pour seul but que de conformer à la loi de l'échange social qui s'oppose toutefois à sa personnalité. La cécité de Coclès sur la gifle qui lui a « révélé [s]a bonté »[594] implique un oubli intentionnel de sa volonté : c'est la raison pour laquelle la gifle ne le brûle pas.

---

[589] *Ibid*., p. 480.
[590] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 486.
[591] *Ibidem*.
[592] *Ibid*., p. 499-500.
[593] *Ibid*., p. 477.
[594] *Ibid*., p. 499.

Par ailleurs, le garçon de café révèle la réversibilité de l'acte gratuit : « Un qui a reçu cinq cents francs pour un soufflet, l'autre qui a reçu un soufflet pour cinq cents francs »[595]. Les deux pronoms indéfinis indiquent le fait que les rôles pourraient être inversés et que ce qui est arrivé à Damoclès pourrait également arriver à Coclès, et vice versa. Dans cette perspective, l'Homme semble perdre l'initiative de l'acte et se trouve dépossédé de sa maîtrise sur son destin, même s'il choisit délibérément de se soumettre à un système déterministe. La réversibilité de l'acte gratuit souligne le fait que les événements sont gouvernés par des forces qui échappent à notre contrôle et qui opèrent dans l'ombre de notre existence. Même si un individu comme Damoclès choisit de se conformer à un système déterministe, cette soumission ne signifie pas qu'il a réellement le pouvoir de contrôler les forces qui régissent sa vie. Malgré ses efforts pour rationaliser son sort ou pour justifier les conséquences de ses actions, il reste toujours confronté à la complexité et à l'imprévisibilité du destin.

Les histoires de Damoclès et Coclès renforcent la parole du garçon de café : « j'ai longtemps pensé que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux – une action gratuite ; - et puis après j'ai pensé le contraire ; que c'était le seul être incapable d'agir gratuitement ; - gratuitement »[596] ! En d'autres termes, la conscience est ce qui définit et distingue l'homme en tant qu'être humain, même s'il a tendance à perdre ou du moins à oublier cette précieuse faculté. À la fin de leur première rencontre à la table du café, Prométhée présenté leur conversation comme « une conversation parisienne »[597] : à ce moment-là, toute la liberté de l'homme est entravée et se restreint dans les influences sociales et les normes préétablies. L'univers décrit dans *Le Prométhée mal enchaîné* est donc encore le marais obscur de *Paludes*, ce qui soulève des questions importantes sur la manière dont nous pouvons préserver et cultiver notre conscience pour parvenir à la liberté.

3.3. Prométhée déchaîné : la fusion entre l'exploration de la liberté et la responsabilité

Comme nous l'avons montré, Tityre est conscient de ce prédéterminisme et de cette stagnation de son monde. Il s'efforce d'y échapper et lance violemment le débat contre son entourage en espérant qu'ils peuvent se réveiller de leur bonheur illusoire. Cependant, Tityre échoue, non pas parce que les difficultés sont insurmontables, mais plutôt parce qu'il lui

[595] *Ibid*., p. 472.
[596] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 471.
[597] *Ibid*., p. 479.

manque la motivation intérieure et la détermination nécessaire pour choisir, agir et se transformer. C'est de ce point de vue que diffèrent les deux personnages, Prométhée et Tityre :

> Quand, du haut du Caucase, Prométhée eut bien éprouvé que les chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules, somme toute, l'ankylosaient, pour changer de pose il se souleva du côté gauche, étira son bras droit et, entre quatre et cinq heures d'automne, descendit le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra[598].

Comme Damoclès et Coclès, Prométhée est emprisonné par les « scrupules »[599] au commencement de son histoire, mais « se soulèv[e] du côté gauche, étir[e] son bras droit »[600] pour essayer de se dégager de cette situation contraignante. À la différence de Tityre qui ne peut pas quitter sa situation confortable, Prométhée quitte d'emblée sa montagne. L'expression « pour changer de pose »[601] montre bien que Prométhée prend l'initiative de bouger et d'explorer de nouvelles possibilités. En s'engageant, cet explorateur décide d'agir sans prévoir où il va, sans savoir ce qu'il va rencontrer. Dans son article « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa place dans l'œuvre de Gide »[602], Germaine Brée note que Prométhée agit suivant une morale qui est celle de l'aventure : « l'aventure des chaînes et du Caucase terminée, il passe à l'aventure de l'aigle […] »[603]. Alors qu'Asia lui a demandé de partir pour s'« occuper des hommes »[604], Prométhée abandonne sa vie close, stagnante et fondée sur une répétition permanente dans le paradis « sur les flancs ruisselants du Caucase »[605].

3.3.1 Un voyageur lancé dans l'exploration de la réalité

Le jour où Prométhée arrive dans la rue de Paris[606], il ressemble à un bateau perdu et désemparé, parti à la dérive. Cependant, il est empli d'attente et ouvert à tout ce qui pourrait

---

[598] *Ibid.*, p. 470.
[599] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 482.
[600] *Ibid*., p. 470.
[601] *Ibidem.*
[602] Brée, Germaine, « Signification du *Prométhée mal enchaîné* et sa place dans l'œuvre de Gide », *The French Review*, n° 1, 1952, p. 13-20
[603] *Ibid*., p. 16.
[604] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 490.
[605] *Ibid.*, p. 489-490.
[606] Antoine Spacagna, dans « Prolégomènes à une lecture parabolique du *Prométhée mal enchaîné* », *BAAG*, n° 50, avril 1981, p. 205, montre bien le lien entre l'histoire de *Paludes* et celle de *Prométhée* : « C'est là aussi que Tityre, à l'image de Prométhée, s'échappera avec la caisse et accompagné d'Angèle. À l'événement "étrange" du début fait écho "l'aspect étrange" du boulevard à la fin de la sotie. Par contre, si "aucun journal

lui arriver : « je ne suis à Paris que depuis à peine deux heures. Rien encore n'a pu m'advenir »[607]. Par curiosité, il engage une conversation avec le garçon du café. Attentif aux histoires racontées par le garçon de café sur l'acte gratuit, Zeus et son jeu avec des inconnus, Prométhée s'installe ensuite dans le restaurant selon les indications du jeune homme. Prométhée ressent le désir d'absorber les réalités qui l'entourent : cet engagement le conduit à transcender les limitations des autres, comme Tityre qui demeure résigné dans un bonheur illusoire à la fin de son histoire. Prométhée se prépare à créer des relations profondes avec l'homme, à devenir la matière vivante de son aventure. Prométhée manifeste une volonté ferme et courageuse à travers les actions concrètes.

Dans un premier temps, en enregistrant les informations, Prométhée est appelé comme « homme de lettres »[608], ce qui témoigne de sa nature observatrice et de son désir profond de saisir la vie sous toutes ses facettes. Le destin le pousse ensuite à croiser les chemins de Damoclès et Coclès à la même table. Leurs histoires semblent entrelacées par le mystérieux billet de Zeus, mais au début, les deux personnages n'ont pas conscience de la connexion qui les unit. Prométhée devient un auditeur attentif et silencieux, captivé par les récits de Damoclès et Coclès. Malgré les tentatives de Coclès pour le faire parler, Prométhée garde le silence, comme s'il n'avait pas lui-même d'histoire à partager, en tant qu'individu dénué de racines et de passé. Cette réserve apparente est une forme de renoncement aux grandes attitudes héroïques que l'on pourrait lui attribuer. En cela, il se distingue de Tityre, qui se place dans une position supérieure en se considérant comme un écrivain. Pierre Masson met en évidence cette qualité mise en valeur par Gide chez Prométhée, à savoir cette volonté de vivre la réalité de manière brute, sans prétention ni artifice. Contrairement à Tityre, qui semble se complaire dans la stagnation du marais littéraire, Prométhée embrasse la vie et aspire à en saisir toutes les nuances, dans sa complexité et sa simplicité. Il apparaît comme un observateur engagé dans le monde, prêt à écouter et apprendre des autres, mais aussi comme un individu qui choisit de vivre la réalité sans artifices, sans chercher à se positionner en tant qu'écrivain ou héros.

---

pourtant ne consigna" l'aventure arrivée à Coclès, celle d'Angèle-Moelibée attire l'attention de la presse : "quand, quelques instants après, les gazettes du soir parurent, une féroce curiosité les enleva dans un cyclone" ».

[607] *Ibid*., p. 479.

[608] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 473.

3.3.2 La mise en valeur de la conscience individuelle

Au moment où Coclès interroge Prométhée sur son histoire, à plusieurs reprises, sur son identité et sa différence par rapport à d'autres personnes, Prométhée commence à réfléchir et se souvient de son aigle, oublié depuis longtemps. À la suite de son appel, « un oiseau qui de loin paraît énorme, mais qui n'est, vu de près, pas du tout si grand que cela, obscurcit un instant le ciel du boulevard — fond comme un tourbillon vers le café, brise la devanture, et s'abat… »[609]. Au premier abord, cet aigle semble puissant et important, mais en y regardant de plus près, il apparaît pitoyable, maigre et affamé : cet aigle représente la partie intérieure souvent méconnue et sous-estimée qui réside en chaque être humain.

L'apparition de l'aigle provoque un bouleversement dans la rue parisienne. L'existence de l'aigle n'est toutefois pas un secret caché, comme le souligne Prométhée : « un aigle, nous en avons tous »[610]. Les Parisiens y voient un objet de « scandale »[611] : « Mais nous ne le portons pas à Paris – continuait l'autre. – À Paris c'est très mal porté. L'aigle gêne »[612]. Dans le bouleversement causé par l'apparition de son aigle à Paris, Prométhée est blâmé par les passants : « si cela vous amuse de lui donner à manger votre foie, libre à vous ; mais je vous affirme que pour ceux qui voient cela, c'est pénible. Quand vous le faites, cachez-vous »[613]. Les Parisiens proposent à Prométhée différentes manières de se débarrasser de son aigle : « on l'étouffe »[614] ; « on le vend »[615]. Les propositions des Parisiens révèlent que la volonté de l'individu se trouve souvent emprisonnée, ignorée et étouffée, mais elles impliquent également une opportunité d'exploration, puisque la disposition de l'aigle est déterminée par le choix de son détenteur. Reconnaissant l'importance de cette conscience intérieure, Prométhée adopte une approche différente en offrant une partie de son foie à l'aigle affamé : Prométhée voit ainsi s'ouvrir la possibilité d'une nouvelle délivrance.

Par la suite, le destin de Prométhée prend un tournant inattendu lorsqu'il est emprisonné à cause de la dénonciation du garçon du café, qui le qualifie de « fabricant

---

[609] *Ibid.*, p. 480.
[610] *Ibid.*, p. 481.
[611] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 482.
[612] *Ibidem*.
[613] *Ibidem*.
[614] *Ibidem*.
[615] *Ibidem*.

d'allumettes sans brevet »[616]. Cette dénonciation expose l'absurdité des normes sociales rigides qui s'attachent à des détails insignifiants au lieu de se concentrer sur des problèmes plus importants : inconscient d'avoir transgressé la loi, Proméhtée est emprisonné de nouveau, « isolé du reste du monde »[617].

La visite du garçon du café apprend à Prométhée de nouvelles informations sur le monde extérieur : les histoires de Damoclès et Coclès. Ces interactions lui offrent des perspectives différentes, enrichissant ainsi sa compréhension de la complexité de l'existence. Prométhée est informé de ce qui se passe après la rencontre entre les deux hommes : l'un d'entre eux souffre et s'inquiète pour la santé de l'autre, estimant que sa dette est à l'origine de son malheur, tandis que l'autre continue de mener une vie confortable et aisée en profitant de la collecte, malgré les conséquences néfastes que cela entraîne pour lui. Prométhée, constatant ainsi l'enfermement et le vie misérable des deux victimes du jeu de Zeus, déclare ainsi : « IL FAUT QU'IL CROISSE ET QUE JE DIMINUE »[618].

Catharine Savage Brosman, dans « Captivité et délivrance dans *Le Prométhée mal enchaîné* »[619], souligne l'importance du lieu d'emprisonnement : « nous trouvons ici des réminiscences du héros byronien ou stendhalien, qui est emprisonné mais qui découvre dans sa cellule de nouvelles dimensions spirituelles qui l'affranchissent réellement »[620]. Cette remarque met en évidence le contraste avec Tityre, qui s'enferme dans une prison ennuyeuse sans entreprendre aucune action. Dans sa cellule, Prométhée, qui ressent l'ennui, commence à réfléchir sur son pauvre aigle « gris, laid, rabougri, rechigné, résigné, misérable »[621]. Il entreprend de nourrir l'aigle avec son foie afin de vaincre son ennui. La rencontre de Prométhée avec Damoclès et Coclès, la discussion avec le garçon du café, ainsi que les réactions des passants parisiens face à son aigle, ont une influence significative sur Prométhée. Ces expériences fascinantes ouvrent les portes de la découverte, élargissent sa perspective et contribuent à son évolution en tant qu'individu. Au fil des jours, l'aigle se renforce, gagne en plumes et devance même l'aurore. En parallèle, Prométhée s'affaiblit mais s'éprend de la beauté future de l'aigle, au point de lui donner de plus en plus de nourriture. La transformation de l'esprit et l'évolution de la volonté individuelle demandent un effort considérable, et Prométhée investit de plus en plus de lui-même dans ce processus.

---

[616] *Ibidem*.
[617] *Ibidem*.
[618] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 484.
[619] Brosman, Catharine Savage, « Captivité et délivrance dans *Le Prométhée mal enchaîné* », *BAAG*, n° 49, 1981, p. 30-34.
[620] *Ibid*., p. 33.
[621] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 484.

L'aigle, en revanche, se montre de plus en plus indépendant, déclarant qu'il ne sera jamais moins cruel, mais qu'il peut devenir plus beau. D'un côté, il ne cherche pas à renier ou à changer sa nature fondamentale qui peut inclure des aspects sombres, mais à s'améliorer. De l'autre côté, l'aigle montre que la volonté individuelle a toujours un potentiel illimité pour évoluer. Sous l'effort de Prométhée, le langage de l'aigle progresse rapidement, allant au-delà des besoins exprimés dans de simples appels tels que « j'ai faim »[622]. Ses conversations avec Prométhée deviennent de plus en plus riches, voire poétiques :

> Parle-moi du dehors, lui disait Prométhée, que deviennent les autres ?
> — Ô ! maintenant je plane, répondait l'aigle ; je ne sais plus rien que le ciel et que toi[623].
> …
> — Bel oiseau, que racontes-tu ce matin ?
> — J'ai promené ma faim dans l'atmosphère[624].

L'aigle ne prend pas simplement conscience de sa faim, mais l'objective et la contemple. En même temps, la relation entre l'aigle et Prométhée change à plusieurs reprises de nature. Au début, l'aigle vole lentement dans la prison en réponse à l'appel de Prométhée, car il est maigre et chétif. Quand l'aigle gagne en force, Prométhée le voit de moins en moins fréquemment. La compassion de Prométhée, qui ne veut au début que la compagnie de l'aigle, évolue à mesure que grossit l'aigle. Prométhée commence à demander les informations sur l'extérieur : « parle-moi du dehors, que deviennent les autres »[625] ? L'aigle lui répond toutefois : « maintenant je plane, je ne sais plus rien que le ciel et que toi »[626]. Un désir de liberté éclot au cœur de Prométhée : une nouvelle possibilité latente se fait jour. Prométhée sert son aigle, qui devient déjà beau et fort, à se libérer de sa prison « isolée du reste du monde ne donnait vue que sur le ciel »[627]. La croissance de la puissance et de l'intelligence de l'aigle, de la conscience de Prométhée brise à la fin de cette « prison »[628] construite des règles établies sociales :

> Le printemps vint ; autour des barreaux de la tour, d'embaumées glycines fleurirent.
> — Un jour nous partirons, dit l'aigle.
> — Vrai ? s'écria Prométhée.
> — Car je suis devenu très fort ; toi, maigre ; et je puis t'emporter.
> — Aigle, mon aigle… emporte-moi.
> Et l'aigle enleva Prométhée[629].

---

[622] *Ibid.*, p. 484.
[623] *Ibid*., p. 485.
[624] *Ibidem.*
[625] *Ibid*., p. 485.
[626] *Ibidem*.
[627] *Ibid*., p. 482.
[628] *Ibidem.*
[629] *Ibid*., p. 486.

L'aigle emporte Prométhée avec ses ailes, symbolisant non seulement l'augmentation de la puissance de la volonté de Prométhée, mais aussi la libération de son esprit, qui s'élève pour explorer de nouveaux horizons intellectuels et artistiques.

Autrement dit, la libération de Prométhée se réalise par le biais de l'évolution de son aigle qui maîtrise sa destinée. Prométhée prend conscience de la puissance de son aigle. Dans le même temps, comme le souligne Catharine Savage Brosman sur cette deuxième étape de la délivrance prométhéenne, différente de son départ initial du Caucase, l'évasion de son cachot est un acte « subordonné(e) à une liberté plus essentielle, celle de se choisir, avec ses propres lois »[630]. Une transformation autonome ainsi qu'une volonté puissante se révèlent progressivement chez Prométhée.

Ces deux possibilités mises en scène marquent deux étapes significatives de l'évolution de Prométhée : l'une est la libération de la montagne Caucase où aucune volonté n'est mise en valeur ; l'autre est la libération de la prison préventive qui limite l'épanouissement de la conscience prométhéenne. L'une symbolise une conscience de l'engagement, l'autre représente une conscience de la révolte. Cette révolte apprend à Prométhée comment disposer de son aigle et le faire croître suivant sa volonté. Mais, comme le constate Pierre Masson dans « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles »[631], Prométhée ne s'est pas véritablement libéré. Il « ne s'échappe de sa prison qu'à la façon de Ganymède, porté par son aigle, c'est-à-dire soumis au désir et à la volonté de Zeus »[632] : l'aventure de Prométhée n'est évidemment pas terminée.

3.3.3 Une exploration et une réflexion plus profonde à travers l'invention artistique

Pour Gide, la compréhension de la liberté et de la personnalité se nourrit de l'expérience empirique, conformément à l'idée de Kant et de Georg Mohr, mais elle découle également d'un processus d'introspection intellectuelle. Enrichissant son parcours de vie et nourrissant sa réflexion dans la cellule, Prométhée décide de tenir une conférence pour raconter son histoire de l'aigle. Lors de la cérémonie funéraire de Damoclès, il choisit de prendre la parole pour la deuxième fois. Dans cette nouvelle étape de l'évolution de

[630] Brosman, Catharine Savage, « Captivité et délivrance dans *Le Prométhée man enchaîné* », art.cit, p. 33.
[631] Masson, Pierre, « *Le Prométhée mal enchaîné* : ou du détournement d'un mythe à des fins personnelles », *BAAG*, n° 49 ; janvier 1891, p. 5-29.
[632] *Ibid*., p. 16.

Prométhée, nous assistons à une transformation remarquable. Son travail, qui constituait jusqu'alors une esquisse imparfaite, inachevée, se métamorphose ainsi en une création aboutie et mûrie. Cette transformation reflète bien l'évolution personnelle de Prométhée, qui devient « gras, frais, souriant »[633]. Nous pouvons dès lors nous demander dans quelle mesure ces deux discours, axés sur sa réflexion de la conscience et du rôle de l'écrivain, contribuent-à approfondir la compréhension de Prométhée en ce qui concerne la liberté.

3.3.3.1 Le premier discours entre renversement et inspiration

-L'éclosion des idées dans les actes conscients

À partir de ce moment-là, la liberté n'est plus seulement le pouvoir d'agir spontanément, mais devient la source de la création artistique. La plume de l'aigle, qui augmente dans la prison, sert à ce moment-là à l'auto-critique de Prométhée. Enflammé par sa deuxième libération et la beauté de l'aigle, Prométhée déclare qu'« il faut avoir un aigle »[634]. Face à la scène que constitue la rue parisienne, Prométhée énonce un fait : « deuxième point : d'ailleurs, nous en avons tous un »[635]. La possession d'un aigle devient alors une nécessité et un fait objectif : il est impossible pour l'homme de s'en détacher. Prométhée ne suit pas les propositions données par les Parisiens sur son aigle : « On l'étouffe »[636] ; « On le vend »[637]. L'acte de nourrir son aigle n'est pas un acte « pénible »[638] comme le supposent les Parisiens, mais devient le moyen pour Prométhée de progresser. Ce n'est pas une vérité que Prométhée entend dans les paroles parisiennes, mais un choix confirmé après l'engagement et la réflexion de l'actant. C'est ce qui fait la différence entre Prométhée et les Parisiens.

[633] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 489.
[634] *Ibid.*, p. 488.
[635] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 488.
[636] *Ibid.*, p. 481.
[637] *Ibidem*.
[638] *Ibidem*.

- L'interrogation constante

Il met l'accent sur « le tempérament »[639], c'est-à-dire sur ce qui se réveille en suivant son engagement :

> Le tempérament, Messieurs, est ce qui se doit affirmer. Nouvelle pétition de principes, direz-vous. Mais je viens de démontrer que toute pétition de principes est une affirmation de tempérament ; et comme je dis qu'il faut affirmer son tempérament (car il importe), je répète : je n'aime pas l'homme ; j'aime ce qui le dévore. — Or qui dévore l'homme ? — Son aigle. Donc, Messieurs, il faut avoir un aigle. Je pense que voilà qui est suffisamment démontré[640].

Ce n'est pas la première fois que Gide mentionne « la pétition de principes »[641]. Comme le rappelle Alain Goulet dans son article « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* »[642], on trouve un premier exemple de « pétition de principe »[643] dans *Paludes* :

> Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit claire pour ne pas chercher à y voir puisque : l'on ne peut se voir que malheureux[644].

Cette construction discursive, qui ressemble à une maxime, repose sur une hypothèse : le bonheur ne peut être atteint que par la cécité. La prémisse de cette déclaration est un raisonnement fallacieux, mais elle est présentée comme une vérité incontestable imposée à l'homme. Toutefois, lorsque l'homme peut remettre en question cette « pétition de principe »[645], il refuse les contraintes absurdes qui lui sont imposées, affirmant ainsi son existence et sa capacité de réflexion indépendante.

Prométhée avance l'idée que le « tempérament »[646] peut être perçu comme une forme de « pétition de principes »[647]. Cette assertion peut donner lieu à une interprétation nuancée. D'un côté, elle ne relève pas nécessairement d'un raisonnement fallacieux, car elle ne se revendique pas comme une vérité universelle et autoritaire. Au contraire, elle se présente comme une expression de la personnalité, de la nature ou de la disposition individuelle de chaque être humain. En d'autres termes, les idées préconçues et les croyances établies peuvent refléter la manière dont chaque individu perçoit le monde en fonction de sa propre nature et de sa disposition personnelle.

---

[639] *Ibid.*, p. 489.
[640] *Ibid.*, p. 488.
[641] Ibid., p. 487.
[642] Goulet, Alain, « De la contingence et de la rhétorique dans *Paludes* », *BAAG*, n° 54, 1982, p. 191-206.
[643] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 488.
[644] *Paludes*, *RR1*, p. 283.
[645] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 487.
[646] *Ibid.*, p. 487.
[647] *Ibidem.*

Cependant, il est important de noter que la reconnaissance et l'affirmation du tempérament exigent un acte de révolte courageux contre les « pétitions de principes »[648] qui peuvent figer la pensée et entraver la quête de vérité personnelle. Ce que Prométhée remet en question ici, ce n'est pas tant la notion de « tempérament »[649] en elle-même, mais plutôt la tendance de l'homme à accepter passivement des idées préconçues sans les remettre en cause. Il encourage ainsi le questionnement perpétuel et la remise en question des croyances établies. Cette perspective met en avant l'importance de la liberté intellectuelle et de la recherche constante de la vérité individuelle, tout en soulignant les défis inhérents à cette quête, notamment la nécessité de surmonter les idées préconçues.

Cette notion, qui valorise les expressions de soi tout en refusant une adhésion passive et aveugle, trouve un écho dans l'idée de la croyance en Zeus. Cette dernière est une illustration solide de la crédulité humaine, comme le souligne Andrey Muller :

> Zeus, en effet, n'existe qu'au travers de l'ignorance et la croyance des hommes, car son "action sur Paris est cachée". Si elle le révolte, ce n'est pas de l'existence de Dieu que se moque l'auteur, mais de la crédulité des hommes, manipulés par d'autres de peu de foi[650].

Zeus est une figure qui incarne l'existence en tant qu'entité influente, symbolisant des idées et une foi profondes. Il est important de noter que cette interprétation ne remet pas en question l'existence réelle de Zeus en tant que divinité, mais plutôt la manière dont certaines personnes peuvent exploiter ces idées et cette foi à des fins personnelles, entravant ainsi le développement de nouvelles idées et la remise en question des autorités établies. C'est ainsi que Prométhée proclame passionnément : « je n'aime pas les hommes ; j'aime ce qui les dévore »[651]. Ce conteur souhaite que l'humanité puisse se libérer des entraves de la société et s'efforcer de développer ses connaissances et sa créativité.

Après avoir exposé ses deux points de vue sur l'aigle, Prométhée s'efforce de trouver un troisième point pour conclure son argument, qui n'est pas énoncé mais apparaît comme un fait normal et automatique dans la mesure où il « aurait dû découler "naturellement" des deux autres »[652]. Prométhée termine en précisant : « j'y laisse à la passion tout son jeu »[653]

---

[648] *Ibid.*, p. 489.
[649] *Ibidem.*
[650] Muller, Audrey, « Les soties d'André Gide : une comparaison dans l'unité », art. cit., p. 320.
[651] *Le Prométhée mal enchaîné*, *RR1*, p. 489.
[652] *Ibid.*, p. 488.
[653] *Ibidem*.

et se contente d'annoncer que, « en guise de la conclusion, l'aigle fera la quête »[654]. Aucune conclusion déterminée n'implique qu'il s'agit de fait d'une enquête indéterminée.

En prononçant son discours, Prométhée est inspiré par les doutes et les questions sur ce qu'il découvre : autrement dit, le discours devient une manière d'agir. Cela illustre un principe que Gide énonce déjà en 1893 : « 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 »[655]. La performance orale apparaît ainsi comme un acte qui fournit à Prométhée une expérience et lui inspire de nouvelles réflexions. La performance orale lui procure une expérience personnelle, stimule sa réflexion, l'aide à structurer ses idées et lui insuffle de nouvelles inspirations. Elle lui permet en outre de prendre du recul par rapport aux normes sociales, lui offrant ainsi une perspective plus claire sur son avenir qu'il peut alors façonner comme une véritable aventure. En somme, la performance orale joue un rôle essentiel de catalyseur dans la prise de recul, la réflexion et la créativité de Prométhée.

Après avoir raconté ses nouvelles découvertes à travers son expérience à Paris et déclaré : « je n'aime pas l'homme ; j'aime ce qui le dévore »[656], Prométhée rappelle toutefois sa bonté et son profond attachement envers l'humanité : « J'ai passionnément, éperdument et déplorablement aimé les hommes »[657]. Il évoque son sacrifice et les précieux dons qu'il avait offerts à l'humanité dans le passé. Dans un premier temps, Prométhée fait à l'homme don de la conscience, symbolisée par le « feu pour les éclairer »[658]. Cette conscience représente la capacité de l'homme à réfléchir par lui-même, à acquérir une compréhension plus profonde du monde qui l'entoure et finalement à se montrer prêt à embrasser les possibilités infinies.

Cependant, ce que Prométhée ne reconnaît pas, c'est que son acte généreux cache « l'œuf de l'aigle »[659] dans cette espèce : « Ayant fait l'homme à mon image, je comprends à présent qu'en chaque homme quelque chose d'inéclos attendait ; en chacun d'eux était l'œuf d'aigle »[660]. Malgré l'évolution de l'humanité au fil des générations, l'influence de

---

654 *Ibidem*.
655 *J1*, p. 170-171. (septembre 1893)
656 *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 489.
657 *Ibid.*, p. 490.
658 *Ibid.*, p. 491.
659 *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 491.
660 *Ibidem*.

Prométhée persiste. Les individus demeurent souvent limités et enfermés dans des schémas anciens.

Derrière cette apparence de servitude, nous ne devons pas oublier la conviction profonde de Prométhée, exprimée lorsqu'il déclare qu'« en chaque homme quelque chose d'inéclos attendait »[661]. Cette affirmation souligne que, même si l'humanité peut sembler entravée par la conscience préétablie, chaque individu porte en lui une potentialité inexplorée, une capacité de se libérer de ses chaînes, d'évoluer, de créer et de se transcender :

> Non satisfait de leur donner la conscience de leur être, je voulus leur donner aussi raison d'être. Je leur donnai le feu, la flamme et tous les arts dont une flamme est l'aliment. Échauffant leurs esprits, en eux je fis éclore la dévorante croyance au progrès[662].

Prométhée espère que l'Homme puisse devenir indépendant de son influence. Il souhaite que les êtres humains puissent avoir leur propre « aigle »[663] et utiliser leurs talents créatifs pour évoluer et progresser par eux-mêmes. L'Homme garde toujours la possibilité de pouvoir se libérer de son carcan et d'avancer. C'est précisément en raison de cette possibilité que l'auteur va être conduit à une nouvelle étape d'évolution à travers les doutes qui émergent pendant la création. Cependant, dans sa quête du progrès, Prométhée est confronté à une réalité déconcertante : une décroissance du bonheur au sein de l'humanité, ce qui pose donc la question de l'équilibre à trouver entre la recherche du progrès et le bien-être individuel.

-Le questionnement sur la responsabilité sociale de l'écrivain

Même si les auditeurs paraissent inattentifs et ennuyés par ce discours, c'est un discours qui a beaucoup de sens, dans la mesure où il témoigne d'une création suscitée par la liberté, ce qui ouvre de fait un nouvel horizon pour l'homme qui, quoique lucide, vit dans une illusion créée par le système rigide du déterminisme. L'existence de l'aigle ne revêt plus le caractère d'un secret embarrassant, mais plutôt celui d'un couteau à double tranchant : d'un côté, elle dissimule une opportunité de libération, tandis que de l'autre, elle abrite une potentialité périlleuse. Le discours de Prométhée a une influence sur Damoclès, qui en sort malade : cet homme à l'âme faible est rattrapé par une maladie qui prend la forme « d'un rétrécissement de la colonne »[664]. Sa foi en l'échange, qui est le fondement de sa morale et de sa vie sociale, est affaiblie et réduite. La chute spirituelle plonge Damoclès dans une

---

[661] *Ibidem.,* p. 491.
[662] *Ibidem*.
[663] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 480.
[664] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 494.

profonde détresse. Coclès, au contraire, s'inspire du discours et descend dans la rue pour chercher une nouvelle gifle. Sortant de l'hôpital, Prométhée décide de rendre une visite à Zeus avec le garçon de café, en espérant que Dieu puisse porter secours à Damoclès, victime innocente de son acte gratuit. Le refus de Zeus d'intervenir sur les conséquences de son acte suscite directement la mort de Damoclès. Prométhée témoigne également de la nature de Dieu, qui manipule l'humanité sans aucune compassion. Le spectacle de la mort de Damoclès conduit Prométhée à réfléchir à l'effet de son discours, à son rôle social et à son aigle, donné par Zeus. Les convictions de Prométhée sont ébranlées en raison de cette nouvelle expérience. Il est conscient que son œuvre n'est pas encore achevée : « ce n'est que jusqu'ici que j'ai préparé [...] »[665].

3.3.3.2 Le deuxième discours : la transformation de Prométhée vers la maturité

- L'assimilation du passé pour un avenir nouveau

Sur la tombe de Damoclès, Prométhée fait un nouveau discours et raconte une histoire, en une langue plus simple. Cette nouvelle histoire met en scène Tityre, un personnage qui se languit dans l'ennui au cœur d'un marais. L'irruption de Ménalque dans sa vie éveille en lui l'inspiration de semer une graine, qui se métamorphose ensuite en une œuvre d'art florissante, transformant ainsi sa vie. Il consacre tout son être à la construction de cette nouvelle civilisation, cherchant à transcender les limites de son environnement initial. L'aigle, qui l'aide au commencement de son entreprise, devient progressivement un fardeau, une entrave à son épanouissement. Cette transformation indique le fait que l'engagement, les lois et les relations, bien que précieuses au départ, peuvent devenir des contraintes inutiles si elles ne sont pas constamment réévaluées.

Après avoir conté l'épopée de Tityre, Prométhée accompli un acte d'une profonde signification : il déguste son aigle en présence de l'auditoire. Cette action transcende les symboles et représente une libération totale. Prométhée ne se contente pas de briser les chaînes que Zeus avait autrefois imposées, il choisit d'assimiler cet héritage à travers la dévoration de l'aigle. Cet acte symbolique incarne la fusion entre l'héritage du passé et la puissance de la tradition, incarnée par l'aigle, avec sa propre volonté qui aspire à un nouveau destin. C'est une démonstration de la capacité de l'individu à assimiler et à transcender les

[665] *Ibid.*, p. 475.

enseignements du passé pour forger son propre chemin vers un avenir nouveau. C'est ainsi que, lors de ce moment marquant du discours, Prométhée se démarque par sa puissance qui rappelle celle d'un dieu.

-L'élargissement de l'œuvre par l'assomption de la responsabilité envers l'Humanité

Comme dans son premier discours, il choisit la forme orale pour se donner la possibilité d'échanger avec l'audience présente. Cette démarche s'inscrit dans la continuité de l'approche proposée dans *Paludes,* où Gide encourageait ses lecteurs à réfléchir. L'écrivain, au fil de ses œuvres successives, s'applique à briser les barrières de l'incompréhension, cherchant à libérer l'homme de l'isolement. La prière émouvante de Damoclès, implorant la compréhension, montre l'importance cruciale du rôle de l'écrivain pour la société.

En créant l'acte gratuit, Zeus apparaît comme un écrivain qui sème la graine du chaos, perturbe l'ordre établi, réunit les personnages autour d'un événement et suscite de nouvelles réflexions. Cependant, contrairement à Prométhée, Zeus se comporte comme un écrivain irresponsable, voire pervers. Son acte gratuit est « le moyen de faire souffrir quelqu'un du don que j'allais faire à quelque autre ; de faire jouir cet autre du mal que j'allais faire à cet un »[666]. Zeus n'endosse aucune responsabilité pour les conséquences de ses actes, même s'ils entraînent directement la mort de Damoclès, sous prétexte de conserver de son prestige.

En revanche, Prométhée se distingue par son désir sincère d'aider les autres. Il entreprend deux visites à Zeus en faveur de Damoclès, et après la tragique disparition de ce dernier, Prométhée se livre à une profonde réflexion sur les effets de son discours. Il décide alors de partager ses réflexions avec le public pour illustrer la possibilité de revendiquer la liberté. Ses actes ne sont pas motivés par un désir de profit personnel, mais par un véritable engagement envers le bien-être d'autrui et la promotion de la liberté intellectuelle. Dans son second discours, il prépare avec soin son discours, démontrant ainsi son souci de maintenir l'attention du public et de partager ses idées de manière efficace et influente :

> Je pourrais, il est vrai, placer ici quelques plaisanteries ; mais vous les sentiriez factices ; j'ai l'esprit irrémédiablement sérieux. – Je préfère laisser circuler quelques photographies libertines ; elles feront tenir tranquilles ceux que mes paroles ennuient ; ce qui me permettra de continuer[667].

[666] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1,* p. 496.
[667] *Ibid.,* p. 489.

Cependant, ce devoir n'est en aucun cas une charge écrasante qui oppresse l'écrivain. Prométhée reste inflexible face à la pression visant à altérer le contenu de son discours pour plaire à son auditoire. Il défend avec vigueur les vérités qu'il considère comme fondamentales dans son engagement personnel et préserve jalousement la liberté dont il jouit pour s'épanouir en tant qu'écrivain. Ce refus du compromis est rappelé plus tard en 1905 par André Gide, soulignant ainsi la constance de Prométhée dans sa quête de la vérité et de la liberté artistique :

> Vous m'accorderez au moins que l'œuvre d'art, - et plus précisément l'œuvre écrite – peut avoir des retentissements…- les plus prolongés, les plus intéressants pour tous, les plus graves ; j'accorde même que l'artiste peut les entrevoir ; mais, incliner pour eux sa pensée, c'est là le grand péché contre l'Esprit, celui qui ne sera jamais pardonné[668].

Gide insiste autant sur cet équilibre entre la responsabilité et la liberté. Dans le prologue de son discours, Prométhée annonce d'abord : « laissez les morts ensevelir les morts. Nous ne nous occuperons donc plus de Damoclès »[669]. Prométhée choisit de laisser le passé derrière lui, y compris les erreurs et les contraintes du passé. Celui-ci rejette la manière dont Damoclès assume des responsabilités excessives en encadrant sa vie dans des règles strictes basées sur l'échange et l'équilibre. De plus, il réfute également les accusations portées contre lui : il apparaissait en effet coupable en raison de l'influence de son premier discours, qui mettait trop en avant la liberté et la volonté individuelles, ce qui avait conduit à la mort de Damoclès. Cette annonce est sans doute un acte immoral selon les normes conventionnelles. Cependant, Prométhée établit une nouvelle forme de la responsabilité.

Comme Pierre Masson l'explique dans « Gide, esprit libre »[670], malgré sa valorisation de la liberté, Gide affirme régulièrement la nécessité de la contrainte. Cela ne doit toutefois être une contrainte qui le soumette au passé déterminé ou borne l'épanouissement individuel. L'auteur consent toutefois volontairement à accepter cette règle, en pressentant qu'elle peut lui apporter plus de profits et de possibilités dans la réalité. Autrement dit, l'épanouissement de l'individu ne se fonde pas sur un rejet de la prise en compte d'autrui ni loin de la réalité. C'est ainsi que Gide note à travers l'histoire de Prométhée comment les idées d'une œuvre sont venues à l'auteur. Chaque évolution de Prométhée est nourrie par ses expériences successives.

---

[668] *Ibidem*.
[669] *Ibid.*, p. 507.
[670] Masson, Pierre, « Gide, esprit libre », *BAAG*, n° 133, 2002, p. 33-44.

-La liberté basée sur l'intuition

À la fin de l'histoire de Tityre, celui-ci « sourit, prit le vent, partit »[671]. Il quitte son empire et se retrouve dans son marais tranquille. La construction de son empire provenait d'une petite graine tombée au hasard sur Tityre. Après avoir réalisé tous ses rêves, Tityre retrouve la paix, en rompant les attaches apportées par sa création. Le retour au marais, c'est-à-dire au point d'origine, n'abolit pas la démarche de Tityre, car il n'est plus tout à fait le même. Comme Prométhée, il goûte déjà la joie de la création libre et de l'évolution : « Et Tityre était heureux, car il sentait sa vie utile aux autres, excessivement occupée »[672].

La découverte des arts, notamment la musique et les beaux-arts, dans la compagnie d'Angèle, suscite de nouvelles émotions et de nouveaux désirs chez Tityre. Au lieu de se cantonner dans l'ignorance comme Damoclès, Tityre est lucide sur le fait que sa création, pour laquelle il investit énormément d'énergie, n'est plus un acte qui le fait progresser mais qui l'emprisonne : « Tant d'occupations me tueront ; je n'en puis plus ; je sens l'usure ; ces solidarités activent mes scrupules ; s'ils augmentent, je diminue »[673]. Ses engagements deviennent une charge qui lui pèse et submerge :

> Et peu de temps après, ayant bien éprouvé que, somme toute, les occupations, responsabilités et divers scrupules, non plus que le chêne, ne le tenaient, Tityre sourit, prit le vent, partit, enlevant la caisse et Angèle et vers la fin du jour descendit avec elle le boulevard qui mène de la Madeleine à l'Opéra[674].

Son départ volontaire de sa ville est un autre acte qui démontre sa liberté. Ce désengagement n'est toutefois pas un repliement sur soi, mais plutôt une préparation pour de nouveaux engagements. Combien de temps un aventurier peut-il demeurer dans cette tranquillité ? Ce retour de Tityre à la tranquillité, qui nous rappelle le commencement de Prométhée dans la montagne du Caucase, constitue de fait un nouveau recommencement. La conquête de la liberté est un mouvement perpétuel de remise en question, qui encourage constamment l'aventurier à réfléchir, à s'engager, à agir et à évoluer.

Guidé par Angèle, Tityre se retrouve dans un boulevard où il fait la rencontre de Mœlibée, qui joue de la flûte. Lorsque Tityre demande à Mœlibée où il se rend et que ce dernier lui répond qu'il se rend à Rome, Angèle exprime son désir de voir Rome. À ce moment-là, elle se lève, s'approche de Mœlibée et part avec lui en continuant à écouter sa musique. Cependant, sans explication précise ni raison apparente, il refuse de partir avec

---

[671] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1,* p. 505.
[672] *Ibid.*, p. 503.
[673] *Ibid.*, p. 504.
[674] *Ibid*., p. 505.

Angèle. Cette décision semble être le fruit d'une réaction spontanée de Tityre. Elle démontre sa liberté et sa personnalité indépendante : Tityre prend une décision basée sur ses propres convictions et préférences, plutôt que de suivre aveuglément l'invitation de son ami. Cette action manifeste pleinement l'autonomie de Tityre et sa capacité à exercer sa liberté de choix.

Cette liberté basée sur l'intuition et la volonté personnelle est un élément remarquable dans la manière dont Gide en est arrivé à concevoir la notion de la liberté ; on retrouvera cette dimension au cœur même de sa définition de la notion d'aventure, un peu plus tard dans sa carrière. Comme le remarque Madeleine, épouse et cousine de Gide, celui-ci cherche toujours à repousser les limites et à explorer de nouvelles idées : « tu ne me feras jamais croire que tu ne te tiendras pas à un genre une fois que tu y auras réussi »[675]. Il n'est pas facile d'échapper aux attentes conventionnelles après avoir réussi et gagné une réputation sociale. La réponse de Gide témoigne toutefois pleinement de son penchant pour l'aventure , notion qui n'a pas qu'un sens dans ses œuvres, mais devient déjà une éthique intériorisée par Gide, une manière de vivre et de regarder le monde :

> Mais précisément je préférais ne réussir point, plutôt que de me fixer dans un genre. Quand elle me mènerait aux honneurs, je ne puis consentir à suivre une route toute tracée. J'aime le jeu, l'inconnu, l'aventure : j'aime à n'être pas, où l'on me croit ; c'est aussi pour être où il me plaît, et que l'on m'y laisse tranquille. Il importe avant tout de pouvoir penser librement[676].

Gide rejette résolument l'idée de se conformer à des attentes ou à des normes prédéfinies. Pour lui, ce qui compte avant tout, ce sont le jeu, l'inconnu et l'aventure. Il trouve son inspiration dans la capacité à explorer des territoires inexplorés, à se risquer dans des domaines non balisés et à s'aventurer là où d'autres pourraient hésiter à le faire. La déclaration de son alter-ego romancier Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* selon laquelle : « de tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai »[677] reflète cette volonté de remettre en question constamment ses propres idées pour évoluer. La pensée libre est une valeur fondamentale pour Gide, et il met en avant son désir de pouvoir penser de manière indépendante, sans être entravé par des contraintes extérieures. Cette poursuite du progrès et de la nouveauté se retrouve constamment dans ses œuvres littéraires.

---

[675] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 247.
[676] *Ibidem.*
[677] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 1023.

CONCLUSION

De *Narcisse* à *Paludes*, en passant à *Le Prométhée mal enchaîné*, Gide réfléchit constamment la question de la contingence et de la nécessité. *Le Prométhée mal enchaîné* exprime non seulement une révolte dont le but est la liberté, mais aussi une réflexion sur l'équilibre morale dans un monde dominé par un ordre absolu.

Dans un premier temps, Gide met en scène deux personnages, Zeus et le garçon de café, pour illustrer la notion de liberté créative sans responsabilité sociale. Zeus, le Dieu suprême, laisse tomber un mouchoir qui déclenche une série d'événements inattendus, remettant en question les croyances et les comportements rigides humains. Le garçon de café, inspiré par cet acte gratuit mettant l'accent sur la volonté individuelle, crée des rencontres fortuites entre clients pour favoriser des rencontres imprévues et créer des relations sociales. Ces actes sont considérés comme des actions « gratuites »[678], car ils sont désintéressés et motivés par l'élan spontané des actants. Cependant, cette liberté sans engagement soulève des questions sur la responsabilité. Zeus et le garçon du café agissent de manière détachée, manipulant les humains sans considération pour les conséquences de leurs actes. Bien que leurs actes gratuits inspirent des nouvelles relations et histoires, leur absence d'engagement soulève des questions sur l'éthique de leurs actions. La passivité de ces personnages limite leur développement. Gide nous pousse ainsi à réfléchir sur le rôle des écrivains et des intellectuels dans la société, le conflit entre la liberté et l'éthique.

Damoclès et Coclès sont les deux victimes du jeu de l'acte gratuit de Zeus. Alors que Damoclès est prisonnier des contraintes des responsabilités et des normes sociales, Coclès adopte une attitude cynique et indifférente envers la vie. Cependant, à travers le développement de leurs histoires, Gide expose le fait que ces deux hommes sont en réalité emprisonnés de différentes manières.

La réversibilité de l'acte gratuit, soulignée par le garçon de café, met en lumière le fait que les événements sont gouvernés par des forces qui échappent à notre contrôle, même si nous choisissons de nous soumettre à un système déterministe. Cette réflexion met en évidence la perte de la capacité de l'homme à agir de manière vraiment libre et soulève des

[678] *Le Prométhée mal enchaîné, RR1*, p. 472.

questions sur la préservation de la conscience et de la liberté dans un monde dominé par les influences sociales et les normes préétablies.

En conclusion, les histoires de Damoclès et Coclès mettent en lumière les différentes façons dont les individus peuvent être emprisonnés, que ce soit par la conformité aux normes sociales ou par la poursuite égoïste de leurs désirs. Ces récits invitent à une profonde réflexion sur la nécessité de trouver un équilibre entre la liberté individuelle et la soumission aux forces qui régissent notre existence, et sur la manière dont nous pouvons préserver notre conscience pour parvenir à une véritable liberté.

Prométhée intervient dans ce jeu de l'acte gratuit par sa volonté de transcender la stagnation et le prédéterminisme qui caractérisent le monde de Tityre. Ce personnage courageux se révèle être au plan éthique un aventurier qui explore la réalité, ouvert à tout ce qui peut lui arriver. Il est curieux, attentif aux histoires des habitants parisiens et prêt à créer des relations imprévues entre les différents individus. Contrairement à Tityre, qui reste confiné dans sa gare et se considère comme un écrivain supérieur, Prométhée embrasse la vie dans toute sa complexité, sans artifice ni prétention.

Lorsqu'il rencontre Damoclès et Coclès, Prométhée écoute attentivement leurs récits et se distingue ainsi par son humilité et sa volonté de comprendre la réalité à travers les expériences des autres. À la différence des habitants parisiens qui répriment et étouffent leurs volontés et personnalités individuelles, Prométhée prend soin de son aigle. Ce symbole de la conscience de la partie intérieure importante de l'homme est souvent méconnu. Quand Prométhée est emprisonné de nouveau, isolé du reste du monde, son expérience à Paris l'amène à découvrir la valeur de la conscience individuelle. L'enrichissement de l'esprit éveille le désir de Prométhée sur la liberté. Cependant, Prométhée reste soumis au désir et à la volonté de Zeus qui lui donne l'aigle, indiquant que son aventure n'est pas encore terminée.

L'art devient l'outil de son aventure. Prométhée, en écrivant et en présentant ses discours, cherche à approfondir sa compréhension de la liberté. Il reconnaît que l'acte d'écriture devient un moyen pour lui de se connecter à sa conscience intérieure, d'explorer ses pensées les plus profondes et d'exprimer sa vision du monde.

Le premier discours de Prométhée met en lumière l'idée que le tempérament individuel est une force puissante dans la création. Il défend l'idée que chaque individu doit affirmer son tempérament, exprimer sa personnalité et ne pas se soumettre passivement à des idées préconçues. Cela reflète la conviction de Gide selon laquelle l'expression de soi et la réflexion personnelle sont essentielles pour atteindre à une véritable liberté intellectuelle.

Cependant, la réflexion de Prométhée l'amène à une réalisation déconcertante : malgré ses efforts pour encourager la liberté intellectuelle, l'humanité semble éprouver une diminution du bonheur. Cette réalisation soulève la question de l'équilibre à trouver entre la quête du progrès intellectuel et le bien-être individuel. Prométhée se rend compte que sa quête n'est pas encore accomplie, et il est confronté à des dilemmes complexes concernant son rôle social et la responsabilité de l'écrivain.

En fin de compte, dans le deuxième discours de Prométhée, nous assistons à une transformation profonde de son personnage, qui accède à une forme de maturité. Prométhée raconte l'histoire de Tityre, qui, grâce à son engagement et à sa créativité, transforme un marais en une civilisation prospère. Cependant, il finit par comprendre que ses propres réalisations deviennent des entraves à son épanouissement personnel, ce qui souligne l'importance de réévaluer constamment nos engagements et nos relations. Prométhée, pour symboliser sa propre évolution, dévore son aigle, fusionnant ainsi l'héritage du passé avec sa volonté d'aller vers un nouvel avenir. Il se distingue ainsi de Zeus, montrant son engagement à libérer l'humanité des chaînes imposées et à lui redonner le pouvoir créatif. La responsabilité sociale de l'écrivain est également mise en avant, avec Prométhée cherchant à aider les autres personnages et à partager ses réflexions pour promouvoir la liberté intellectuelle. Contrairement à Zeus, qui agit de manière irresponsable, Prométhée assume la responsabilité de ses actes. La transformation de Prométhée illustre l'équilibre entre la capacité à exercer sa propre volonté et à assumer la responsabilité envers autrui, tout en continuant à remettre en question les normes et à rechercher constamment le progrès et la nouveauté. Elle est une quête perpétuelle d'évolution, d'exploration et d'émancipation, à la fois personnelle et collective. Cette quête est aussi celle de Gide, en tant qu'écrivain et en tant qu'homme : c'est cela qu'il désignera bientôt comme l'aventure, un mot que l'on a déjà retrouvé explicitement dans ses premières œuvres, mais appeler à prendre plus d'importance ensuite, avec *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-monnayeurs*.

DEUXIÈME PARTIE

AVENTURES ET AVENTURIERS DANS LES ROMANS GIDIENS : DES ENJEUX PHILOSOPHIQUES AUX ENJEUX MORAUX

Comme nous l'avons analysé dans la première partie de la thèse, en créant l'acte gratuit (libre) dans ses deux soties, Gide explore la notion de liberté. À partir de cette problématique, il s'interroge sur la question philosophique de la contingence et des déterminismes, ce qui prolonge alors la réflexion de l'écrivain sur la responsabilité, la réalité, etc. Le détachement des contraintes imposées par l'extérieur et la libération du vrai soi lui font goûter au plaisir de la vie. L'homme gagne alors le droit d'agir selon sa propre volonté au lieu de se corrompre pour correspondre aux normes sociales. Toutefois, ce plaisir apporté par une satisfaction égoïste du désir est passager et solitaire. Comme le protagoniste de *L'Immoraliste*, Michel, dont la poursuite fervente de la liberté s'arrête dans le néant, Gide semble se perdre également et ainsi arrête sa création pendant une longue période. En 1900, quand Gide finit sa lecture d'*Anna Karénine*, il écrit à Marcel Drouin :

> C'est là un extraordinaire chef-d'œuvre, le seul peut-être capable de me bouleverser à ce point aujourd'hui. Cher, le problème s'est un peu déplacé pour moi ces derniers temps. Il rappelle, le problème, cette lutte dans un des contes des kalendars, entre le génie et la princesse ; quand l'un se change en goujon, l'autre devient brochet ; l'un aigle, l'autre aussitôt vautour ; l'un flamme, l'autre averse ; l'un grain de grenade, l'autre coq qui le veut manger. De même à chaque avatar d'un des lutteurs il semble que l'autre change de façon complémentaire – quand l'un s'appelait morale, l'autre s'appelait sincérité (il y a quelques années déjà de ça). Depuis, le premier s'est appelé culture, le second a pris nom aussitôt ; liberté ; maintenant la lutte s'est circonscrite, réduite, mais est devenue plus intense peut-être, entre l'œuvre d'art et le réalisme[679].

Gide, trop plongé dans le monde fictif, remarque enfin l'antinomie entre les festivités carnavalesques de la liberté d'un côté et la réalité de l'autre. Sa découverte d'un monde inexploré à travers la création libre lui apporte effectivement une joie vive. La liberté écrase la limite imposée par la réalité et ouvre la voie à un avenir prospère pour l'écrivain. Mais de l'autre côté, la question morale, le domaine du réel, empêchent la constance durable de cette joie. C'est pourquoi « la morale reste le premier souci »[680] de Gide.

---

[679] André Gide à Marcel Drouin, *Corr*., p. 563-564 (4 novembre 1900).

[680] Dans son *Journal*, Gide souligne également son attention à la question de la morale : « Je soutiendrai qu'il faut ceci, pour un artiste : un monde spécial, dont il ait seul la clef. Il ne suffit pas qu'il apporte une chose nouvelle, quoique cela soit énorme déjà ; mais bien que toutes choses en lui soient ou semblent nouvelles, transapparues derrière une idiosyncrasie puissamment coloratrice. Il faut qu'il ait une philosophie, une esthétique, une morale particulières ; toute son œuvre ne tend qu'à le montrer. Et c'est ce qui fait son style. J'ai trouvé aussi, et c'est très important – qu'il lui faut une plaisanterie particulière - un drôle à lui ». Cet extrait est également retrouvée dans la lettre de Gide à Paul Valéry (*Littérature et Morale, J1*, p. 258).
Dans son ouvrage *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Gide prend encore une fois la parole sur le sujet de l'écriture et la morale : « rien ne m'intéresse dans un livre, que la révélation d'une attitude nouvelle devant la vie. J'exagère... Mais je sais que je voudrais pouvoir considérer l'œuvre d'un artiste comme un microcosme complet, étrange tout entier, où pourtant toute la complexité de la vie se retrouve. Je voudrais y sentir une philosophie spéciale, une morale spéciale, une langue spéciale, une plaisanterie spéciale… » (Gide,

Comme le constate le sociologue contemporain de Gide, Émile Durkheim[681], le système de la morale fondée par la société ancienne ne correspond toutefois plus à l'évolution de la société qui entre dans l'époque scientifique et industrielle. Le sens, les règles et les valeurs de ce terme « morale »[682] demandent dès lors un changement profond pour répondre à la grande métamorphose de son époque. « Notre premier devoir, aujourd'hui, consiste à fonder une nouvelle morale »[683], une morale qui n'étouffe pas notre désir sur la liberté et ne déforme donc pas le vrai visage de l'homme. Ce système moral défaillant est alors l'une des fausses monnaies remarquables critiquées par l'écrivain dans son roman *Les Faux-Monnayeurs*. Ce n'est certainement pas la première fois que Gide lance sa réflexion sur cette question cruciale, car il prolonge d'une certaine manière sa réflexion sur le dualisme entre la liberté et la morale dans les soties *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaînée*.

Même si l'idée des *Caves du Vatican* est née dans les mêmes années que *Paludes*, Gide ne prend sa plume pour l'écrire qu'en 1910. Dans sa dernière sotie, l'écrivain pousse sa théorie de l'acte gratuit à bout. Représentant une existence totalement libre, rocambolesque et invraisemblable, Lafcadio réalise l'acte gratuit en commettant un crime désintéressé. Comme le dit Trevor Field dans son article sur « Les soubassements littéraires des *Caves du Vatican* »[684], Lafcadio représente non seulement une valeur littéraire pour Gide, mais aussi sa réflexion plus profonde sur la morale. S'intéressant particulièrement à l'aventure, il partage un esprit vif, curieux et courageux avec le personnage aventurier classique : Robinson Crusoé. Mais de l'autre côté, nous pouvons trouver dans ce personnage de nombreuses caractéristiques communes avec le personnage Raskolnikov de Dostoïevski. Leurs actes désintéressés inspirent à réfléchir sur la morale, la liberté et les limites de l'aventure. En présentant un statut spécial des *Caves du Vatican*, Alain Goulet mentionne un lien étroit entre cette sotie et le seul roman de Gide : « C'est le premier avatar du "roman

---

Prétextes, Réflexions sur quelques points de littérature et de morale, Paris, Mercure de France, 1903, p. 55-56).

[681] Émile Durkheim (1858-1917) est un sociologue de la même époque que Gide. Dans son article intitulé « Société, morale et individualisme. La théorie morale d'Emile Durkheim », Hans-Peter Müller remarque qu'il est l'un des rares qui mène une réflexion sur la morale qui est en face d'une crise. Le mot « morale » en français a une signification plus large. Il n'indique pas seulement les règles communes de la société. C'est en fait une science qui « traite de la structure et du développement de système de valeurs » (Müller, Hans-Peter, « Société, morale et individualisme », trad. par Didier Renault, in. Bertram, H., éd., *Gesellschaftlicher Zwang und moralische Autonomie*, Franfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1986, p. 71-73).

[682] *Ibid*., p. 71.

[683] *Ibidem*.

[684] Field, Trevor, « Les soubassements littéraires des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 55, juillet 1982, p. 369-373.

d'aventure" dont il rêvait depuis *L'Immoraliste* et qu'il parviendra à réaliser avec *Les Faux-Monnayeurs* […] »[685]. L'identité de l'aventurier, la notion d'aventure, tout se montre d'une manière davantage explicite dans *Les Faux-Monnayeurs*, roman que Gide publie presque dix ans après *Les Caves du Vatican*. Tous les personnages se lancent plus ou moins dans leurs différentes aventures. En comparaison avec le monde ridicule des *Caves du Vatican* et la personnalité invraisemblable des personnages, l'univers des *Faux-Monnayeurs* se rapproche davantage du réalisme.

Dans le projet initial du roman finalement publié en 1926, Lafcadio devait continuer d'être le principal personnage. Toutefois, Gide abandonne finalement ce projet car il craint que les lecteurs ne puissent pas séparer le nouveau Lafcadio de la version ancienne présentée dans *Les Caves du Vatican*. Beaucoup d'études[686] soulignent le fait que Lafcadio, ce personnage complexe, est scindé en plusieurs personnages différents dans *Les Faux-Monnayeurs*, par exemple le bâtard Bernard et l'écrivain Édouard. Le voyage de Lafcadio se poursuit sur un long chemin. Mais comme l'imagine Gide, pour l'aventurier, l'enjeu n'est plus seulement la poursuite fervente de la liberté. Dans certaines études, le romancier Édouard est présenté comme le modèle de ce que deviendra Bernard, une fois atteinte la maturité. Mais le destin de ce jeune homme change au moment où il sort du cadre familial famille et se lance à l'aventure. C'est dans ces rencontres, ces influences apparues fortuitement, que les jeunes hommes sont détournés vers différents chemins. À travers ces deux personnages complémentaires, Gide met en scène une lutte violente entre les limites de la liberté, la morale et la sincérité dans *Les Faux-Monnayeurs*. De plus, comme l'explique Jean-Michel Wittmann dans son article du *Dictionnaire Gide* « Éthique et esthétique »[687], le sens du terme « morale »[688] réfère, non seulement à la morale de l'homme, mais aussi à la morale artistique qui met l'esthétique au premier plan. Dès lors, nous serons amenés à nous interroger dans les prochains chapitres sur les règles de la morale et sur la manière dont elles se reflètent dans la quête d'esthétique de Gide.

---

[685] Goulet, Alain, « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 183-184, 2014, , p. 14.

[686] Voir Ligier, Christine, « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur », *BAAG, Autour des Faux-Monnayeurs. 4es Journées Catherine Gide au Lavandou*, n° 195-196, automne 2017, p. 63-78. Christine Ligier écrit que le document qui enregistre les brouillons initiaux des *Faux-Monnayeurs* suscite alors l'intérêt du lecteur sur la construction de Bernard et d'Édouard.

[687] Wittmann, Jean-Michel, « Éthique et Esthétique », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2011, p. 143-144.

[688] *Ibid*., p. 144. En plus, Wittmann marque la différence entre les deux types de la morale : « cette "morale des arts" que Baudelaire distinguait pour sa part de la "morale pratique, positive, à laquelle tout le monde doit obéir". C'est à cette morale de l'art que Gide se réfère en concluant ainsi sa préface de *L'Immoraliste* » (*Ibidem.*).

CHAPITRE IV

LAFCADIO, AVENTURIER DE LA LIBERTÉ

L'œuvre *Les Caves du Vatican* est la troisième sotie de Gide, publiée en 1914. Cette œuvre n'est jamais étudiée d'une manière très approfondie, indiquait Alain Goulet dans *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, au début des années 1970 : la bibliographie sur cette œuvre a néanmoins été considérablement enrichie aujourd'hui. Comme le remarquait déjà Germaine Brée dans un article ancien, « *Les Caves du Vatican* »[689], cette œuvre dépasse infiniment les deux soties que Gide rédige dans sa jeunesse par « son ampleur, son architecture, la maîtrise du style et la variété des thèmes »[690]. Dans l'un de ses articles consacrés à la sotie, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* »[691], Alain Goulet nous indique clairement que la date de naissance de l'idée des *Caves du Vatican* dans l'esprit de Gide, à savoir 1893, se rapproche de celle de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné*. Mais Gide ne reprend pas cette idée avant l'année 1905 : « Je repense aux *Caves* »[692]. Le but de cette nouvelle construction du projet est de répondre au problème du roman qui agite le groupe de La *NRF* ainsi que le milieu littéraire français[693] à cette époque. Comme le démontrent de nombreuses critiques, il est vrai que Gide cherche à trouver un nouveau roman qui se distingue du roman naturaliste, par exemple, le roman d'aventure, en

---

[689] Brée, Germaine, « *Les Caves du Vatican* », *L'esprit créateur 1*, n° 1, printemps 1961, p. 9-13.
[690] *Ibid*., p. 9.
[691] Goulet, Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 64, octobre 1984, p. 505-540.
[692] *J1*, p. 478 (3 septembre 1905).
[693] Voir Raimond, Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966. Cependant, Germaine Brée cite une réflexion de Gide à propos des *Caves du Vatican* : « Dans tous les cas, je tiens à ce que vous sachiez que je n'ai nullement écrit ce livre pour illustrer quelque conception théorique du roman, pour marquer une date dans mon développement ou pour renouveler ma manière ». Toutefois, cette œuvre est vue comme l'œuvre romanesque à l'époque gidienne dans des études. « *Les Faux-Monnayeurs* n'en seront qu'une sorte de prolongement », précise la chercheuse (Brée, Germaine, « *Les Caves du Vatican* », art.cit., p. 9.)

rédigeant *Les Caves du Vatican*. Le titre des cinq chapitres du livre indique le nom de cinq personnages : « Anthime Armand Dubois »[694], « Julius de Baraglioul »[695], « Amédée Fleurissoire »[696], « Le Mille-Pattes »[697], « Lafcadio »[698]. Gide y présente cinq aventures différentes, qui toutes soulèvent des questions morales, religieuses, sociales et éducatives, etc. Les histoires sont emboîtées l'une dans l'autre. Le beau-frère de Julius, Anthime, identifié comme un savant, se convertit au catholicisme après une guérison miraculeuse ; l'écrivain Julius, issu d'une famille aristocratique, ne peut écrire que des œuvres conventionnelles, conformistes au plan moral et académiques au plan littéraire. Sous l'ordre de son père, il mène une enquête sur son demi-frère Lafcadio, qui est un bâtard ayant grandi en toute liberté ; Amédée, fidèle à l'Église catholique, apprend une nouvelle étonnante – le prétendu enlèvement du pape, séquestré dans les caves du Vatican et à la place duquel des escrocs auraient installé un imposteur – et s'élance vers Rome dans le but de sauver le Pape qui est enlevé ; mais toute cette affaire n'est en réalité qu'une escroquerie du groupe du Mille-Pattes, dont le but est de voler de l'argent à des fidèles trop crédules, comme Amédée. Protos, qui était l'ami de Lafcadio, est le chef de ce groupe d'escrocs. Dans le train où il rencontre Amédée, qui porte une grande rançon pour sauver le Pape, Lafcadio assassine celui qui est pour lui un inconnu, sans aucun motif. Ce n'est pas le seul acte gratuit apparu dans le récit, indique Maurice Henrie dans sa thèse *Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide*[699]. Ce personnage errant en toute liberté, intervenant dans les affaires selon sa fantaisie et recueillant à tout ce qui lui arrive, mène une existence libérée de tous les carcans moraux et devient donc une sorte de symbole de l'individu libre.

Comme le précise Pierre Masson, l'acte gratuit est « le noyau »[700] autour duquel Gide va construire l'histoire de Lafcadio. Cet assassinat spontané d'un inconnu, Gide le nomme « acte gratuit »[701] : il s'agit en effet selon lui d'un acte « parfaitement immotivé »[702]. Avant même d'écrire cet épisode des *Caves*, Gide évoque déjà ce crime dans son *Journal*, en 1902 :

---

[694] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 995.
[695] *Ibid.*, p. 1020.
[696] *Ibid.*, p. 1057.
[697] *Ibid.*, p. 1083.
[698] *Ibid.*, p. 1127.
[699] Henrie, Maurice, *Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide*, thèse soutenue dans la faculté des arts de l'Université d'Ottawa sous la direction de Professeur Réjean Robidoux, 1969.
[700] Masson, Pierre, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 64, octobre 1984, p. 536.
[701] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1142.
[702] *Ibidem.*

> Parfois la réalité d'un acte ne nous est sensible qu'en ses conséquences. De grands crimes n'ont été parfois si aisément que comme en rêve. Après, on eût voulu s'en réveiller. On eût voulu n'avoir pas été pris au sérieux…[703]

Le nom de Lafcadio apparaît pour la première fois dans le *Journal* en 1905 et la figure s'enrichit au fil des années[704]. Comme nous l'avons analysé dans la Première partie de cette thèse, cet acte, expression de la liberté, est évoqué pour la première fois par Tityre, dans *Paludes*, à l'occasion de la scène du banquet, et il est ensuite théorisé par Gide à travers l'histoire de Prométhée dans *Le Prométhée mal enchaîné*. Il représente en quelque sorte le premier départ de l'aventure gidienne. La poursuite de la liberté est donc le point commun de ces trois personnages farcesques. Dans l'article d'Audrey Muller « Les soties d'André Gide: une comparaison dans l'unité »[705], auquel nous avons fait référence dans la première partie de notre thèse, l'auteur indique avec justesse que les trois personnages de sotie, Tityre, Prométhée, Lafcadio, échappent tous au système établi par la société humaine. Ils ne font « partie ni des "subtils", ni des "crustacés" »[706]. Toutefois dans *Les Caves du Vatican*, la quête de la liberté ne soulève pas que des questions philosophiques sur le déterminisme et la contingence. L'assassinat sans motif de Lafcadio renverse le système moral établi. Lafcadio « représente une situation d'ordre moral »[707], comme l'écrit Anne-Sophie Angelo. Bien des conceptions éthiques de Gide sont, comme Franz Hellens l'avait écrit, reflétées dans ce personnage. Les principes moraux qui différencient le bien du mal, le juste de l'injuste, l'acceptable de l'inacceptable, sont donc remis en question.

Lafcadio est « en mal d'aventure »[708]. Alain Goulet indique également le statut spécial de ce personnage singulier dans le monde insipide du récit. C'est le seul personnage dont le

---

[703] *J1*, p. 312 (5 janvier 1902).

[704] Le personnage Lafcadio est construit avant la sotie, explique Alain Goulet. Gide enrichit ce personnage au fil des années (*Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 150). Anne-Sophie Angelo confirme aussi ce fait. Dans l'année 1902, Gide précise déjà le personnage Lafcadio et son acte gratuit. Dans les années suivantes, remarque Anne-Sophie Angelo, nous pouvons découvrir ce nom dans l'esprit de Gide. La chercheuse pense que « Lafcadio n'est pas tant le personnage d'une intrigue que celui qui sait se raidir contre la vanité et les attitudes de parade, il constitue un modèle de sérieux et de dignité (Angelo, Anne-Sophie, *Le sens des personnages chez André Gide*, *op.cit*., p. 144).

[705] Muller, Audrey, « Les soties d'André Gide : une comparaison dans l'unité », *BAAG*, n° 126-127, avril-juillet 2000, p. 319-324.

[706] *Ibid*., p. 321.

Les « crustacés » indique, cité par Alain Goulet du récit de Balzac, « la vie extérieure est une sorte de système organisé, qui représente un homme aussi exactement que les couleurs du colimaçon se reproduisent sur sa coquille ». Les « subtils » représente les personnages hors de la loi. Ces deux types de personnages marquent alors une opposition apparue sous la plume de l'écrivain tel que Balzac ainsi que Gide (Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 58).

[707] Angelo, Anne-Sophie, *Le sens des personnages chez André Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2015, coll. « Bibliothèque gidienne », p. 145.

[708] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1035.

titre du chapitre « Lafcadio »[709] ne porte pas le nom de famille, mais simplement le prénom. Il représente un personnage libéré du système familial et social. Dans sa critique du roman, Albert Thibaudet avait pour sa part identifié Lafcadio comme un aventurier :

> Le cas des *Caves* nous permet de faire le départ entre ses deux éléments, un roman d'aventure, plus ou moins comique, qui n'est pas très réussi, et un roman de l'aventure, ce qui n'est pas la même chose, et de l'aventurier, qui paraît aujourd'hui étonnamment perspicace, parce que Gide y a préfiguré, en père spirituel, dans le personnage de Lafcadio, les traits du jeune homme, et surtout du jeune littérateur, de la génération qui venait[710].

Nous pouvons extraire deux points importants de cette citation. Lafcadio représente un modèle d'aventurier important pour la future création romanesque de Gide. Sur ce nouveau volet de l'acte gratuit, nous voyons la filiation de la poursuite de la liberté qui anime les deux protagonistes de *Paludes* ainsi que celui du *Prométhée mal enchaîné*. Cependant, dans *Les Caves du Vatican*, à travers cette figure, Gide ne soulève pas seulement des questions philosophiques, mais aussi morales et esthétiques.

Malgré le fait que Lafcadio ne puisse pas être considéré comme un écrivain, ses réflexions sur l'écriture romanesque occupent une place importante. Il partage de temps en temps ses idées sur l'écriture et donne de nouvelles idées à son demi-frère écrivain, Julius de Baraglioul. Sans limites ni règles, la vie de Lafcadio comme l'écriture romanesque forme une opposition avec celle de Julius. Gide veut évidemment mener une réflexion sur ces deux morales différentes, ces deux théories d'écriture incarnées par Lafcadio et Julius. La caractéristique *Lawless* de Lafcadio implique, comme Trevor Field l'écrit dans son article « Les soubassements littéraires des *Caves du Vatican* »[711], possède une « fonction tant littéraire que morale »[712]. La frontière des interdits et des limites est franchie au nom de la liberté que « les artistes […] soupirent le plus »[713]. L'imagination et la créativité sont ainsi débridées. Mais de l'autre côté, « les artistes […] sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent »[714]. La liberté possède alors un caractère ambigu.

À considérer les références critiques recueillies par Alain Goulet sur *Les Caves du Vatican*, de nombreuses études[715] ont associé Lafcadio à d'autres personnages dans un but

---

[709] *Ibid*., p. 1127.
[710] Thibaudet, Albert, *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, p. 537, cité par Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit*., p. 41-42.
[711] Field, Trevor, « Les soubassements littéraires des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 55, 1982, p. 369-373.
[712] *Ibid*., p. 372.
[713] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 311.
[714] *Ibidem*.
[715] Alain Goulet déploie encore une présentation sur Lafcadio Hearn, personnage crée par J. De Smet. Comme Lafcadio de Gide, il réunit en lui des qualités variées et des connaissances riches. Mais Alain Goulet indique directement que les faits d'un personnage ne sont pas suffisants à compléter la source de Lafcadio de Gide. Sur

de trouver son modèle pour expliquer ce personnage énigmatique. Parmi ces sources possibles, Robinson Crusoé et Raskolnikov sont les focales de notre étude. Créé par l'écrivain anglais Daniel Defoe, Robinson représente un modèle fondateur d'aventurier du XVIII^{ème} siècle. Alain Goulet le juge comme le personnage « le plus près de Lafcadio »[716]. Contre la volonté de son père et son destin prédéterminé, le jeune Robinson part en exploration et s'expose à tous les dangers. Le naufrage de son bateau le conduit à vivre seul sur une île déserte. Les aventures augmentent la capacité de survie de Robinson qui se construit alors une vie agréable sur cette île. « La fable est toujours composée en vue de la morale »[717], note soigneusement Defoe dans la préface de son roman. Les expériences extraordinaires de Robinson, non seulement construisent un nouveau système moral tel que la morale utilitaire, mais aussi lui permettent de découvrir au fur et à mesure sa propre identité. Dans l'année 1910, Gide lit ce roman juste avant sa rédaction des *Caves du Vatican* :

> […] le premier jour de ma quarantaine, je me dis qu'il n'était peut-être pas trop tard, et tout éperdument, sans traduction mais avec un gros dictionnaire, je me lançai dans *Robinson* […] ce que je veux simplement exposer, c'est ce qu'ils purent apporter de nouveau, d'inattendu, à ma culture toute latine et française[718].

La fascination de Gide sur la nouvelle manière de vivre de Robinson se reflète directement sur son personnage Lafcadio. Comme l'avoue ce dernier à son demi-frère qui le questionne au sujet de ses lectures : « En vérité je n'ai jamais pris de plaisir qu'à *Robinson*… »[719]. Cet enthousiasme est soulevé par le désir de devenir un aventurier légendaire. En déployant l'analyse sur ce jeune héros, nous découvrons rapidement de nombreuses caractéristiques partagées par lui et Robinson, par exemple, le goût pour les voyages et d'avoir le courage de se laisser aller au hasard. De plus, Gide emploie également des mots ou des expressions empruntés au lexique marin lorsqu'il raconte l'histoire de Lafcadio ou le fait parler, par exemple : « *It is time to launch the ship*. D'où que vienne le vent désormais, celui qui soufflera sera le bon »[720]. Mais cet aventurier gidien n'est pas simplement une reproduction du modèle construit par l'écrivain anglais. Il nous faut rappeler le fait que l'aventure de Robinson commence par un naufrage non désiré. De plus, comme le souligne Sylvain

---

ce personnage gidien « purement imaginaire », nous pouvons y trouver plusieurs composants différents (Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 173-174).

[716] *Ibid*., p. 50.

[717] Defoe, Daniel, « Préface de *Robinson Crusoé* aux "réflexions sérieuses" », *Robinson Crusoé*, édition établie par Millet, Baudouin, trad. Borel, Pétrus, Pairs, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1719, p. 737.

[718] Dactylo 3 ff. corr., notes pour « Voyage en littérature anglaise », *Verve*, n° 2, coll. « Particulière », mars-juin 1938, p. 14-6, cité par Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op.cit.*, p. 170-171.

[719] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1047

[720] *Ibid.*, p. 1056.

Venayre, le personnage de Robinson n'occupe que la seconde place dans cette grande « encyclopédie »[721].

Les œuvres de l'écrivain russe Dostoïevski sont toujours des lectures importantes pour Gide, qui confie : « J'admire Dostoïevski plus que je ne croyais qu'on pût admirer »[722]. Sur la question de l'influence de Dostoïevski sur ses écritures, la réponse de Gide est claire : « j'ai senti en plus de mon admiration, d'extraordinaires affinités entre mes pensées et les siennes »[723]. La rédaction des *Caves du Vatican* a été comparée maintes fois avec le roman dostoïevskien *Crime et châtiment*[724] par des critiques littéraires[725]. Cette œuvre jugée par Gide comme « des plus morbides »[726], obtient un succès exceptionnel en France. Ceci est dû en grande à l'attention des écrivains français sur sa réflexion sur la morale. Errant sans but, Raskolnikov, un étudiant pauvre, entend par hasard que l'usurière va être seule le lendemain soir. Convaincu que le meurtre de la vielle créancière peut mettre fin à la vie misérable des pauvres et s'imaginant lui-même comme un héros, Raskolnikov commet un crime et élimine la vieille dame. Dans son article « Raskolnikov and Lafcadio »[727], Carl Niemeyer présente les caractéristiques communes à ces deux jeunes personnages. Le crime immoral de Lafcadio rappelle sans aucun doute l'acte analogue du protagoniste dostoïevskien Raskolnikov. Mais le crime n'apporte ni la joie ni la fierté que ces deux explorateurs rocambolesques escomptaient avant d'agir. Au contraire, ils s'engouffrent dans un vide. Terminant son récit avec la perte de Lafcadio, Gide pose alors de nouvelles limites à l'aventure. En menant une analyse sur ces aventuriers, raté ou réussi, moral ou immoral, nous nous interrogeons sur

---

[721] Marcoin, Danielle, *Le Roman d'aventure à l'école*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 1997, p. 12.
[722] *J1*, p. 357 (mai 1903).
[723] Nous pouvons citer en particulier : Chardavoine, Julia, *L'acte gratuit dans Crime et châtiment de F.Dostoïevski et Les Caves du Vatican d'A. Gide*, mémoire de master soutenu à l'École Nomrale Supérieure en 2008 sous la direction de Monsieur Philippe Chardin, mais aussi Sonnenfeld, Albert, « De Dostoïevski à Gide », *The French Review*, n° 4, mars 1973, p. 722-729.
[724] « Tous les romans de Dostoïevski pourraient s'appeler *Crime et Châtiment* », dit Marcel Proust, pour qui *Crime et Châtiment* est l'une des œuvres les plus représentatives de la pensée de Dostoïevski (*Contre Sainte-Beuve, Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac en collaboration avec Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 644-645).
[725] Aussitôt après avoir consigné dans son *Journal* : « J'écris le plus gros de la conversation entre Julius et Lafcadio après le crime », Gide note « J'écris à Pierrefeu : Monsieur, une seule chose me déplaît dans votre article : le reproche que vous me faites de chercher à dissimuler ce que je dois à Dostoïevski. J'ai pour Dostoïevski la plus vive reconnaissance, et ne peux pourtant pas la proclamer plus haut que je n'ai fait […] » [*J1*, p. 386 (23 novembre 1912)]. Il est incontestable que l'acte gratuit de Lafcadio est apparenté à ceux que commettent deux héros du Dostoïevski : l'assassinat de la vieille usurière par Raskolnikov, dans *Crime et Châtiment*, et le suicide sans motif de Kirilov, dans les *Possédés*.
[726] *Cahiers André Gide 1. Les débuts littéraires d'"André Walter" à "L'Immoraliste"*, Paris, Gallimard, 1969, p. 77.
[727] Niemeyer, Carl, « Raskolnikov and Lafcadio », *Modern Fiction Studies*, n° 3, 1958, p. 253-261.

l'aventure menée par le personnage gidien Lafcadio et sur les questions posées par ses conséquences.

4.1. LES FRÈRES ANTAGONIQUES : LAFCADIO VS JULIUS

La première scène où l'écrivain introduit son personnage de Lafcadio est mystérieuse : son père biologique Juste-Agénor de Baraglioul est mourant et envoie une lettre à son fils légitime Julius. Le comte veut savoir si son fils naturel Lafcadio mérite bien son héritage. Grâce à cette lettre, une aventure démarre pour les deux hommes qui occupent deux positions sociales diamétralement opposées. La différence entre Lafcadio et Julius se manifeste à de nombreux égards, notamment, le statut social, le métier, les expériences de la vie, etc. L'un a grandi au sein d'une famille aristocratique renommée, mène une carrière décente et a une vie familiale, tandis que l'autre est un homme sans emploi vagabondant dans la rue. La seule relation qu'entretient Lafcadio à Paris est avec son amante Carola.

4.1.1La répression de la famille

La première caractéristique du personnage de Julius est son identité d'esclave enchaîné à sa famille. Pour maintenir sa vie bourgeoise, Julius s'efforce de conformer sa production littéraire et ses actions aux normes et aux demandes de la société ainsi qu'à celles de son père. La première scène de l'histoire (chapitre II) décrit un écrivain misérable, qui a perdu le sommeil à la suite des réactions publiques sur sa nouvelle publication. Il s'agit en l'occurrence d'une biographie baptisée *L'Air des Cimes* et consacrée à la vie de son père, le comte Juste-Agénor Baraglioul, un grand diplomate. Julius en proie à l'insomnie réveille alors sa femme et se plaint des critiques acerbes suscitées par son livre, en particulier de celles de son père. Toutefois, Julius ne vise point à achever une œuvre artistique exceptionnelle. Son véritable objectif est plutôt social, puisqu'il s'agit pour lui d'entrer à l'Académie Française. Derrière cette écriture qui cherche à flatter son père et à travers lui sa propre famille et lui-même, on devine ainsi un calcul rationnel pour son intérêt personnel. Cependant, l'écrivain n'arrive point à se calmer et commence à se demander si les compliments qu'il a reçus sont sincères.

Le comte Juste-Agénor Baraglioul, qui émet des critiques sarcastiques, passe en réalité peu de temps à lire le livre de son fils. Ce qui lui paraît important, c'est le profit rapporté par

cette publication. « J'ai parcouru votre dernier livre, écrit le comte Juste-Agénor Baraglioul, si, après cela, vous n'entrez pas à l'Académie, vous êtes impardonnable d'avoir écrit ces sornettes »[728]. Il est évident que l'entrée de Julius dans cette institution prestigieuse n'implique pas seulement son propre intérêt, mais aussi la réputation, le statut de toute la famille Baraglioul. Sous prétexte de bonne intention, le père de Julius, comme celui de Robinson, donne des leçons de morales à son fils et crée une structure aliénante pour ce dernier. Au moment où Robinson refuse de mener la vie choisie par ses parents en travaillant comme avocat et décide de partir à l'aventure, son père prédit les conséquences désastreuses de sa désobéissance : « Qui s'accommode le mieux de toutes les vertus et de toutes les jouissances : la paix et l'abondance sont les compagnes d'une fortune médiocre »[729]. Loin d'explorer leurs potentialités et de développer leurs goûts particuliers, la famille devient plus un instrument de contrôle, limite et de conditionnement des enfants. Pour maintenir la fonction de cette grande organisation familiale, il semble nécessaire que les enfants sacrifient eux-mêmes leur volonté, leur nature. C'est pourquoi la sœur de Raskolnikov, malgré le manque d'amour, ne désapprouve pas son mariage avec Loujin, un homme riche, mais méprisable, car ce mariage peut apporter une fortune pour soutenir sa famille et apporter à son frère à un travail décent. Raskolnikov fait un choix similaire à celui de Lafcadio et de Robinson en coupant tout contact avec sa famille et en choisissant de vivre seul dans une ville.

4.1.2La morale conformiste fondée sur l'intérêt, l'hypocrisie et la lâcheté

En mettant en scène le personnage du père de Julius, Gide lui accorde d'abondants des titres considérables tels que le ministre, le comte, etc. Malgré sa maladie, toute sa vie démontre un confort bourgeois : « son luxueux appartement »[730] et une vie menée en respectant le conformisme moral et religieux : il « buvait une tasse de tisane en écoutant une homélie du père Avril »[731], entouré par un valet et un garde-malade qui travaillent pour prendre soin de ce mourant. Sous toutes ces apparences respectables perce l'hypocrisie bourgeoise. Le comte de Baraglioul est un personnage vide qui est réduit à ses luxueux biens.

[728] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1021.
[729] Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, *op.cit.*, p. 49.
[730] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1038.
[731] *Ibidem*.

Comme nous le voyons, ce grand et noble comte, non seulement abandonne son fils naturel, mais aussi désire garder cette affaire en silence à travers un contrat d'héritage avec la mère biologique de Lafcadio. Au moment où le vieillard voit son fils naturel, il l'avertit qu'« il n'y a pas de Lafcadio de Baraglioul »[732]. Avant la fin de leur entretien, le comte le prévient une nouvelle fois : « Aucun acte civil, aucun papier ne témoigne de votre identité. J'ai pris soin de ne vous laisser les possibilités d'aucun recours »[733]. Pour maintenir sa famille, le comte non seulement s'enferme lui-même, mais aussi il enferme son fils légitime dans les conventions sociales. Il éprouve peu d'affection mais plutôt de l'indifférence à l'égard de ses enfants. À l'approche de sa mort, le comte refuse la visite de Julius et donne également peu de temps à Lafcadio. La seule chose qu'il désire savoir sur Lafcadio, c'est si son enfant naturel a une belle apparence et obtient une réussite sociale. « Pour le reste…je m'aperçois que cela ne m'intéresse pas beaucoup et m'importe moins que de vous [Lafcadio] avoir vu »[734]. Le travail de Julius n'est également qu'un outil pour garantir la réputation et la gloire de ce vieillard.

Élevé dans une telle famille qui respecte ainsi les valeurs de la société bourgeoise, il semble naturel que Julius se conforme rigoureusement à une « morale provisoire »[735] raillée par Gide :

> Julius de Baraglioul vivait sous le régime prolongé d'une morale provisoire, cette même morale à laquelle se soumettait Descartes en attendant d'avoir bien établi les règles d'après lesquelles vivre et dépenser désormais. Mais ni le tempérament de Julius ne parlait avec une telle intransigeance, ni sa pensée avec une telle autorité qu'il eût été jusqu'à présent beaucoup gêné pour se régler aux convenances. Il n'exigeait, tout compte fait, que du confort, dont ses succès d'homme de lettres faisaient partie[736].

C'est cette règle conformiste que Julius suit et qui amène sa vie à un ennui morne. Effectivement, tous les livres de Julius transpirent de « hautes pensées, hauts sentiments, passions nobles »[737]. La fidélité à la morale commune le fige dans un état d'aveuglement qui évoque celui des personnages de la première sotie gidienne, *Paludes*. Tout ce qu'il peut recevoir ne sont que des compliments complaisants et hypocrites. Mais comme le révèle le narrateur, Julius de Baragliuol « n'exigeait tout compte fait, que du confort dont ses succès

---

[732] *Ibid*., p. 1035.
[733] *Ibid*., p. 1040.
[734] *Ibidem*.
[735] *Ibid*., p. 1043.
[736] *Ibidem*.
[737] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1028.

d'homme de lettre faisaient partie »[738]. « Cela vous amuse beaucoup d'écrire ? »[739], demande Lafcadio une fois à son frère romancier. « Je n'écris point pour m'amuser ! »[740], réplique Julius. L'aventure ne s'accorde guère avec cette morale rigoureuse. Dans cette figure qui respecte pleinement les règles établies, nous retrouvons l'ombre des personnages de Damoclès et de Coclès, présents dans *Le Prométhée mal enchaîné*. C'est ainsi que Julius ne comprend pas, voire même méprise la présence de Lafcadio. L'absence des règles morales, la liberté illimitée de cet homme frustrent ce romancier discipliné.

Comme le remarque Alain Goulet, le premier qualificatif que Gide emploie pour décrire ce romancier est « débonnaire »[741]. Sous son apparence de gentillesse et de douceur, Julius est d'un esprit et d'un caractère également faibles. Il ne devient pas un homme puissant et ne trouve pas le bonheur dans sa vie. Il n'est qu'une marionnette sans vie. Comme c'était déjà le cas pour Tityre, dans *Paludes,* la famille symbolise un enfermement et un ennui sans fin. Vu que le *modus vivendi* proposé par son père l'empêche d'évoluer, Robinson refuse d'entrer dans le milieu bourgeois : il choisit de suivre sa nature et de rester soi-même. C'est ainsi que, tirant les conclusions de l'histoire de Robinson, Defoe peut écrire que « la vie merveilleuse de cet homme excède tout ce qui (de son point de vue) existe déjà ; la vie d'un seul homme n'étant guère capable de plus grande variété »[742]. L'aventurier est un homme qui veut se forger un destin à la hauteur de son être au lieu de se conformer et de se limiter à la mesure du monde. C'est pourquoi Raskolnikov refuse également de prendre contact avec sa famille mais s'enferme dans sa chambre dans un petit quartier misérable de sa ville. Cet isolement n'est pas dû à l'incapacité des aventuriers de s'intégrer au monde, mais il résulte bien du fait qu'ils refusent d'être encadrés et influencés par l'extérieur. Comme Robinson Crusoé, son personnage romanesque favori, et comme son modèle Raskolnikov, Lafcadio est tourmenté par la solitude, mais il refuse de se soumettre aux ordres de la famille, de la société et choisit de mener sa vie au gré de sa volonté.

---

[738] *Ibid*., p. 1043.
[739] *Ibid*., p. 950.
[740] *Ibidem*.
[741] *Ibid*., p. 995.
[742] Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé, op.cit*., p. 49.

4.1.3La dissolution du soi

Mais comme l'écrit Alain Goulet, les deux œuvres que Julius trouve plus tard dans la chambre de Lafcadio, *Robinson Crusoé* et *Aladin*, exposent en revanche deux désirs profonds de ce personnage soumis :

> *Robinson* introduit le thème de l'origine, sa volonté de nettoyer sa vie de toutes les obligations et compromissions sociales, et *Aladin* suppose le thème de la volonté de puissance (Cf. « ces passants vont s'apercevoir que je les dépasse énormément de la tête ») et aussi le poids des souvenirs merveilleux de l'enfance qu'il ne parvient pas à quitter[743].

Ceci nous explique pourquoi Julius désire partir à l'aventure. Julius est le Vendredi de Robinson. Julius, cette présence opposée, comble l'imagination, la curiosité de Lafcadio sur l'autre soi possible, l'autre monde inconnu. Lafcadio joue alors l'initiateur qui essaye de sortir son apprenti de la prison familiale. Il y a des moments où Julius manifeste sa volonté de s'initier à une échelle de valeurs nouvelles pour dépasser les limites qui restreignent son imagination et son talent d'écrivain. Cette possible ouverture sur de nouveaux possibles est sensible dès la scène où Julius se rend chez Lafcadio pour essayer de découvrir à quoi il ressemble exactement : « Son cœur battit tandis qu'il jetait le nom de Lafcadio Wluiki au portier de la maison meublée ; il semblait au romancier qu'il s'enfonçât dans l'aventure »[744]. Julius lance rapidement son enquête, selon les consignes de la lettre envoyée par son père, et il trouve la chambre où Lafcadio occupe. Le sentiment de pouvoir découvrir non seulement quelqu'un mais aussi quelque chose de nouveau, de différent, reflue aussitôt : « Mais, tandis qu'il montait l'escalier, la médiocrité du lieu, l'insignifiance du décor le rebutèrent ; sa curiosité qui ne trouvait où s'alimenter fléchissait et cédait à la répugnance »[745]. Les normes sociales définies étouffent en effet toutes ses sensibilités et émoussent sa faculté d'analyse, de sorte que Julius ne peut plus connaître et apprécier l'aventure qui se présente. Ce personnage-romancier, à qui Gide délègue malgré tout une partie de son vrai moi, construit donc avec son demi-frère Lafcadio, qui est élevé d'une manière libre, les deux côtés d'un miroir dans l'histoire des *Caves du Vatican*.

Au moment où Julius, sur l'ordre de son père, entre dans la chambre de Lafcadio afin d'essayer de mieux le connaître, il ne voit que des objets sans intérêt particulier à ses yeux, parce qu'il les considère seulement d'un point de vue économique et matériel : « boîte de

---

[743] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, 1972, p. 50.
[744] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1025.
[745] *Ibidem*.

farine d'avoine, un sac de lentilles et un sac de riz; dressé contre le mur, un peu plus loin, un échiquier »[746]. « Rien ne laisse entrevoir à Julius le genre d'études ou d'occupations auxquelles ce jeune homme employait ses journées »[747]. Mais en réalité, comme l'explique Alain Goulet, c'est Julius lui-même qui interprète mal ce qu'il découvre, incapable de distinguer dans ces différents objets les attributs d'un naufragé ou, plus exactement, d'un nouveau Robinson. De même, il ne comprend rien à ce qu'il découvre dans le carnet de Lafcadio, où il est question de « punta »[748], manière pour Lafcadio de désigner les petits châtiments corporels qu'il s'inflige lorsqu'il a dérogé à son éthique : « 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 »[749]. Son regard sur la chambre de Lafcadio est en effet conditionné et déformé par un système de valeurs sociales régi par le principe de l'échange et donc de l'argent, ce qui l'empêche de bien comprendre en quoi cette chambre reflète la posture de l'aventurier qu'est Lafcadio. Les normes sociales définies étouffent déjà toutes ses sensibilités et émoussent sa faculté d'analyse, de telle sorte que Julius n'est pas capable de connaître et ressentir – encore moins apprécier – l'aventure qui se présente à lui. Au moment où Lafcadio rencontre Julius, le romancier est en train d'entrer indiscrètement dans sa chambre. Pour justifier son intrusion et l'indiscrétion qu'il a commise en lisant les carnets de Lafcadio, Julius ne peut que feindre de l'inviter à être son secrétaire en le félicitant pour sa belle écriture. C'est un mensonge assez maladroit et Lafcadio lui réplique immédiatement que personne ne le connaît encore à Paris.

Lafcadio représente une existence poétique et fantastique. Nous voyons rapidement en lui un personnage associé à une vie nomade. Les objets trouvés dans la chambre de Lafcadio, explique Alain Goulet, sont des « éléments sauvés de ses naufrages antérieurs »[750]. Lafcadio n'a évidemment subi aucun naufrage réel, mais il ne possède toutefois que des débris, comme Robinson qui n'a que des restes de son épave. Le repas de Lafcadio ressemble également celui de Robinson. Ce qu'il mange ne satisfait que les besoins nécessaires : « une table, dans une petite casserole, au-dessus d'un réchaud à essence, trempait encore ce petit œuf creux, en métal perforé, dont se servent pour préparer leur thé les touristes soucieux du moindre bagage ; et des miettes autour d'une tasse salie »[751]. Les besoins matériels de

[746] *Ibid*., p. 1028.
[747] *Ibidem*.
[748] *Ibidem*.
[749] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1028.
[750] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 50.
[751] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1028.

Lafcadio sont les plus modérés possibles, comme ceux de Robinson sur son île. Mais Lafcadio conserve malgré tout un échiquier, ce qui peut sembler surprenant dans un intérieur aussi dépouillé. Dans la conversation entre Lafcadio et Julius après, nous apprenons même que Lafcadio peut jouer aux échecs à l'aveugle. Les personnages fantoches sont les pions de l'échiquier pour Lafcadio. Ce que Julius voit, c'est déjà Lafcadio qui se jette à aventure. Mais à ce moment, Lafcadio est coincé dans sa chambre qui se situe dans l'impasse Claude-Bernard.

Toutefois, malgré sa balourdise, il arrive un moment où les points de vue de Julius ont complètement changé. C'est ce que ce romancier moraliste avouera en parlant avec Lafcadio et en évoquant un point de bascule dans son existence, qu'il situera dans la « première rencontre »[752] avec son demi-frère. Car Lafcadio, comme Robinson, sans raison précise, prend du plaisir à jouer soudainement le rôle d'éducateur dans cette histoire. Il cerne bien le caractère de Julius dès leur premier entretien dans sa chambre : « Julius après tout ne lui déplaisait pas, si fantoche qu'il lui parût »[753]. Julius devient paradoxalement une sorte Vendredi inculte dépourvu d'intelligence aux yeux de Lafcadio. En échangeant sous une forme de dialogue socratique avec lui, Lafcadio lui raconte son enfance libre, son éducation d'aventurier. De plus, après avoir commis son crime immoral, ce criminel audacieux revient à son frère et lui fait entrevoir un monde démoniaque en l'amenant à concevoir la possibilité d'un crime hors de la raison, réalisé seulement dans le but de satisfaire le désir de l'actant. Inspiré par les paroles de Lafcadio, une idée naît progressivement chez Julius :

> Pour la première fois je vois devant moi le champ libre... Comprenez−vous ce que veulent dire ces mots: le champs libre?... Je me dis qu'il l'était déjà ; je me répète qu'il l'est toujours, et que seules jusqu'à présent, m'obligeaient d'impures considérations de carrière, de public, et de juges ingrats dont le poète espère en vain récompense. Désormais je n'attends plus rien que de moi. Désormais j'attends tout de moi ; j'attends tout de l'homme sincère ; et j'exige n'importe quoi ; puisqu'aussi bien je pressens à présent les plus étranges possibilités en moi-même[754].

Julius semble arracher son esprit ainsi que son corps d'un lourd joug. Son imagination est enflammée. Il invente un personnage agissant sans motifs, un criminel sans morale. Cependant, quand Julius se rappelle les affaires familiales et fait une digression, il se dégage soudainement de sa conversation avec Lafcadio et revient à son monde habituel et réglé : « J'ai besoin d'abord de mettre un peu d'ordre dans mes idées […] D'abord il n'y a pas de crimes sans motifs. On s'est débarrassé de lui parce qu'il détenait un secret »[755]. Ce

[752] *Ibid.*, p. 1141.
[753] *Ibid.*, p. 1044.
[754] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1141-1142.
[755] *Ibid.*, p. 1145.

romancier partage le même destin que le Vendredi dans le roman de Defoe, qui redevient un personnage figé et dont l'importance se réduit considérablement à la fin du récit. « Autant […] un Julius de Baraglioul avait de quoi nous attrister par tout cet accablement de discipline qu'il portait mal, autant nous séduit ce jeune Lafcadio qui improvise toute son existence et inaugure les règles de sa fantaisie »[756], écrit André Beaunier l'année de la sortie de ce livre.

4.2. LE MODÈLE DE ROBINSON : LAFCADIO ET LA QUESTION DE L'ARGENT

4.2.1.Un esprit créateur toujours en quête des possibilités inédites

Dans son ouvrage *L'univers ludique d'André Gide : les soties*[757], Bertrand Fillaudeau pense que l'acte gratuit commis à la fin de l'histoire marque l'apparition d'un second Lafcadio, différent du premier. Le premier Lafcadio est le fruit de son éducation, réalisée par cinq oncles. La famille est la clé qui peut nous permettre de peindre un portrait plus complet et détaillé de ce personnage désinvolte, singulier et totalement différent de son demi-frère soumis et banal. Jouant le jeu de la vérité, dans son échange avec Julius, Lafcadio raconte son passé. En tant que bâtard, le rôle de son père est joué tour à tour par de différents oncles qui sont selon toute vraisemblance les amants de sa mère. Cet enfant sans domicile fixe n'a pas de relation paternelle classique et reçoit un enseignement différent de l'enseignement scolaire. L'enfance de Lafcadio ne s'écoule pas sous une parole autoritaire du père ou de l'école, mais s'associe à un apprentissage ludique et incertain. Il prend l'habitude de se nourrir des expériences de ses différents éducateurs.

Ces expériences varient naturellement beaucoup. Ce que Lafcadio apprend n'est jamais systématique et formel. Il a non seulement une partie de connaissances pratiques telles que le calcul, les échecs, mais aussi une autre partie, abstraite, qui nourrit grandement son imagination. Le whist, le goût du costume, les jeux merveilleux, ces savoirs exposent alors le goût de Lafcadio sur la fantaisie, les choses jamais vues. Gide décrit bien les scènes où, dans les soirées, l'oncle Baldi invente des jeux : « Les objets près de lui perdaient poids et réalité…ou bien prenaient une signification nouvelle, inattendue, baroque, distante de

[756] Beaunier, André, *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1914.
[757] Bertrand, Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, José Corti, 1985.

toute utilité »[758]. Lafcadio, évoquant l'éducation de cet oncle porté au jeu et à la fantaisie, se décrit alors « affamé de merveilles, crédule et de tendre curiosité ». Il ajoute alors : « Plus tard, Baldi m'instruisit de ses tours, mais de pénétrer leur secret ne put effacer la première impression du mystère […] »[759].

« Heureusement que cet enfant est une mine inépuisable ! »[760] , juge l'oncle Baldi. Ce potentiel presque infini de Lafcadio peut s'expliquer par son grand désir à l'égard de toutes les nouveautés. Tandis que Julius réprime ses pulsions, Lafcadio manifeste une inépuisable curiosité et se livre à des explorations. Comme un moteur qui éveille son intelligence, ce désir explique la raison pour laquelle Lafcadio peut détecter les opportunités et trouve une nouvelle idée dans la vie quotidienne. Julius, influencé par les leçons de son père et angoissé par la pression de la société, perd déjà cet intérêt. Lafcadio est toutefois bien déterminé à cultiver un regard curieux sur le monde. Cet esprit d'enquête, non seulement lui permet d'observer des choses nouvelles telles un spectateur, mais le pousse à apprendre, à percer les secrets et à se lancer dans diverses activités. C'est ainsi que l'intelligence de Lafcadio est activée, la fréquentation des gens lui apportant toujours un plaisir et constituant une véritable source d'enrichissement. La curiosité permet à l'esprit de Lafcadio de rester toujours disponible et de tout accueillir.

Avant d'être obligé de survivre sur l'île, Robinson se lance déjà dans différentes aventures pendant lesquelles il apprend le métier de menuisier, chasseur, éleveur, etc., Lafcadio acquiert également différentes compétences grâce à l'instruction dispensée par ceux qu'il rencontre. Ces expériences, qui n'ont pas l'air utiles dans un premier temps, jouent toutefois un rôle important dans les différentes aventures du héros. En dehors des connaissances enrichies et des compétences élargies grâce à ses oncles Gesvres et Baldi, l'oncle Faby, qui fait vivre Lafcadio nu dans la nature, l'amène alors à dépasser les limites sociales et le système moral:

> Il nous emmena, ma mère et moi, dans une villa qu'il avait louée près de Duino, sur l'Adriatique, où je me suis beaucoup fortifié. La côte en cet endroit formait une presqu'île rocheuse que la propriété occupait toute. Là, sous les pins, parmi les roches, au fond des criques, ou dans la mer nageant et pagayant, je vivais en sauvage tout le jour[761].

Dans cette villa isolée, Lafcadio vit pour la première fois une vie d'aventurier semblable à celle de Robinson sur une île déserte : le corps nu, l'étendue maritime, les roches, constituent

[758] *Les Caves du Vatican, RR1,* p. 1052.
[759] *Ibid.,* p. 1051.
[760] *Ibidem.*
[761] *Les Caves du Vatican, RR1,* p. 1051.

un décor qui rappelle directement le cadre dans lequel évolue Robinson. Les règles de la communauté humaine sont toutes oubliées et abandonnées. Comme Robinson, Lafcadio ne demande qu'à être lui-même, un être original. Les désirs ne sont donc plus nés de l'extérieur, mais de l'intérieur de notre héros. L'état de nature permet à Lafcadio de se connaître lui-même. Le système moral établi pour s'intégrer à la société devient inutile car inadapté.

C'est ce portrait que Julius voit dans la chambre de Lafcadio. La photo prise pendant sa période insulaire marque la différence entre le monde de Lafcadio et le monde civilisé :

> Sur une plage de sable, une femme, non plus très jeune, mais étrangement belle, penchée au bras d'un homme de type anglais très accusé, élégant et svelte, en costume de sport ; à leurs pieds, assis sur une périssoire renversée, un robuste enfant d'une quinzaine d'années, aux épais cheveux clairs en désordre, l'air effronté, rieur, et complètement nu[762].

La réalité et la fantaisie, la modernité et le temps du passé archaïque, la civilisation et la sauvagerie, Lafcadio est alors tiraillé entre deux mondes, deux systèmes de valeur antagonistes, qui se heurtent toutefois dans un même espace. Comme nous pouvons le constater, l'enseignement de Lafcadio ne fournit pas d'expériences traditionnelles analogues à celles de Julius. Il reçoit une éducation d'aventurier. Il acquiert des connaissances riches et variées, voire contradictoires, sans qu'aucune idée et doctrine ne soit définie. La légitimité des idées variées s'oppose donc à la croyance simple et absolue. C'est cette prise en conscience de la multiplicité des avis qui fonde alors pour ces deux aventuriers la possibilité d'établir un nouveau mode de la vie. Comme Robinson qui élabore un système afin de pouvoir vivre sur son île déserte, Lafcadio croit que l'aventurier n'est pas simplement capable d'affronter la crise, mais aussi de se créer un nouvel ordre et une morale. C'est cette capacité qui met en valeur ces deux âmes isolées dans un monde préétabli, où tout est réglé. L'homme qu'est l'aventurier n'est plus passif, il ne subit plus en silence le monde, mais au contraire, il est un créateur.

Dans ce monde isolé, Gide décrit le premier acte hardi de Lafcadio en accompagnant son oncle : « Après un merveilleux voyage en Algérie que je fis avec l'oncle Faby (ce fut là, je crois, le meilleur temps de ma vie), je fus envoyé à Paris et confié à une espèce de geôlier imperméable, qui s'occupa de mes études »[763]. Ce fut donc le commencement d'une nouvelle vie pour Lafcadio. Il se détache de sa mère, ses oncles et commence dès lors à mener une vie indépendante et errante.

---

[762] *Ibid.*, p. 1028.
[763] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1028.

4.2.2 Le refus des contraintes matérielles et des règles extérieures

Comme un écrivain toujours à la recherche d'inspiration, Lafcadio garde une grande disponibilité à l'égard de tout ce qu'il rencontre. Avec du courage et un esprit innovateur et créatif, il se comporte constamment comme un observateur, un enquêteur, un lecteur et même parfois comme un historien pour démarrer sa nouvelle aventure. Comme son idole Robinson, le jeune Lafcadio ne court pas après la fortune ni après une réputation sociale.

La première leçon que Lafcadio reçoit toutefois concerne les finances. C'est un élément crucial pour le déroulement du récit. Car toute la cascade d'événements des *Caves du Vatican* est, selon Alain Goulet, construite autour de la question de l'échange et donc de l'argent. Cet élément représente un système où tous les hommes s'enferment, mais aussi une valeur d'échange, une nouvelle foi qui aveugle l'homme. La conversion à la foi catholique d'Anthime est récompensée par de l'argent ; Julius écrit des livres et joue le rôle d'un fils exemplaire en échange et d'une certaine position dans la société ; Amédée reçoit une grande somme d'argent pour sauver le Pape ; Protos commet des escroqueries pour accumuler une fortune et gagner un pouvoir supérieur. Il revient à Amédée, ce personnage pourtant faible et pitoyable, de révéler la vérité sur la vraie nature de l'argent :

> D'abord, de l'argent, nous n'en avons pas…Et tu crois que cela me suffirait, d'en donner ! tu crois, parce que je me serais privé de quelques billets, que je pourrais reposer tranquille ? […] Ce n'est pas de l'argent qu'il faut donner ici : c'est soi-même.[764]

L'argent semble dominer le monde de telle manière que l'homme ne peut point y résister, mais soumettre au sort défini. L'homme n'est qu'une marionnette impuissante, contrôlée par ce système de l'échange.

Lafcadio se place alors au-dessus de cette contrainte sociale qui paraît de prime abord inévitable. Mais cela ne signifie pas qu'il ne reconnaît pas la valeur et les règles de la réalité. L'argent est alors l'élément le plus représentatif. Au contraire, le marquis de Gesvres lui apprend comment manipuler l'argent :

> Il m'enseigna sa langue, et le calcul par de si habiles détours que j'y pris aussitôt un amusement extraordinaire. Il avait fait de moi ce qu'il appelait complaisamment son caissier, c'est-à-dire qu'il me confiait une fortune de menue monnaie et que partout où je l'accompagnais j'étais chargé de la dépense […] Quoi que ce fût qu'il achetât (et il achetait beaucoup) il prétendait que je susse faire l'addition, le temps de sortir argent ou billet de ma poche […] Parfois il m'embarrassait de monnaies étrangères et c'étaient des questions de change ; puis d'escompte, d'intérêt, de prêt ; enfin même de spéculation[765].

---

[764] *Ibid.*, p. 1077.
[765] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1049-1050.

Comme Robinson qui maîtrise parfaitement ses gains, Lafcadio connaît aussi l'inventaire, la comptabilité et le calcul. Toutefois, ces expériences ne visent point à accumuler des richesses. L'argent n'est jamais désiré par Robinson et Lafcadio de la même manière que par les autres personnages, car sa valeur n'est pas permanente dans la mesure où elle résulte d'une convention sociale. L'attitude de Robinson à l'égard de l'argent se révèle clairement au moment où cet homme insulaire trouve de l'or et de l'argent dans l'épave de son bateau. Loin de la société humaine, il réagit de la façon suivante : « O drogue ! à quoi es-tu bonne ? Tu ne vaux pas la peine que je ma baisse pour te prendre »[766] ! Parce qu'il est sur une île, l'argent n'a plus aucun intérêt : c'est une drogue qui a perdu toute sa valeur. Robinson récupère peu de fortune du bateau, mais il choisit délibérément la nourriture et les outils nécessaires à sa survie. Il est pleinement conscient de la limite de l'argent. Cependant, au moment où Robinson quitte l'île, non seulement il récupère rapidement l'argent, mais encore il trouve dommage de ne pas pouvoir le retrouver sur l'autre partie du navire. Le survivant insulaire n'a donc pas oublié la valeur de l'argent dans la société humaine. Le refus de se soumettre au système financier ne signifie pas un refus de s'isoler le monde, mais d'être prisonnier de ce monde et de ses convetions. Ainsi, quand le comte Baraglioul lui propose une fortune, Lafcadio l'accepte joyeusement.

Comme Marie-Hélène Weber le juge, « tout se plie à ses besoins et à son bon vouloir »[767]. C'est le fait d'être enclin à la sincérité qui permet alors à notre aventurier à se libérer du joug et s'échapper du piège installé par la société. Le marquis de Gesvres apprend à Lafcadio que la seule fonction de l'argent n'est que de satisfaire les désirs individuels :

> Il m'apprit à dépenser dans tenir de comptes et dans m'inquiéter par avance si j'aurais de quoi suffire à ma fantaisie, à mon désir ou à ma faim. Il émettait en principe qu'il faut toujours satisfaire celle-ci la dernière, car […] désir ou fantaisie, disait-il, sont de sollicitation fugitive […]. Il m'apprit enfin à ne pas jouir d'une chose davantage, selon qu'elle coûtait plus cher, ni moins si, par chance, elle n'avait coûté rien du tout[768].

Lafacdio doit donc privilégier les désirs qui sont nés de sa nature individuelle. Daniel Defoe marque également une distinction claire entre les besoins réels et ceux qui sont somplement éveillés par l'extérieur : « ses besoins satisfaits, le désir de société le tenaillait tout autant et il lui semblait qu'il était le moins nécessiteux quand tout lui manquait »[769]. Le sauvetage des enfants dans un incendie, par exemple, émane de la volonté de Lafcadio : il refuse donc

---

[766] Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, *op.cit.*, p. 80.
[767] Weber, Marie-Hélène, *1993 : Robinsons et robinsonnes*, Toulouse, Éditions universitaires du sud, coll. « Études littéraire ».
[768] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1054.
[769] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1127.

d'accepter l'argent qui va transformer sa bonne action en travail salarié. Le narrateur lui-même prend soin de souligner en le précisant le comportement adopté par son personnage à la suite de cette éducation fondée sur le mépris de l'argent : « Parlons sans images : d'aristocratique nature, il n'avait permis à la nécessité de lui imposer aucun geste — qu'il se fût permis à présent, par malice, par jeu, et par l'amusement de préférer à son intérêt son plaisir »[770].

C'est pourquoi, malgré sa pauvreté dans la première scène de l'histoire, Lafcadio dépense immédiatement une grande somme d'argent sans compter pour son déguisement. Les beaux costumes, les cartes imprimées lui permettent de se déguiser comme un homme noble et bien élevé. Il se soumet aux stéréotypes établis du milieu bourgeois. C'est son déguisement qui lui permet d'entrer sans obstacle dans l'appartement de son père et de s'en approcher. Il agit en l'occurrence comme s'il s'agissait d'un jeu : le manque d'argent ne peut pas modifier ni empêcher de l'action de Lafcadio. L'attitude audacieuse de cet aventurier à l'égard de l'argent lui permet d'échapper avec succès à ce système puissant auquel personne ne peut résister. L'impétuosité de son action distingue bien Lafcadio de Julius, qui procède toujours prudemment afin de préserver sa richesse et sa bonne réputation. Ces deux manières d'agir produisent différents effets dans leurs aventures respectives. Après avoir collecté assez d'informations sur Julius et son père biologique « Juste-Agénor Baraglioul »[771] en consultant un dictionnaire dans la bibliothèque et la rubrique « faits divers » d'un journal, Lafcadio finit par acheter des vêtements élégants et des cartes sur lesquelles Lafcadio imprime le nom de son père biologique : « Lafcadio de Baraglioul »[772]. Cette somme d'argent que Lafcadio verse a pour but d'entrer dans la maison du comte Juste Agénor Baraglioul. L'indifférence de Lafcadio à l'égard de l'argent implique que c'est un personnage au-dessus des contraintes économiques. Par conséquent, il s'affiche hors du système social d'échange ainsi que des contraintes sociales. Il refuse de se soumettre aux valeurs établies par la société, comme son modèle Robinson. Les actes audacieux de Lafcadio ne causent aucune perte, mais lui permettent de voir son père, le comte riche mourant, et d'obtenir une grande fortune. Son histoire est similaire à celle de Robinson : grâce à l'intelligence, la hardiesse et un courage exceptionnel, Robinson trouve toujours des moyens de gagner sa fortune, même dans un lieu inconnu.

---

[770] *Ibidem*.
[771] *Ibid.*, p. 1034.
[772] *Ibid.*, p. 1035.

4.3 LA FORME MODERNE DE L'AVENTURE : LAFCADIO, FILS ROMANESQUE DE RASKOLNIKOV

4.3.1 La fascination et la répulsion pour la réalité

Nos trois aventuriers manifestent tous une tendance de fuir la réalité. Robinson est, accidentellement ou volontairement, exilé dans une île déserte. Raskolnikov et Lafcadio choisissent tous les deux de s'enfermer dans une chambre, dans le but de s'isoler du reste du monde. Ils ont tous apparemment une répulsion pour la réalité ; mais en réalité, ce qu'ils refusent, ce sont des règles et des ordres absolus. Après avoir être découvert sa relation intime avec son oncle, Lafcadio est envoyé par sa mère à Paris pour recevoir une éducation institutionnelle. Mais il y rencontre Protos, un ami qui lui apporte une influence profonde. Malgré son intelligence et sa capacité à obtenir de bons résultats à l'école, Protos montre un grand mépris pour l'enseignement traditionnel. Nous retrouvons rapidement ce mépris ainsi que de la solitude dans le personnage de Lafcadio. Mais c'est cette mise à l'écart du monde et de ses fréquentations qui le rend toujours disponible pour des imprévus amusants. Au moment où Gide construit le personnage de Lafcadio, il explique l'importance de son propre goût pour la solitude en notant dans son *Journal* :

> Par vanité, j'ai lâché quelques balourdises. Il n'est rien qui m'humilie plus, que je me reproche davantage, et que je recommence mieux. Je ne vaux que dans la solitude. En société, ce n'est pas autrui qui me fatigue et qui m'irrite ; c'est moi-même[773].

Cet écartement du monde véhicule un sens du mépris et de l'arrogance. Comme l'analyse Jean Perrot, malgré le fait que la chambre de Raskolnikov se situe dans des quartiers populaires, celui-ci mène une vie semblable à celle d'aristocrates. Même si ce que mange Raskolnikov paraît insipide, il dispose d'une servante qui prépare la nourriture et le sert dès qu'il le réclame. Mais Dostoïevski ne décrit jamais une scène où Raskolnikov manifeste une politesse, un remerciement à son amie. Lafcadio garde également une certaine élégance et une forme de noblesse dans ses actions et paroles.

L'histoire de ces deux personnages se sépare toutefois nettement de l'histoire traditionnelle. À la différence de ce qui se passe pour les héros du roman médiéval où l'aventure est un destin prédéterminé, si le personnage de Dostoïevski et celui de Gide s'enferment chez eux, l'aventure n'y arrive pas : aussi l'écrivain leur demande-t-il de sortir

[773] *J1*, p. 311 (5 janvier 1902).

et ils s'élancent à l'extérieur. C'est pourquoi Raskolnikov et Lafcadio font tous les deux par exception un « détour »[774] dans les rues de la ville. Pascal Billon-Grand, dans son article « Poésie, aventure et "révolution de l'existence quotidienne" »[775], déploie une analyse remarquable sur cette « pratique commune [de l'aventurier] » qui « a pour nom "dérive"»[776]. Prenant les paroles des poètes surréalistes Breton[777] et Aragon[778] comme exemples, Pascal Billon-Grand souligne la valeur de cet acte poétique qui a pour but la découverte des hasards apparus de la rue. Avec une passion infinie, Lafcadio ainsi que Raskolnikov sont à la recherche d'aventure. Ils aspirent toujours à de nouvelles expériences. La pension, les idées figées ne sont pas suffisantes pour enfermer ces deux personnages aventuriers. C'est cette volonté qui les pousse à vivre hors du monde monotone et de se jeter dans l'aventure. Ainsi, Lafcadio et Protos s'évadent ensemble de la pension, avant que Lafcadio ne commence ses journées de vagabondage. Au fil des voyages à cheval, de l'errance à pied, ce jeune homme évolue, grandit et avance, mu par une passion intacte pour l'aventure. Cette attitude ambiguë face à la réalité (la fascination pour les surprises qu'elle apporte, le désir, le courage de sortir pour les rencontrer ainsi que le refus ferme de tout ce qui encadre, limite son esprit) crée alors la beauté de l'aventure.

L'arrivée imprévue de Julius attire rapidement l'attention de Lafcadio : « Il souriait en marchant ; la hardiesse de son projet subit l'amusait, car il était en mal d'aventure »[779]. Il flaire le potentiel d'une nouvelle aventure. Sa curiosité grandit au fil de son enquête dans la bibliothèque. Le « dictionnaire des contemporains »[780] lui fournit en effet des informations sur la famille de Baraglioul. Lafcadio est alors au courant de la relation parentale entre le comte Juste-Agénor Baraglioul et le romancier Julius. La lecture éveille la curiosité de Lafcadio, qui sort de son isolement et accepte l'invitation de Julius. Ainsi, Lafcadio choisit le chemin de l'aventure non pas pour satisfaire les attentes de Julius ou pour parvenir à un

---

[774] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1036.
[775] Billon-Grand, Pascal, « Poésie, aventure et "révolution de l'existence quotidienne" », *ELFe XX-XXI (l'aventure)*, n° 1, 2011, p 141-153.
[776] *Ibid*., p. 143.
[777] André Breton écrit : « Le démon qui me possède alors n'est aucunement le démon littéraire [...]. Je suis, à cet âge, l'objet d'un appel diffus, j'éprouve, entre ces murs, un appétit indistinct pour tout ce qui a lieu au dehors, [...] avec la grave arrière-pensée que c'est là, au hasard des rues, qu'est appelé à se jouer ce qui est vraiment relatif à moi, ce qui me concerne en propre, ce qui a profondément à faire avec mon destin » (*Œuvres complètes, Entretiens 1913-1952*, édition établie par Bonnet, Marguerite, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 428).
[778] Voir les propos de Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « Enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie en destin » (*Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 164).
[779] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1035.
[780] *Ibid.*, p. 1033.

objectif déterminé, mais plutôt pour s'échapper de sa vie monotone et ennuyeuse, retrouver quelque chose qui peut lui arracher le goût de la vue et qui le pousse donc sans cesse à se lancer dans des aventures.

L'aventurier est ainsi nourri par ses voyages, qui lui permettent d'acquérir de nouvelles connaissances. Cet élément nous rappelle deux autres personnages de Gide, présents dans les deux soties antérieures, Tityre (le personnage principal de *Paludes*) et Prométhée (personnage central du *Prométhée mal enchaîné*). Tityre s'abrite dans son écriture, cependant que Prométhée descend du Caucase et part vivre à Paris. L'identité mythologique et l'expérience impossible de ces deux personnages créent un effet invraisemblable et écartent l'écriture de Gide et la réalité. À l'inverse de ces deux personnages des soties précédentes, on remarque l'ancrage plus ferme de Lafcadio dans la réalité. Chaque nouvelle expérience de Lafcadio apporte une différence à son intérieur stérile et éveille sa curiosité. L'aventure débute à partir de peu. De même, l'aventure de Raskolnikov est déterminée par une conversation quotidienne entre le personnage et un inconnu ivre dans un cabaret. La vie misérable de la prostituée Sonia, raconte son père Marmeladov, est entièrement due à la dette lourde qu'elle a contractée auprès de la méchante créancière. Cette conversation fortuite, qui a l'air peu importante, devient le facteur du crime ultérieur de Raskolnikov. Alors qu'il vagabonde[781] dans la rue, il entend par hasard que la sœur de l'usurière ne va pas être présente dans la soirée. Chaque pas le rapproche de la réalité, leur permet d'explorer le monde et répond à leurs curiosités. C'est la passion qui crée la fatalité de l'aventurier et non pas les règles sociales. Ceci répond à la question posée par Jean Perrot dans son étude sur *Crime et Châtiment*. D'une manière assez curieuse, écrit le chercheur, Raskolonikov se positionne toujours au milieu du tourbillon des affaires en flânant dans la rue. Lafcadio, qui n'occupe pas qu'une position marginale au début, devient également le point central à la fin de l'histoire. Dans leurs « promenades-rêveries au cours desquelles le héros s'analyse, réagit au spectacle varié de la rue »[782], expose Jean Perrot, chaque événement est utilisé par l'aventurier « en le rapportant à son drame personnel »[783].

[781] Dostoïevski, Fédor, *Crime et châtiment*, trad. par Lucie Desormonts, Doussia Ergaz, Henri Mongault, Valdimir Pozner et Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 103. L'écrivain expose que ce jour, sans aucune raison précise, Raskolnikov prend un détour pour allonger son chemin. Il obtient par hasard la nouvelle sur la sœur cadette de l'usurière. Raskolnikov considère alors que c'est son « destin » (*ibidem*).
[782] Perrot, Jean, *Crime et Châtiment, Dostoïevski : analyse critique*, *op.cit*., p. 56.
[783] *Ibidem*.

4.3.2 Le désir de l'aventure : dépassement des limites

Dans *L'aventure d'Hérodote à Malraux*, Roger Mathé écrit que « celui qui court l'aventure espère d'elle une sorte de renaissance. En attendant de devenir autre, il a l'impression, le temps de l'épreuve, d'être un homme en marque, un hors la loi en puissance »[784]. Que ce soit Raskolnikov, Lafcadio ou Robinson, ils ont tous un rêve commun sur l'aventure. Dans leurs interventions dans de différentes affaires, ils attendent le moment qui peut donner la possibilité de changer l'orientation de l'histoire et de créer un nouveau destin. C'est dans cette perspective que Lafcadio perçoit la réalité :

> On imagine ce qui arriverait si, mais il reste toujours un petit laps par où l'imprévu se fait jour. Rien ne se passe jamais tout à fait comme on aurait cru… C'est là ce qui me porte à agir… On fait si peu !... "Que tout ce qui peut être soit !" c'est comme ça que je m'explique la Création… Amoureux de ce qui pourrait être… Si j'étais l'État, je me ferais enfermer[785].

Parmi ces petits laps de temps, la spontanéité joue un rôle essentiel pour l'aventurier. Lors de son combat avec les cannibales sur l'île, Robinson rencontre par hasard Vendredi sur un sentier étroit. Vu qu'il manque d'aide, Robinson le sauve et lui permet de rejoindre son aventure insulaire et d'y participer. L'apparition de Vendredi exerce une influence cruciale dans la vie de Robinson, terrifié par les cannibales. Vendredi lui permet de reprendre courage et de battre avec succès son ennemi. La fréquentation de Julius est aussi un choix volontaire de Lafcadio. Quand Juste-Agénor lui demande la raison de son amitié, Lafcadio lui répond : « Le temps de me retourner, simplement »[786]. Plus précisément, c'est l'occasion représentée par l'apparition de Julius qui change l'orientation vers laquelle Lafcadio avance. Toutes ses actions ne sont que des réactions face à ce qui lui arrive.

Sur le chemin de Lafcadio vers la demeure de Julius, il lui advient « une assez bizarre aventure »[787]. Lafcadio trouve en effet une tourbe et une « pauvresse agenouillée »[788]. Tout le monde crie et se lamente du sort tragique de deux enfants pris au piège dans un incendie. Employant sa force et ses compétences d'une manière habile, Lafcadio les sauve. Cet acte impulsif et irréfléchi montre que, en plus du courage d'accepter tout ce qui lui arrive, l'aventurier a besoin de faire des progrès pour accueillir tous les imprévus.

---

[784] Mathé, Roger, *L'aventure d'Hérodote à Malraux*, Paris, Montréal : Bordas, coll. « thématique », 1972, p. 12.
[785] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1128.
[786] *Ibid.*, p. 1042.
[787] *Ibid.*, p. 1044.
[788] *Ibid.*, p. 1036.

C'est le premier acte gratuit réalisé par Lafcadio, indique Maurice Henrie. Il l'amène à rencontrer la fille de son demi-frère Geneviève : nous verrons plus tard l'effet inattendu de cette belle rencontre. Dans *Les Caves du Vatican*, les affaires, les différentes idées se heurtent, se fondent et se contredisent. Les différents événements se produisent alors spontanément dans ces circonstances chaotiques. Il est difficile, impossible même de retrouver tous les liens causaux là-dedans. Il n'y a aucune explication rationnelle au fait que Lafcadio, ce meurtrier, sauve ces deux enfants. L'aventurier semble donc suivre simplement son destin et subir sans résistance les effets produits par les affaires accumulées. Raskolnikov se pose une fois cette question dans sa méditation. Au moment où il revient son passé, pour quelle raison assassine-t-il la vieille ? L'explication qu'il trouve est confuse et opaque. Les motifs du sauvetage et du crime ne sont pas forcément si différents : ils ne sont que le résultat du hasard sous les effets de nombreux événements et de la volonté de l'actant. Si Raskolnikov ne fait pas un détour par la place des Halles centrales, mais prend le chemin le plus court pour rentrer chez lui, il ne peut plus commettre son crime. S'il n'était pas entré dans le cabaret pour écouter l'histoire de Marmedadov, Raskolnikov n'aurait pas accusé la vieille usurière d'être la source de la souffrance des pauvres. Tous ces actes n'ont aucun sens pour lui dans le passé, mais ils changent tous son destin.

L'aventure n'est plus démarrée, comme dans le roman classique, à partir d'un moment précis aux allures de nœud fatal. Jean Perrot dans son étude *Crime et Châtiment, Dostoïevski : analyse critique*, explique la fonction de l'errance : « les promenades de Raskolnikov sont des promenades - rêveries au cours desquelles le héros s'analyse, réagit au spectacle varié de la vie, utilise enfin chaque événement en le rapportant à son drame personnel »[789]. Sans motif précis, Lafcadio fait également un détour inutile avant d'entrer dans la maison de Julius. Le narrateur explique que c'est en raison de son « amour du détour »[790], lequel permet à Lafcadio de retrouver son esprit lucide avant d'agir : « poussé peut-être par son génie, aussi pour fatiguer certaine turbulence de son esprit et de sa chair, et désireux de se présenter maître de soi chez son frère »[791]. Avec une soif de se nourrir de ce qui lui offert de la réalité, l'aventurier s'abandonne lui-même aux hasards. Mais à chaque événement, le personnage se débrouille d'une manière habile. Mais il nous faut retenir le fait que cela ne permet pas à l'aventurier de percer les voiles de l'avenir.

---

[789] Perrot, Jean, *Crime et Châtiment, Dostoïevski : analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970, p. 56.
[790] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1044.
[791] *Ibid.*, p. 1044.

Nous voyons qu'après que Julius est rentré dans sa chambre, Lafcadio brûle son carnet, commettant ainsi un acte qui représente une volonté de faire table rase de son passé. Il se lance alors dans une nouvelle aventure : « Le visage contre la flamme, il se persuadait que, ces souvenirs, il les voyait brûler avec un contentement indicible ; mais quand il se releva, après que tout fut réduit en cendre, la tête lui tournait un peu »[792]. Le contact avec son frère romancier Julius et son père de haut statut social enrichit encore une nouvelle fois l'expérience de Lafcadio, en lui faisant rencontrer le monde fastueux de l'aristocratie. Maintenant, il est prêt à quitter sa famille : « n'importe, Baraglioul ou Wluiki, occupons-nous à liquider notre passé »[793]. Dans le train qui l'emmène vers l'inconnu, il se parle à lui-même : « Allons ! plions bagages ! il est temps ! En fuite vers un nouveau monde ; quittons l'Europe en imprimant notre talon nu sur le sol »[794]. Lafcadio continue de garder sa posture de vagabond, mais cette fois-ci, il s'abandonne au vice.

4.4. L'AVENTURIER COMME JOUEUR : LAFCADIO ET L'ACTE GRATUIT

4.4.1 L'éveil d'une curiosité dangereuse

Grâce à sa curiosité insatiable, Lafcadio maîtrise des connaissances variées, comme Robinson, et il vit différentes expériences qui lui permettent d'acquérir une vision plus lucide et animée de la vie. L'avenir de l'aventurier se forme à travers le travail, la récréation, la soif de s'enrichir humainement. Ainsi, cette qualité et cette compétence, liées aux jeux de l'enfance, conduisent Lafcadio à élargir ses connaissances en favorisant son épanouissement personnel. Toutefois, lors de son voyage en train, en jouissant du confort apporté par des tenues coûteuses, Lafcadio éveille une curiosité dangereuse. Ses rêveries le mènent vers des idées de meurtre lorsqu'il se remémore la rencontre d'une vieille femme qui lui avait inspiré une sorte de répulsion : « Je l'aurais tout aussi bien serrée à la gorge — d'une main qui ne tremble pas — quand j'ai senti cette sale peau ridée sous mon doigt... »[795]. Sans prendre conscience de l'effet funeste de sa pulsion sur les autres, Lafcadio se montre plus intéressé par les réactions et les paroles possibles de sa victime : « Mais la curiosité, c'est de savoir

[792] *Ibid.*, p. 1033
[793] *Ibid.*, p. 1042.
[794] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1130.
[795] *Ibid*, p. 1128.

ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer […] »[796]. Cette soif de connaître la réaction de celui que l'on tue de ses propres mains est satisfaite au moment où il ôte la vie à Amédée. La curiosité se transforme alors en une voix démoniaque. Lafcadio revient à Rome, parce qu'« un urgent désir de revoir son frère l'envahit, une curiosité débridée d'assister au retentissement de cette affaire sur ce calme et logique esprit »[797]. Lafcadio n'hésite alors pas à donner à Julius des indices propres à le conduire vers la vérité : « Bravo ! fit Lafcadio toujours amusé : s'il sait prêter l'oreille au démon de la curiosité, je crois que votre élève est à point »[798]. Cependant, comme nous l'avons écrit, Julius échoue à distinguer la vérité.

En plus de cela, Lafcadio commence à prêter son attention aux journaux et à la police, qui persistent toutefois à mener leur enquête sur le crime d'une manière rationnelle, c'est-à-dire en recherchant les mobiles possibles du crime. Même s'il prête malgré tout attention à ces « gens [qui] paraissaient particulièrement médiocres, désagréables et hideux »[799], ce qu'il veut savoir, c'est toutefois la nature de son véritable moi et l'étendue de sa hardiesse :

> Quel embarras pour la police… ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule… Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs !... Entre l'imagination d'un fait et… Tiens ! le talus cesse[800].

Se connaître soi-même, comme nous l'avons lu dans *Prométhée,* est toujours la problématique centrale dans l'œuvre de Gide, ainsi que l'objectif principal poursuivi par ses personnages. C'est aussi une des fonctions importantes de l'aventure. Ceci nous explique aussi pourquoi les histoires de Robinson et de Lafcadio prennent la forme de monologue. Les deux héros se livrent sans cesse à des remémorations du passé et à l'autoréflexion. L'aventure répond au désir profond de se connaître soi-même et d'accéder à une forme de sincérité. Comme l'expliquait Henri Massis dans un article sur Gide, « être sincère, c'est avoir toutes les pensées, c'est leur accorder le droit d'être par cela seul qu'on les trouve en soi »[801] ; c'est donc la seule loi qui peut nous garantir une réelle évolution. Pour Henri Massis, voilà donc le principe de l'éthique de Gide, qu'il condamne pour sa part. Mais Lafcadio pose ici une question : pour être sincère, être fidèle à soi-même, est-ce que l'aventurier peut dépasser la frontière de la morale et ne vivre que selon ses désirs ?

---

[796] *Ibidem*.
[797] *Ibid*, p. 1147.
[798] *Ibid.*, p. 1142.
[799] *Ibid.*, p. 1138.
[800] *Ibid.*, p. 1128.
[801] Massis, Henri, *Revue Universelle*, 15 novembre 1921.

4.4.2 Le côté néfaste de l'acte gratuit

Dans le train, l'arrivée d'Amédée Fleurissoire interrompt le rêve de Lafcadio. Quand le ciel devient sombre, Lafcadio l'assassine brutalement dans le train. Ce meurtre annonce l'échec de l'aventure de Fleurissoire qui se considère comme un chevalier ayant entamé une croisade pour sauver le Pape. Lafcadio ne connaît pas l'identité de sa victime : il n'existe ainsi aucune haine viscérale entre la victime et le meurtre. En examinant rapidement la valise de sa victime, Lafcadio découvre certes la rançon qu'Amédée a préparée pour sauver le Pape, mais il la délaisse en estimant que cela « n'intéresse pas les gens honnêtes »[802]. Tous ses agissements visent à transformer ce crime en énigme pour le public et provoquent un scandale. Observant discrètement les réactions publiques à travers les journaux, Lafcadio est comme un enfant qui a formulé une énigme : il attend impatiemment de voir qui peut trouver la bonne réponse à son mystère, mais les policiers, les journalistes cherchent à trouver une justification rationnelle pour ce crime. Frustré, Lafcadio rectifie sur un ton ironique :

> Le crime ! Ce mot lui semblait plutôt bizarre, et tout à fait impropre, s'adressant à lui, celui de criminel. Il préférait celui d'aventurier, mot aussi souple que son castor, et dont il pouvait relever les bords à son gré. Les journaux du matin ne parlaient pas encore de l'aventure[803].

Le meurtre de Fleurissoire n'est pas un acte criminel pour Lafcadio, mais une aventure, un jeu. L'aventure dépasse alors la frontière du mal et du bien. Lafcadio commet un acte immoral, mais délaisse la fortune de sa victime. D'un côté, l'argent est, comme l'indique Alain Goulet, l'une des conditions pour agir « gratuitement »[804] au lieu de tomber dans l'escroquerie. « C'est donc cette frontière capitale entre l'acte gratuit et le vol entre Lafcadio et Protos que Gide s'est attaché à marquer »[805]. L'argent n'est pas une contrainte ni un motif pour Lafcadio, mais une des conditions pour avancer « gratuitement »[806] son idée et son projet. C'est pourquoi Lafcadio possède toujours de l'argent, tout comme Robinson qui semble toujours posséder une quantité considérable de matières premières et gagner facilement de l'argent dans ses aventures.

Julius, pour sa part, parle en ces termes du désintéressement lors de la conversation avec Amédée :

---

[802] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1147.
[803] *Ibid.*, p. 1139.
[804] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1142.
[805] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 98.
[806] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1142.

> Par luxe, par besoin de dépense, par jeu. Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures – au sens catholique du mot ; au contraire, à ce point de vue catholique, l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes[807].

Quand Lafcadio sauve les enfants d'un incendie, Gide montre le bon côté de l'acte gratuit. Mais dans le cas de l'assassinat de Fleurissoire, l'acte produit un effet néfaste.

4.4.3 Un jeu de hasard et de désir

Natalia Leclerc, dans son article « Le joueur – un aventurier ? *Hors d'atteinte ?,* E. Carrère, et *Du plus loin de l'oubli*, P. Modiano »[808], affirme que partir à l'aventure, c'est se livrer au hasard. Vivant et vagabondant dans différentes villes, Lafcadio est toujours ce joueur passionné. Commettre le crime, pour Lafcadio, est sans doute jouer à ce jeu du hasard. Au moment de délibérer pour savoir s'il va ou non passer à l'acte, il joue à un jeu du dé pour décider s'il doit prendre le risque de revenir dans le train afin de récupérer son chapeau de castor.

Comme en prélude à cette scène immorale, Lafcadio se remémore un jeu excentrique auquel il jouait, enfant, avec son oncle Wladi. Réveillant Lafcadio en pleine nuit, l'oncle Wladi improvise une sorte de pièce de théâtre. Ils feignent de cambrioler la salle à manger et prennent discrètement une collation. « Drôle jeu pour un enfant ! »[809], pense Lafcadio avec le recul. La partie la plus enthousiasmante de ce jeu se trouve au moment où le couvercle du piano échappe à Wladi en faisant un grand bruit : « Wladi se précipite sur la lanterne, qui l'aveugle, puis s'écroule dans un fauteuil ; Lafcadio glisse sous une table ; tous deux restent longtemps dans le noir, sans remuer, aux écoutes… »[810]. Bien que Lafcadio comprenne que ce n'est qu'un jeu, le risque de perdre la partie accélère son pouls. Gagner la partie demande sans doute des astuces ainsi que de la patience pour attendre le moment propice pour agir. Pour faire de ce cambriolage un acte parfait, Lafcadio et son oncle effacent toutes les traces, comme le ferait un voleur particulièrement avisé. Mais ce risque, qui stimule Lafcadio fortement durant un moment, lui redonne un goût délicieux de la vie. C'est

---

[807] *Ibid.*, p. 1123.
[808] Leclerc, Natalia « Le joueur – un aventurier ?. *Hors d'atteinte ?*, E. Carrère, et *Du plus loin de l'oubli*, P. Modiano », *ELFe XX-XXI (L'aventure)*, n° 1, 2011, p. 171-183. N. Leclerc indique également que dans le roman de Dostoïevski et celui de Zweig, nous pouvons également retrouver ce joueur : « À la fin du XXème siècle, le thème du jeu de hasard est encore occasionnellement mis en œuvre dans le cadre de ce questionnement » (*Ibid.*, p. 171).
[809] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1132.
[810] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1132.

ainsi que notre joueur s'exclame : « Bah ! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt »[811].

De la même façon, dans les deux scènes criminelles, Gide et Dostoïevski décrivent en détail comment Raskolnikov et Lafcadio se débrouillent. À cause des traces qu'ils laissent imprudemment, il y a un grand risque d'être dénoncé par autrui et rattrapé par la police. C'est ce danger qui leur permet de goûter pleinement au dynamisme de la vie.

Toutefois, l'aventure n'est pas un jeu total du hasard. Au moment où le capitaine demande pour quelle raison Robinson, le fils provenant d'une famille riche, risque sa vie à s'embarquer, Robinson lui répond que c'est pour l'intérêt de l'expérience elle-même. Si Robinson avait suivi les conseils de son père[812], sa vie n'aurait été qu'une existence banale et normale. Mais en même temps, ses compétences et sa vision sur le monde sont toutes limitées. C'est au moment où l'existence l'amène aux de la mort, lors du naufrage en mer, que Robinson réussit à ressentir la saveur de la vie et à retrouver son inspiration créatrice. Ce jeu du hasard, synonyme du destin, sera alors le moment de la découverte de soi ainsi que de sa potentialité inaperçue. L'aventure devient alors une nécessité pour Robinson ainsi que pour Lafcadio. Le désir de la liberté, de la connaissance de soi, permet de comprendre ce qui détermine et motive l'aventure.

4.4.4 Le rêve : un espace libre propre au jeu

Quand Lafcadio met en scène ses deux crimes, bien qu'il soit dans un vrai train, sa conscience est tombée dans une sorte de rêverie. Le rêve représente un espace libre qui permet de faire coexister les éléments issus de la réalité et les choses les plus fantastiques, paradoxales, voire absurdes. Mais le rêve est aussi le lieu de la création, car il nous permet d'explorer notre conscience. Lafcadio voit son meurtre comme un jeu en conscience des dangers enfouis au fond de lui-même.

Quand le jeu se termine, « Cadio reprend son somme où il l'avait laissé, et se demandera le lendemain s'il n'a pas rêvé tout cela »[813]. Les rêves deviennent alors un signe de la séparation du monde et d'entrée dans un monde situé en dehors de la loi. Raskolnikov considère également le rêve comme l'instant où il peut se distraire du monde, oublier ce qui

[811] *Ibid.*, p. 1032.
[812] Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, *op.cit*., p. 8.
[813] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1132.

pèse sur lui et laisser agir ses rêves monstrueux. Dans l'article de Pierre-Yves Boisseau, « Raskolnikov : les rêveries du criminel solitaire »[814], le chercheur marque le moment où Raskolnikov entre dans la chambre de sa victime, le rêve commençant peu à peu à s'emparer de lui. L'actant croit pouvoir y abandonner la raison et réalise un acte exceptionnel. Au moment de commettre son crime gratuit, Lafcadio est livré également tout à fait à son rêve. En ne trouvant rien à faire avec ses nouveaux vêtements dans le train, Lafcadio « tâche de faire un rêve d'un souvenir de sa jeunesse »[815]. C'est à ce moment que la réalité devient un rêve éveillé ; le rêve l'accompagne alors jusqu'à la fin du crime.

Cependant, il nous faut rappeler le fait que, différent du monde fantastique de Robinson et plus encore de celui de Tityre et de Prométhée, les personnages des deux premières soties gidiennes, plus fantaisistes et moins réalistes, le monde de Lafcadio se rapproche davantage de la réalité. Le rêve est sans cesse greffé sur la réalité pour Lafcadio. C'est la monotonie de la vie qui pousse notre aventurier à la transfigurer. Le rêve devient donc pour celui qui agit un moyen de construire un univers autonome et de ne plus être contraint par les règles extérieures. Dans ce rêve, la réalisation d'aventures console grandement le cœur poétique de Lafcadio. Le rêve, la réalité et l'écriture se confondent effectivement dans l'esprit de Lafcadio, ce qui le rend ridicule. Après avoir commis son crime, Lafcadio endosse la posture de l'assassin intelligent. Il dit à part lui : « Cadio, pas de retouche »[816]. Cette question des retouches, de l'impossibilité de corriger sa vie en revenant sur ce que l'on a fait, revient plus tard dans l'échange entre Lafcadio et son demi-frère romancier Julius ; c'est Lafcadio qui tient à préciser, à ce sujet :

> Dans la vie, on se corrige, à ce qu'on dit, on s'améliore ; on ne peut corriger ce qu'on a fait. C'est ce droit de retouche qui fait de l'écriture une chose si grise et si (il n'acheva pas). Oui ; c'est là ce qui me paraît si beau dans la vie ; c'est qu'il faut peindre dans le frais. La rature y est défendue[817].

Gide développe une idée distincte de ce que révèle Tityre sur la manière réelle dont l'écrivain rédige le texte. L'un des points importants du roman est de l'introduire dans la vie réelle. Mais ce n'est qu'une réalité ressemblante. Elle se distancie du monde quotidien de sorte que l'écrivain puisse le manipuler et y créer de nouvelles valeurs.

---

[814] Boisseau, Pierre-Yves, « Raskolnikov : les rêveries du criminel solitaire », *Littératures* n° 39, 1998, p. 195-211.
[815] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1131.
[816] *Ibid.*, p. 1145.
[817] *Ibid.*, p. 950.

4.5. L'AVENTURIER COMME IMMORALISTE, DE DOSTOIEVSKI À GIDE

4.5.1 La volonté de manifestation de sa puissance hors du commun

Le crime de Lafcadio ne vise toutefois pas à dominer autrui comme c'est le cas pour Protos. Robinson se rend compte que la domination tyrannique n'apporte que la solitude. Ainsi, ce dernier choisit de partir au moment où il devient le roi de son île. L'aventure de Lafcadio, de son côté, n'avance qu'au fil des besoins individuels du personnage. Le sauvetage d'un enfant et le meurtre d'un inconnu sont motivés par la volonté de Lafcadio. Comme Robinson qui place son désir de découverte en priorité, Lafcadio érige son besoin et sa quête de nouveaux horizons en priorités.

C'est l'acte gratuit, que Lafcadio réalise dans le train, qui marque, affirme Bertrand Fillaudeau, une borne dans l'évolution de Lafcadio, en le transformant en adulte. Toutefois, cette passion comportant déjà une caractéristique dangereuse produit en plus un effet néfaste. Dans l'histoire de *Crime et Châtiment*, Raskolnikov ne fuit pas non plus l'agent de police. Comme Lafcadio qui s'irrite des réactions conventionnelles du public, Raskolnikov manifeste également une forme de mépris voire de haine à l'égard de l'ordre social et de ses représentants, lorsqu'il entre spontanément dans le bureau de Porphyre. Dans une ambiance amicale, ils entrent alors tous deux dans un jeu de chasseur et de proie :

> Fuir ! Ce n'est qu'un mot. Non seulement, il ne fuira pas, car il' n'a pas où aller mais il m'appartient psychologiquement ? Hé, hé ! N'avez-vous pas vu un papillon devant une bougie ? Et bien, lui, il tournera sans cesse autour de moi comme cet insecte autour de la flamme ! La liberté n'aura plus de charme pour lui ; il deviendra de plus en plus inquiet ; il deviendra de plus en plus inquiet ; il s'empêtrera toujours plus, il sera gagné par une épouvante mortelle. Et toujours, toujours, il ira tournant autour de moi, décrivant des cercles de plus en plus étroits jusqu'à ce qu'enfin, paf ! Il tombe dans ma propre bouche et se laisse avaler par moi, ce qui ne manquera pas d'agrément. Vous ne croyez pas [818]?

Ce qui fait perdre la liberté à Raskolnikov de même qu'à Lafcadio, c'est un excès de la curiosité qui n'est plus un moteur qui les pousse à grandir, mais qui les conduit à se détruire. Car, pour satisfaire cette pulsion dangereuse, ils oublient les limites de l'homme et tombent dans un piège de la volonté omnipotente.

Le meurtre d'Amédée Fleurissoire, par lequel Lafcadio manifeste un pouvoir au-dessus de la loi sociale, transforme sa passion de l'engagement dans la réalité en mépris. Le coupable ne se considère lui-même plus comme un homme normal :

---

[818] Dostoïevski, Fédor, *Crime et châtiment, op.cit.*, p. 395.

> Quel ennui règne dans ces lieux ! se disait Lafcadio, dont le regard indifférent glissait au-dessus des convives sans trouver figure où se poser. – Tout ce bétail s'acquitte comme d'une corvée monotone de ce divertissement qu'est la vie, à la bien prendre…Qu'ils sont mal vêtus ! Mais, nus qu'ils seraient laids[819] !

Ces considérations de Lafcadio ne sont pas sans évoquer l'épisode de l'article de journal dans la chambre de Raskolnikov. En y entrant, l'agent de police Porphyre remarque en effet un article publié dans une revue, qui développe l'idée suivant laquelle les « hommes extraordinaires »[820], tels que Napoléon, ont le droit de transgresser les lois, tandis que les « hommes ordinaires »[821] ne peuvent que vivre en obéissant aux lois. Le droit que l'homme extraordinaire possède est un droit moral qui lui permet de s'affranchir des obstacles et de réaliser les idées qui peuvent apporter du bien à l'humanité entière. Aux yeux de Lafcadio, le meurtre d'Amédée a une signification équivalente à celle du crime de Raskolnikov. Il nous faut rappeler le fait que Raskolnikov vise au début à libérer les hommes pauvres de leurs dettes, en éliminant la vieille usurière. Après avoir poussé Amédée hors du train, Lafcadio remarque qu'« il m'a laissé son hideux chapeau plat : mais il m'a pris le mien. Bonne précaution que j'ai eue d'en enlever les initiales ! Mais sur la coiffe reste la marque du chapelier, à qui l'on ne commande pas des feutres de castor tous les jours »[822]. Comme l'écrit Martine Sagaert dans son article « Gide hors cadre ou l'aventure des ego expérimentaux »[823], le chapeau de castor « est signe de confort, d'élégance, de distinction. Il est l'apanage de l'esthète. L'apparent crime gratuit est le meurtre de la laideur »[824]. Le monologue de Lafcadio, qui essaie d'effacer les indices de son crime, montre non seulement deux qualités différentes de deux chapeaux, mais aussi deux statures, deux importances totalement distinctes selon Lafcadio. Il ressent une forme de dégoût et adopte une position supérieure dès qu'Amédée entre dans le wagon : « Quoi de commun »[825] entre lui et cet banal sinon vulgaire ?

Derrière cet acte interdit s'exprime une certitude quant à la toute-puissance de sa propre volonté et de son intelligence. Lafcadio tente de se prouver à lui-même sa confiance et son calme après avoir effacé les traces de son crime : « preuve que je me possède parfaitement : je vais d'abord regarder tranquillement ce que représente cette photographie

---

[819] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1153.
[820] Dostoïevski, Fédor, *Crime et Châtiment*, *op.cit.*, p. 395.
[821] *Ibid*., p. 311.
[822] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1130.
[823] Sagaert, Martine, « Gide hors cadre ou l'aventure des ego expérimentaux », *BAAG*, n° 177-178, 2013, p. 47-60.
[824] *Ibid*., p. 49.
[825] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1130.

que le vieux contemplait tout à l'heure »[826]. Comme Raskolnikov, qui rejette la morale collective, Lafcadio se croit également capable de briser les règles et de mener à son terme un acte exceptionnel. Mélanges de prudence et d'opportunisme, Raskolnikov ainsi que Lafcadio réussissent à tirer leur épingle du jeu. Raskolnikov et Lafcadio partagent tous deux une hardiesse, une confiance immodérée en eux-mêmes, que traduisent bien ces propos exaltés de Lafcadio au moment de se remémorer ses sentiments lors d'une rencontre antérieure : « je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être…Que peu de chose la vie humaine ! »[827]. Un sentiment de mépris envers l'homme est né au fur et à mesure que s'est affirmé leur pouvoir. Différent du début de son aventure, où il vit des expériences intéressantes en chemin vers la maison de Julius, l'excès de confiance entraîne toutefois Lafcadio à glisser et à tomber dans un fossé dangereux et néfaste.

4.5.2 L'avertissement de la réalité

Cependant, le crime donne réellement l'épreuve de la puissance à nos deux meurtriers. Sur le train où Lafcadio ramène la dépouille de Fleurissoire, « en quittant son compartiment le cœur vide d'espoir et de joie, d'un bout à l'autre du wagon-couloir, il rôdait, harcelé par une curiosité indécise et cherchant douteusement il ne savait quoi de neuf et d'absurde à tenter »[828]. Lafcadio s'égare toutefois à la fin de l'histoire, comme Raskolnikov. Il est tombé dans une solitude qui devient alors un handicap. Le crime que Lafcadio choisit de faire ne le conduit pas à devenir un héros puissant, mais un homme faible. En analysant Raskolnikov, ce même meurtrier, Jean Perrot nous donne une explication sur cette conséquence inattendue. En assassinant la mauvaise vieille, Raskolnikov se reconnaît dans le portrait de Napoléon, qui réalise de grandes actions et conduit l'humanité à prendre un nouveau départ. Il considère son acte comme légitime, au motif que « la plupart des bienfaiteurs et des guides de l'humanité ont fait couler des torrents de sang »[829]. Cette croyance donne donc une justification à un tel crime immoral. Toutefois, Lafcadio cherche sans cesse dans son monologue à se convaincre que son action est conforme à ce qu'il veut, ce qui semble

[826] *Ibid.*, p. 1145.
[827] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1128.
[828] *Ibid.*, p. 1150.
[829] Dostoïevski, Fédor, *Crime et Châtiment*, *op.cit.*, p. 312.

justement trahir une forme de doute : « Cadio, pas de retouche : tout est comme tu l'as voulu »[830]. Le mensonge répété ne devient toutefois pas la vérité. Pour Jean Perrot, Raskolnikov « doit reconnaître qu'il n'appartient pas au groupe de ceux qui "font progresser l'humanité" mais au "troupeau", à la foule qu'il méprise »[831]. Pareil jugement pourrait être porté sur le personnage de Gide. Contrairement à ce que pensent Raskolnikov et Lafcadio, leurs actions ne créent point de grandes valeurs comme celles des héros auxquels ils ont tendance à se comparer.

Ces deux jeunes hommes également prétentieux ressentent le besoin de se tourner vers une âme noble pour trouver des saluts. Lafcadio, en effet, se rend compte progressivement de son impossibilité d'oublier son acte criminel, comme le jeu qui se passe dans la nuit. Le meurtre ressemble à un rêve, mais l'auteur du crime se réveille dans le monde réel : « je vivais inconscient ; j'ai tué comme dans un rêve ; un cauchemar où, depuis, je me débats »[832]. L'amour de Sonia, la prostituée, enlève Raskolnikov à sa solitude et elle établit un nouveau lien entre lui et la réalité. De même, la fille de Julius, Geneviève, passe une nuit d'amour avec Lafcadio et joue également ce même rôle de libérateur : « Donc je veux vous arracher »[833]. Toutefois, Lafcadio refuse cet amour et ce salut que lui offre Geneviève, et il ne retire aucune leçon de son aventure. Il n'est pas le dieu Zeus, le banquier sans morale, dont les actes sont sans conséquences, que l'on rencontrait dans *Le Prométhée mal enchaîné*. Gide met donc en scène les limites de l'acte gratuit et de l'aventure.

Dans le roman *Les Faux-Monnayeurs*, Gide crée un nouveau personnage, Bernard, qui présente beaucoup de points communs avec Lafcadio. Bernard découvre au début du roman son statut de bâtard et il décide alors de quitter sa famille. L'engagement de ce jeune adolescent dans l'aventure à un but que n'aurait pas renié Lafcadio : trouver « à quoi faire servir cette force que je sens en moi »[834]. Comme l'ange l'indique dans la conversation avec Bernard : « Tu n'as vécu qu'à l'aventure. Laisseras-tu disposer de toi le hasard »[835]? Bernard hérite en quelque sorte du courage et de la curiosité de Lafcadio ; il saisit toutes les occasions de démarrer son aventure. Si la potentialité artistique de Lafcadio n'est pas forcément évidente ni bien explorée dans *Les Caves du Vatican*, Bernard, accompagné par l'écrivain Édouard, manifeste clairement une disposition pour devenir un écrivain dans le futur. On

---

[830] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1145.
[831] Perrot, Jean, *Crime et Châtiment, Dostoïevski : analyse critique*, *op.cit*., p. 24.
[832] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1174.
[833] *Ibidem*.
[834] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 338.
[835] *Ibid*., p. 333.

peut d'ailleurs se demander si Édouard, écrivain et homme accompli, qui a su se libérer mais ensuite se ranger, ne représente pas celui que Bernard est appelé à devenir. Toutefois, au cours de son aventure, Bernard a pleinement conscience de son devoir et des obstacles à surmonter au cours de ce processus qui doit le conduire à trouver sa propre singularité. Autrement dit, cette force doit servir à manifester les bonnes qualités de l'individu. Contrairement à la fin de Lafcadio qui s'égare dans son rêve et échoue pour tirer une leçon de son aventure, Bernard retrouve sa famille pour être pleinement lui-même.

CONCLUSION

Comme certains critiques et Gide lui-même le constatent, le monde des *Caves du Vatican* reste un monde marécageux, à l'image de celui de Tityre dans *Paludes*. Loin d'agir de façon autonome et indépendante, les personnages apparaissent toujours comme des fantoches aux yeux des lecteurs. Ainsi, malgré l'intention initiale de Gide, cette œuvre n'est pas classée comme roman d'aventure mais plutôt dans le genre farcesque de la sotie comme *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*.

Toutefois, Lafcadio s'identifie souvent lui-même à un aventurier et certaines études critiques le considèrent de cette manière. Élément extérieur au monde bourgeois de Julius, Lafcadio n'y entre que par effraction, et pas complètement, en tant que bâtard. Le fils légitime Julius prépare une enquête sur son demi-frère sur l'ordre de son père Juste-Agénor Baraglioul mourant. L'histoire permet alors à Gide d'opposer les trajectoires et les idées de ces deux frères qui prennent une position totalement opposée.

Avec un respect rigoureux pour les règles morales, le romancier moraliste Julius ne rédige que des œuvres conventionnelles, au plan moral comme au plan littéraire. Les critiques acerbes sur sa nouvelle publication l'humilient profondément. Mais l'objectif de cette biographie sur son père singulier n'est pas de réaliser un chef-d'œuvre artistique, mais seulement de parvenir à entrer à l'Académie Française. La manière dont Julius vit sa vie est le fruit de l'éducation de sa famille. Les pères, comme celui de Robinson, déterminent souvent leurs enfants à mener une vie conformiste et à se soumettre aux règles sociales. Il devient ainsi naturel que Julius échoue dans son aventure, malgré son désir profond de changements. Julius a beau entrer clandestinement dans la chambre de Lafcadio, la réalité qu'il découvre apparaît aride et insignifiante aux yeux de ce détective qui perd en réalité son imagination ainsi que sa sensibilité. Sous l'influence des conversations avec Lafcadio, Julius, comme Vendredi dans l'histoire de Robinson, ouvre un instant la « fenêtre »[836], mais il revient vite à son état initial.

[836] Gide a utilisé cette image pour décrire la clôture du monde de Tityre dans la scène du banquet (*Paludes, RR1,* p. 417) : le personnage réclame en vain l'ouverture des fenêtres, car il étouffe dans son existence étriquée.

L'existence terne, la pudeur, le retrait de Julius éveillent la curiosité de Lafcadio qui mène une vie totalement différente de Julius. L'enfance de Lafcadio l'a amené à recevoir une éducation d'aventurier. Les différents oncles jouent l'un après l'autre le rôle d'autant de pères et lui apprennent des connaissances variées. Lafcadio maîtrise non seulement la manière de manipuler l'argent, qui occupe une position centrale de la société, mais il se met aussi au-dessus de ce système aliénant de l'échange. Avec curiosité et courage, ce jeune homme se voit comme une figure de nouveau Robinson. Autrement dit, il refuse de suivre les valeurs établies par autrui, mais choisit de se forger son propre destin.

L'apparition de Lafcadio crée sans aucun doute des changements et une forme d'instabilité dans le monde figé des *Caves du Vatican*. Lafcadio cherche en effet les informations nécessaires sur son demi-frère et son père biologique. À travers ces données, il démarre alors sa nouvelle aventure. Comme Raskolnikov, Lafcadio s'efforce de s'engager dans le réel et saisit les possibilités intéressantes. C'est ainsi qu'il est amené à commettre un acte gratuit qui n'est pas motivé par l'intérêt, ni par les pressions extérieures, mais émane simplement de la volonté de l'actant. L'aventure est un acte gratuit dont Lafcadio décide de bien profiter pour nourrir sa pensée.

À travers ses compétences singulières, Lafcadio effectue en réalité plusieurs actes gratuits, à commencer par le sauvetage des enfants pris au piège dans une maison en flammes. C'est un premier Lafcadio qui est riche, mais borné. La frontière morale est brisée au moment où il tue un inconnu dans le train. Mais ce n'est pas un acte commis pour l'argent, ni dicté par la haine. Le criminel ne le considère que comme un jeu qui peut l'amener à la frontière de la mort et de la vie. La joie suscitée par ce danger rafraîchit la sensation de Lafcadio. Il se voit comme un homme puissant et supérieur qui a pour tâche d'effacer les faiblesses, les laideurs de la société.

Toutefois, le crime ne devient pas une preuve de la puissance des deux aventuriers, Raskolnikoc et Lafcadio. Raskolnikov ainsi que Lafcadio sont tous deux perdus dans leurs crimes. Gide montre alors les limites de l'aventure. Sans la frontière du bien et du mal, l'acte gratuit peut devenir un acte néfaste. Ce sont deux âmes tendres et nobles, Sonia et Geneviève, qui sauvent ces deux prisonniers de leurs rêves. Grâce aux soins de celle qui se révèle être sa nièce, Lafcadio retouche le sol. Mais ce jeune aventurier ne tire pas vraiment la leçon de son expérience et il choisit de nouveau de quitter sa famille. L'histoire se poursuit dans le seul roman reconnu par Gide comme tel, *Les Faux-Monnayeurs*. Bernard, un nouveau bâtard, est mis en scène et se lance dans les aventures. Il partage de nombreuses caractéristiques

avec Lafcadio telles que la curiosité, le courage de se laisser au hasard et de s'engager dans la réalité. Il se nourrit et se forme en suivant ses expériences. Mais cette fois-ci, ce jeune aventurier se rend bien compte de ses limites et de ses devoirs en tant qu'individu vivant dans la société.

CHAPITRE V

BERNARD, AVENTURIER SINCÈRE, LIBRE MAIS VERS LE HAUT

C'est dans son roman *Les Faux*-Monnayeurs, publié en 1926, que le lecteur devait retrouver Lafcadio, en même temps que les résultats de la réflexion de Gide sur la question de la liberté et de la morale. C'est la première fois que l'auteur assume d'écrire un roman qui soit en même temps un « nouveau roman »[837], et réussit à mener son projet à bien. Cette réussite, explique Pierre Masson dans son ouvrage *Lire Les Faux-Monnayeurs*, réside dans le fait que cet ouvrage est de fait un « bilan »[838] de l'écrivain, qui expose ses idées, esthétiques, morales, sociales, alors que sa pensée avait été traversée par des conflits et des luttes pendant des années. Le chercheur indique que « vers 1920, en possession d'une maturité intellectuelle, morale et affective qui l'autorise à aller de l'avant »[839], l'écriture des *Faux-Monnayeurs* lui permet de découvrir et d'exposer les réponses aux questions, notamment morales, qu'il se posait. La perte de sa femme Madeleine, qui représentait une « réserve des valeurs morales »[840] traditionnelles, libère Gide des conflits dans lesquels il se

[837] *Les Faux-Monnayeurs* la fusion de caractéristiques différentes issues de différents types de romans. Selon Alain Goulet, Aliocha Wald Lasowski, David H. Walker, *Les Faux-Monnayeurs* est tout d'abord un roman d'apprentissage, de formation racontant l'éducation, la découverte du monde par groupe d'adolescents. Aliocha Wald Lasowski, dans son étude de synthèse intitulée *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, remarque que Gide l'associe toutefois « au roman épique, et amplifie l'articulation avec l'aventure, qui a son rôle à jouer dans la formation ». L'aventure devient alors le fil dissimulé mais important pour l'organisation du roman. (Wald Lasowski, Aliocha, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012, p. 88).

[838] Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1990, p. 14.

[839] *Ibid*., p. 10.

[840] *Ibid*., p. 15.

débattait depuis longtemps. Dans ses nouvelles relations sociales[841], il ne se borne plus à ses questions anciennes et découvre de différentes visions sur le monde. Pierre Masson appelle cette période de l'existence de Gide « la vie renouvelée »[842]. Ce changement se manifeste naturellement dans son travail des *Faux-Monnayeurs*.

Gide accorde une grande autonomie à tous les personnages de ce roman. Ils ne sont plus de simples marionnettes de l'auteur comme d'ordinaire mais possèdent eux-mêmes une vie indépendante de la volonté de l'auteur. Tous les personnages refusent d'être restreints à une vie monotone et cherchent continuellement à explorer le monde en dehors des sentiers battus. L'auteur nous présente un monde en mouvement. Ce monde n'est pas borné par les règles établies, mais il présente des potentialités infinies. L'artiste peut ainsi proposer une nouvelle vision du monde et de nouvelles règles morales. Ainsi, *Les Faux-monnayeurs* peut apparaître comme « un roman d'aventures qui se déroule autour du roman d'apprentissage de Bernard Profitendieu »[843], comme l'écrit Alain Goulet. Ce dernier utilise le pluriel aventures plutôt que le singulier pour indiquer la haute fréquence d'emploi du terme d'aventures par différents personnages.

Nous pouvons citer quelques occurrences particulièrement significatives du mot « aventure » dans le cours du roman. Vincent, le frère aîné d'Olivier, considère sa liaison avec Madame Douviers comme une « aventure…monstrueuse ou toute naturelle »[844]. Le vol de la valise n'est pour sa part qu'une « aventure »[845] amusante aux yeux de son propriétaire Édouard. La liaison extraconjugale de Monsieur Molinier, père d'Olivier, n'est qu'une petite « aventure »[846] aux yeux de cet époux. Passavant, écrivain pervertisseur de la jeunesse, partage des avis similaires sur sa relation avec le jeune Oliver. Dans les dix-neuf occurrences du mot dans le roman, l'aventure renvoie à quelque d'imprévu mais aussi d'inévitable. Bernard, le parangon de l'aventure, la définit de la façon suivante, érigeant ainsi l'aventure en mode de vie : « Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui [m]'attend »[847].

---

[841] Selon Pierre Masson, la relation avec Marc Allégret lui permet de trouver « un nouveau centre vital, unificateur et non plus diviseur de ses diverses aspirations » (*Ibid.*, p.16). Le chercheur donne alors l'exemple de l'influence de cette nouvelle relation : « Depuis 1917, Gide a enfin réalisé, en la personne de Marc Allégret, l'union de son affectivité et de sa sensualité qu'il avait jusqu'alors développées comme deux domaines antinomiques et concurrents, créant ainsi les œuvres conflictuelles […] » (*ibid.*, p.14-15).
[842] Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*.
[843] Goulet, Alain, notice sur *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 1202.
[844] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 200.
[845] *Ibid*., p. 291.
[846] *Ibid*., p. 343.
[847] *Ibid*., p. 214.

Le caractère inévitable de l'aventure se rapporte au désir qui anime toujours l'être humain. Du fait de ce sentiment instinctif chez l'homme, il semble impossible pour là beaucoup d'entre eux de renoncer à l'aventure. C'est pourquoi tous les personnages des *Faux-Monnayeurs* désirent s'identifier comme aventurier. L'aventure est comme le bourgeon de la fleur, qui surgit d'une existence banale et l'embellit. Elle redonne le goût et le plaisir de la vie à l'homme qui étouffe dans la médiocrité. Les événements que l'aventurier rencontre pendant son voyage ont souvent des influences fortuites et amènent des changements dans leur vie. L'effet important produit par l'aventure peut s'expliquer à partir du cas-limite que représente l'acte gratuit. Un tel acte répond en effet aux vrais désirs de l'homme. L'aventure représente un moment où nous pouvons nous affranchir des limites et des contraintes extérieures. Une vraie évolution individuelle ne peut se réaliser qu'en étant libre. L'homme peut suivre sa vraie nature.

Toutefois, il y a toujours une pulsion qui dérange l'homme, ce qui enfonce Gide dans un dilemme : « être moral, être sincère »[848]. C'est cette limite qui arrête le pas de Michel dans *L'Immoraliste*, comme celui de Zeus dans *Le Prométhée mal enchaîné* ou celui de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*. L'écrivain tente ainsi de mettre en question le système de la morale qui devient déjà à son époque une fausse monnaie perdant sa valeur. Pour établir un nouveau système de valeurs morales, Gide imagine des actes qui sont autant d'essais audacieux. L'écriture devient alors un espace idéal ouvert à la découverte de ce qui n'est pas aperçu par l'homme. C'est la raison pour laquelle le frère cadet de Bernard, Caloub, qui n'est encore pas prêt à l'aventure, ne s'en trouve pas moins profondément fasciné par le « livre d'aventures »[849].

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Bernard est l'un des protagonistes occupant la plus grande partie de l'histoire. Contrairement aux autres personnages dont l'histoire est étalée dans un retour du passé, l'aventure de Bernard est une quête ayant lieu au moment présent. Les personnages adultes, fruits de leurs aventures passées, sont déjà figés, tandis que le groupe de jeunes représente une ouverture et un changement. Le roman se développe tout en suivant le pas de ce jeune homme. C'est aussi le seul qui réussit à sortir de son chemin et à trouver le bon, celui qui le mène à un véritable épanouissement. Autour de Bernard, l'auteur introduit l'un après l'autre différents personnages et complète ainsi sa réflexion sur la notion d'aventure sur le plan de la morale. L'histoire commence avec une scène où le

[848] *JI*, p. 151 (11 janvier 1892).
[849] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 191.

jeune Bernard est laissé seul dans la maison. Ennuyé et curieux, il ouvre une lettre d'amour écrite par sa mère et découvre un secret caché. Il est un fils naturel. Bernard décide ainsi de quitter sa famille bourgeoise et commence son aventure. Avant le départ, Bernard reste une nuit chez son ami Olivier Molinier. L'admiration d'Oliver pour son oncle Édouard fait germer dans l'esprit de Bernard une idée audacieuse. Au moment où il voit par hasard le bulletin de consigne et obtient les informations sur la valise d'Édouard, Bernard la dérobe adroitement. La valise ainsi que les secrets refermés par celle-ci provoquent le début de l'aventure de ce jeune garçon. Accompagné à la fois par le romancier Édouard et par une femme au cœur noble, Laura, Bernard fait un voyage en Suisse au cours duquel il aborde une nouvelle réflexion sur sa morale. Quand Bernard revient à Paris, une nouvelle aventure démarre à partir de son installation dans la pension Vedel. Les expériences dans ce lieu où l'on étouffe moralement et où circulent sans cesse de fausses monnaies, ainsi que la rencontre avec la sœur cadette de Laura, inspirent toutes de nouvelles réflexions à Bernard. Ce jeune explorateur continue à chercher son chemin en luttant entre la morale et ses pulsions individuelles. Cependant, Bernard n'est ni une marionnette ni un aventurier avorté comme Lafcadio. Il a un caractère « résolu »[850]. L'auteur le suggère subtilement à travers le choix du prénom Bernard, qui évoque un ours courageux et puissant[851]. Ce jeune adolescent s'égare momentanément dans son aventure mais à la fin il trouve le bon chemin pour avancer et donne un bel exemple de réussite dans le monde emparé par les fausses monnaies. Nous pouvons donc nous demander pourquoi et jusqu'à quel point, ou quel résultat, Bernard mène sa belle aventure.

5.1. LA FAMILLE : LE LIEU OÙ LE RÊVE D'AVENTURE COMMENCE OU SE BRISE

5.1.1 La famille et le monde bourgeois : première fausse monnaie

Au début de l'histoire, Gide décrit une scène quotidienne d'une famille :

> Son père et son frère aîné étaient retenus au Palais ; sa mère en visite ; sa sœur à un concert ; et quant au puîné, le petit Caloub, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour.

[850] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 192. C'est cette qualité que voit Olivier en Bernard.
[851] Voir Tanet, Chantal, Hordé, Tristan, *Dictionnaire des prénoms*, Larousse, Paris, 2000, p. 74.

> Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot ; il n'avait plus devant lui que trois semaines[852].

« Palais »[853] (il s'agit du palais de justice, en l'occurrence), « concert »[854], « pension »[855], « bachot »[856], sont des lieux de fréquentation bourgeoise : Bernard fait partie de cet univers et le connaît parfaitement. Dans *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Alain Goulet explique que cette scène représente l'ordre rigide de la famille de l'époque. La famille est la « cellule sociale »[857]. L'enfant, le père et la mère, comme les marionnettes de la scène théâtrale, jouent leurs rôles pour accomplir, satisfaire les demandes d'une société mécanique. La famille, comme le critique Gide dans ses trois soties, ne sert pas à abriter les âmes mais plutôt les maintient enchaînées. Mais Gide ne critique pas seulement l'enfermement dans la famille, mais aussi le milieu bourgeois ainsi que la morale[858] qu'il représente, en grande partie hérités de l'Ancien régime.

Différents lieux représentent différents milieux. Il nous faut remarquer que le domicile de Bernard est situé dans « la rue de T […] proche du jardin du Luxembourg »[859]. Le lieu en question indique la haute position sociale de sa famille. Chez les bourgeois, le père et l'homme à la barre du bateau représentent la famille. Avec une posture autoritaire, le père transmet des valeurs, et des règles transmises et perpétuées de génération en génération.

La question se pose alors de savoir quelle morale transmettent ces pères ? Dans la première scène où sont introduits le père de Bernard, Monsieur Profitendieu et Oscar Molinier, les deux pères sortent justement du Palais et marchent lentement avant d'entrer dans leurs maisons. Le lieu indique alors la position sociale supérieure de ces deux personnages. Au cours de leur conversation est mentionnée une affaire judiciaire : un groupe d'adolescents originaires de familles bourgeoises est accusé d'avoir fréquenté une maison de tolérance, mais aussi d'avoir fait circuler des contrefaçons d'argent. Leurs familles riches influencent toutefois les jugements. Au lieu d'imposer des sanctions aux enfants, Monsieur

---

[852] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 175.
[853] *Ibidem.*
[854] *Ibidem.*
[855] *Ibidem.*
[856] *Ibidem.*
[857] *Ibid*., p. 257. Gide fait ironiquement référence à la parole de Paul Pourget : « la famille…, cette cellule sociale », en jouant sur le double sens du mot « cellule » (l'organisme vs le cachot)
[858] Tout au long de sa vie, Gide tend, remarque Alain Goulet, à observer avec distance la classe bourgeoise, même si, pour lui, « ce n'est pas en sociologue que Gide fera le procès de la bourgeoisie – ou plutôt des bourgeois -, mais en moraliste. Il dénonce des "faux-monnayeurs" riches, puissants, égoïstes, à bonne conscience […] » (Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, Paris, Lettres modernes/Minard, 1985, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », p. 183).
[859] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2,* p. 176.

Molinier veut chercher un moyen de dissimuler et de mettre fin à ce scandale. Les sanctions prévues normalement par la loi sont ainsi discrètement escamotées. Cette conversation révèle que les bourgeois de la haute société profitent de leurs pouvoirs pour se protéger eux-mêmes, ainsi que leurs familles. Ces morales propres aux « riches, puissants, égoïstes »[860], sont l'apanage de ce milieu privilégié, observe Alain Goulet dans son article « Les compositions du monde gidien »[861]. Mais c'est encore ce milieu dévastateur qui domine l'ordre social et dicte l'idéologie dominante. Car, comme la famille de Molinier le montre, les personnes issues de milieu bourgeois occupent souvent des postes supérieurs : avocats, médecins, juges. Ces postes marquant souvent une réussite sociale leur donnent non seulement un statut supérieur, mais aussi plus de droits à parler et à énoncer des vérités et des jugements.

Pour garantir son statut social, le milieu bourgeois construit un système rigide excluant tout ce qui est inattendu et se révèle susceptible de créer du désordre. Ceci explique pourquoi Monsieur Molinier a tellement d'aversion pour l'enfant adultérin :

> Je préfère qu'Olivier ne fréquente pas trop ce garçon… il n'y a lieu d'attendre rien de bon d'un enfant né dans ces tristes conditions. Ce n'est pas qu'un enfant naturel ne puisse avoir de grandes qualités, des vertus même ; mais le fruit du désordre et de l'insoumission porte nécessairement en lui des germes d'anarchie… Somme toute, le départ de ce garçon fait rentrer les choses dans l'ordre[862].

La manière dont ils garantissent leurs places sociales et leurs intérêts à travers le système moral est établie selon leurs besoins et surtout leurs intérêts. Ce système construit minutieusement un ordre auquel d'autres hommes ne peuvent que se soumettre et s'attachent à le faire perdurer. C'est ainsi que Gide ne se focalise pas sur la question sociologique, mais sur le système moral. Mais l'enfant bâtard est comme une branche greffée dans ce monde contrôlé et corrompu par ce groupe des « faux-monnayeurs »[863]. Il y représente une forme de discordance sociale et lance un défi contre l'ordre établi par ces groupes occupant une place privilégiée.

Ironiquement, Oscar Molinier demande à ses enfants de s'éloigner des mauvaises influences. Ce père espère que ses enfants soient purs et dociles. Toutefois ses mensonges sont dévoilés très tôt. Son enfant, Georges Molinier, trouve une lettre écrite par sa maîtresse. Élevés au sein de cet organisme corrompu qu'est la famille, dont ils sont prisonniers, Vincent Molinier et Georges Molinier prennent des habitudes dépravées et s'enferment dans les

---

[860] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 183.
[861] *Ibid*., p. 182.
[862] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 345.
[863] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 316.

pièges du démon l'un après l'autre. Édouard juge qu'il est trop tard pour Vincent, le fils aîné. Il incarne le fruit mûr néfaste de cette éducation familiale hypocrite propre au milieu bourgeois. Il choisit à la fin de participer au groupe de Passavant et Lady Griffith. Ces deux personnages incarnent l'existence sans morale : « Fortune, intelligence, beauté […] sans lois, sans maîtres, sans scrupules ; libres et spontanés »[864]. Ils collaborent ensemble et corrompent Vincent progressivement avec les séductions de l'argent facile et de la vie luxueuse, jusqu'à le pousser au crime.

Les mauvais choix de ces adolescents rebelles ne correspondent pas à leur nature. Au contraire, Vincent tente de donner une somme d'argent à Laura, Georges ressent de la honte pour son vol du livre et de la mort du petit Boris. Ils ne se rendent pas compte immédiatement des effets désastreux de leurs actions. Ils cherchent juste à se rebeller contre les valeurs bourgeoises qui leur ont été inculquées et souhaitent se révolter contre les valeurs bourgeoises qu'ils leur ont étés inculquées. La modification des schémas établis et fixés par un milieu supérieur demande effectivement le courage de résister à l'autorité. Mais de tous les adolescents des *Faux-Monnayeurs,* Bernard est le seul qui réussit à trouver une sortie. Comme d'autres adolescents, il souffre également de ses différences avec son père et ses frères. Se séparer de sa famille lui apporte un soulagement. Cette différence, est remarquée également par son père Monsieur Profitendieu : « de neuf, de rude, et d'indompté »[865]. Ces qualités révèlent un sens négatif mais aussi une valeur positive. Elles conduisent potentiellement Bernard à devenir un autre Lafcadio, mais témoignent également de son esprit d'aventurier. Nous verrons plus tard la raison pour laquelle Bernard, qui tombe également momentanément dans des pièges dangereux, est capable toutefois d'en sortir à la fin.

Dans la première scène, quand Bernard reste seul dans la maison, le démon apparaît et murmure à son oreille. Il ressent un ennui effroyable, le type d'ennui qui engendre habituellement les nouveaux désirs. Poussé par une « fatale curiosité »[866] que Bernard pense avoir hérité de son père, il ouvre un tiroir. Il assimile son acte à celui de Thésée en soulevant le marbre d'un guéridon, ce qui le conduit à trouver la lettre cachée et marque le début de son aventure. Cette idée manifeste l'un des désirs cachés de Bernard. Comme Lafcadio, il possède un rêve héroïque. Malgré son apparence fortuite, la découverte de la lettre d'amour de sa mère est bien effectuée sous une volonté de l'actant. Frustré et insatisfait par son

[864] *Ibid*., p. 339.
[865] *Ibid*., p. 186.
[866] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 216.

existence stable et rangée dans la maison de ses parents, il tente de chercher des surprises, afin de combler son désir de nouveauté.

La lettre offre ainsi à Bernard un prétexte idéal pour quitter sa famille, en lui permettant de découvrir son identité de bâtard, soigneusement cachée jusqu'ici par ses parents. Plus directement que dans *Les Caves du Vatican*, Gide fait un éloge travers la bouche de son personnage de cette identité singulière : « l'avenir appartient aux bâtards. – Quelle signification dans ce mot : "un enfant naturel" ! Seul le bâtard a droit au naturel »[867]. Le bâtard représentant le fruit inattendu d'une famille semble donc se soustraire à toutes les formes du contrôle d'autorité. Autrement dit, l'enfant bâtard possède un pouvoir de poursuivre librement la vérité.

Bernard ressent toujours un doute sur sa vie familiale : « si je n'avais pas lu ces lettres, j'aurais dû continuer à vivre dans l'ignorance, le mensonge et la soumission »[868]. La mise en doute de ces valeurs pousse Bernard à élaborer une stratégie nouvelle pour s'éloigner de ces mensonges. Il lui faut donc affronter la réalité, qui paraît parfois dure, afin de forger son vrai destin. Dans ce contexte, Bernard ne se hâte pas pour trouver son père biologique. Au contraire, il se détache du monde, car ce qu'il cherche, c'est à établir de nouvelles relations et à trouver le vrai soi en se jetant dans un autre monde, différent. Bernard s'identifie comme un nouveau Lafcadio et un Robinson moderne qui rêve d'une nouvelle construction du monde établi selon ses propres lois et valeurs.

Ne pensons pas que ce garçon pleinement conscient de sa différence avec son père Monsieur Profitendieu s'en distingue réellement. Comme l'indique Pierre Masson, « sa vraie nature se révèle, qui est conforme à ce père avec lequel il voudrait n'avoir rien de commun : égoïsme, suffisance, incapacité à aimer, compétence indéterminée, tout y est : rien ne sert de tuer le père, si c'est pour le faire revivre en soi »[869]. Ainsi, Bernard fait des accusations injustes à son père dans la lettre qu'il lui écrit avant de quitter la maison. Mais nous pouvons voir dans l'analyse suivante que, différent sur ce point de son collègue Monsieur Molinier, le père de Bernard assume de fait ses responsabilités en tant que père. Ceci pose alors une question sur la notion de famille : est-ce que la famille a pour seule fonction de fabriquer des enfants modèles sans âme ? Représente-t-elle seulement un obstacle au développement des jeunes ? Différent de ses livres précédents et en particulier des *Nourritures terrestres*, où le

[867] *Ibid*., p. 258.
[868] *Ibid*., p. 216.
[869] Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op.cit.*, p. 87.

narrateur s'exclamait : « Famille, je vous hais »[870], l'écrivain présente une complexification et une réflexion plus profonde sur cette question de la famille dans *Les Faux-Monnayeurs*.

« *We are all bastards ; and that most venerable man which I did call my father, was I know not where when I was stamped* »[871]. Le père, la famille ne proposent jamais de réelles aides à leurs enfants quand ils en ont le plus besoin. Cette citation tirée de Shakespeare placée en épigraphe par Gide dans son roman a une signification spéciale, car elle apparaît au moment où Bernard décide de se lancer dans une aventure en désirant un soi plus puissant. Toutefois, comme l'indique Alain Goulet : « la citation s'arrête au moment [où nous passons] de la bâtardise à la notion de fausse monnaie »[872]. Un simple renversement total de la famille n'est pas ce dont Gide a envie.

5.1.2 L'enfant naturel Boris : tragédie orpheline

Dans *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Alain Goulet propose une analyse détaillée de l'autre personnage de bâtard, Boris, qui représente avec Bernard « deux destinées à la fois antithétique et complémentaire »[873]. La contradiction de ces deux enfants repose sur le fait que Boris souffre d'une malédiction dès sa naissance, tandis que Bernard est né dans une famille aimante. Sans explication précise, le grand-père du petit Boris, le vieux La Pérouse, n'accepte pas la femme de son fils. Cette femme russe ne peut alors que partir avec son mari. Boris devient ainsi un enfant bâtard qui n'est pas reconnu par son grand-père, l'autorité de la famille. Mais ce couple meurt quelques années plus tard en Pologne. La famille des Pérouse est ainsi déchirée par des conflits permanents. À l'approche de la mort, le vieux, en proie aux remords, demande à Édouard de chercher son petit-fils et de le ramener chez lui.

Mais au moment où le romancier et Bernard le retrouve en Suisse, Boris est déjà malade : Madame Sophroniska, qui pratique une méthode évoquant la psychanalyse freudienne, lui a diagnostiqué une névrose. Dans la conversation d'Édouard avec Madame Sophroniska, nous prenons connaissance progressivement de l'enfance particulière qui a été celle du petit Boris. La mort prématurée de son père a violemment choqué cet enfant fragile,

[870] *Les Nourritures terrestres, RR1,* p. 382.
[871] *Ibid*., p. 214.
[872] Notes pour *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 1226.
[873] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 548.

car il a pensé que cela constituait un châtiment pour ce que Gide dans ses Mémoires appelait ses « mauvaises habitudes »[874], c'est-à-dire sa pratique de la masturbation. Pour gagner sa vie, la mère de Boris travaille dans un environnement agité et bruyant, « dans les concerts, dans les casinos »[875] : « L'atmosphère factice du théâtre a beaucoup contribué à déséquilibrer cet enfant »[876]. La frontière entre le réel et l'imaginaire devient difficilement discernable pour Boris. Au lieu d'offrir de l'aide et d'accompagner son fils, la mère de Boris finit par l'abandonner.

Madame Sophroniska, qui apparaît comme une psychanalyste, a donc pris en charge Boris. Sa méthode consiste à percer tous les secrets cachés de l'individu, ce qui laisse Édouard un peu dubitatif : « Sophroniska étale au grand jour, démontés, les rouages les plus intimes de son organisme mental, comme un horloger les pièces de la pendule qu'il nettoie »[877]. Toutefois, comme l'interroge Édouard, est-ce qu'il est nécessaire que l'enfant doive toujours être pur, transparent et innocent ?

La psychanalyste tente de construire un enfant idéal, correspondant à tout ce qu'elle demande et imagine. De la conversation entre Bronja et Boris, il ressort que leurs amusements tels que la promenade sont d'abord destinés à plaire à Madame Sophroniska. Cette « mère »[878] développe un désir de protection et de contrôle excessif sur ses enfants, alors que « le pays était sûr ; car il n'était pas question pour eux, certes, de s'aventurer en montagne, ni même d'escalader les rochers proches de l'hôtel »[879]. Boris ne prend réellement jamais le risque de « s'aventurer »[880] et d'affronter de possibles dangers. Au moment où cette mère découvre que son enfant transgresse ses interdits, comme le fait de « se coucher tout nu dans la neige »[881], elle lui jette un regard « presque haineux »[882] et puis parle « avec un calme admirable »[883]. L'usage de l'oxymore expose la raillerie de l'écrivain sur cette psychothérapeute absurde, qui prive l'enfant du courage de sortir des contraintes. Ses soins pour l'enfant cachent un désir maladif de protection, de contrôle et d''affirmation de soi. C'est pourquoi quand elle découvre la mort de ses deux enfants, elle insiste encore sur le fait

---

[874] *Ibidem.*
[875] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 305.
[876] *Ibidem.*
[877] *Ibid.*, p. 327.
[878] *Ibid.*, p. 330.
[879] *Ibid.*, p. 310.
[880] *Ibidem*.
[881] *Ibid*., p. 318.
[882] *Ibidem.*
[883] *Ibidem.*

que le suicide de Boris n'est pas de sa responsabilité, mais de celle de la Pension Vedel. Elle persiste à croire que ses méthodes thérapeutiques sont pertinentes.

Mais, chez cette Mme Sophroniska, Boris rencontre une fille, Bronja, qui lui semble être un ange. Toutefois, comme le révèle Alain Goulet, ce que Boris voit, ce n'est pas Bronja, mais un mirage. Il la sacralise et la considère comme sa « mère »[884]. Ce qui révèle le fait que Boris, comme de nombreux autres personnages de Gide, à commencer par Narcisse, rêve du paradis idéal, « de l'absence réelle par la présence illusoire, et s'hallucinant à plaisir et s'extasiant sur un vide que son imagination surmenée bondait de merveilles, à grand renfort de volupté »[885]. Ce refus de connaître la réalité représente un détachement du moi de la réalité. À travers ce déni, Boris fait face à la terreur et à une réalité insoutenable, mais ni Boris ni Gide ne retrouvent leurs libertés au travers de ces fantasmes.

La destinée de Boris est tragique. Il ne semble pas être capable de prendre son destin en main. Après qu'Édouard l'envoie chez La Pérouse, l'enfant est confié à la pension Azais. Son grand-père, le vieux La Pérouse, ne peut lui donner aucune affection ni protection. Le manque d'autonomie et de courage, qui le situent à l'exact opposé de l'aventurier Bernard, deviennent les faiblesses principales de ce pauvre enfant : « Ses camarades le terrifiaient »[886] ; « parmi les autres, il avait l'air d'une fille, le sentait et s'en désolait »[887]. La seule manière qu'il trouve de se protéger est de se replier sur lui-même. Bernard, témoin de toute l'histoire de Boris, constate sans doute la faiblesse de cet enfant et ses conséquences néfastes. Nous pouvons alors nous interroger sur l'influence de cet enfant au destin tragique sur Bernard, à la fin de son aventure à Saas-fée. Bernard, en effet, ne joue plus alors son rôle du secrétaire silencieux mais s'exprime et lance des répliques contre le romancier Édouard.

Il y a toutefois des moments où cet enfant démontre son courage. Par exemple, le motif pour lequel Boris s'engage dans la « *Confrérie des* Hommes *forts* »[888] organisée par des étudiants est son envie de devenir plus fort. Georges est le chef de ce groupe constitué pour trafiquer de fausses pièces d'or. Malheureusement, comme Vincent ainsi qu'Olivier, l'enfant pur qui partage des caractéristiques de « crustacés »[889] devient toujours la proie des « subtils »[890], prédateurs qui savent parfaitement manipuler les règles. Boris devient victime

[884] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 330.
[885] *Ibid.*, p. 327.
[886] *Ibid.*, p. 362.
[887] *Ibidem.*
[888] *Ibid.*, p. 457.
[889] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1161.
[890] *Ibidem.*

de la persécution de ce groupe. En entendant la nouvelle de la mort de Bronja, Boris approuve le projet démoniaque du groupe et choisit de se suicider dans la classe sous les yeux de son grand-père.

L'identité bâtarde ne simplifie pas la vie des enfants, tout au contraire. En observant Boris et Bernard, nous saisissons alors la manière dont Gide, dans ce roman et à rebours apparemment de l'individualisme prôné dans sa jeunesse, valorise l'intégration dans la société et la confrontation avec la réalité. Car en étant bâtard, il est facile de tomber dans le piège de l'agressivité, comme Lafcadio qui se positionne au-dessus de la loi, ou bien celui de la fuite, comme Boris qui prend une posture fragile et s'enfonce dans son rêve de paradis. Gide veut évidemment mener une réflexion sur cette tension que l'aventure pose entre le rêve et la réalité, le risque et les limites.

La différence remarquable entre Bernard et le petit Boris s'explique par l'éducation qu'il reçoit. « Mais il manquait toujours à l'enfant [Boris], le recours à un père pour guérir sa culpabilité inconsciente, recouvrer l'amour de soi et la possibilité d'action autonomes »[891]. Malgré son identité de bâtard, Bernard grandit dans une famille pleine d'amour et d'affection. Ses deux parents déclarent l'avoir aimé « comme [leur] notre enfant »[892], ses frères l'aiment également « comme un frère »[893]. Comme l'écrit Alain Goulet, « le seul à reconnaître les limites de l'éducation et à ne pas abuser de son pouvoir est Profitendieu »[894]. C'est un père qui montre suffisamment de patience et prend le temps de connaître ses enfants. Il manifeste également une grande indulgence face aux accusations impertinentes écrites par Bernard dans la lettre, à la fin de l'histoire. De plus, contrairement à Lafcadio dont la mère est presque absente, celle de Bernard non seulement lui montre une grande affection, mais démontre son courage, sa révolte et reste lucide. Ces caractéristiques, qui marquent sa différence avec l'image traditionnelle féminine, se révèlent dans sa connaissance du mariage et de lui-même : « Tu ne seras jamais qu'une honnête femme »[895]. Après le départ de son fils, Madame Profitendieu décide de séparer de Monsieur Profitendieu. Bernard hérite bien de sa mère. Alain Goulet souligne que Gide ne s'oppose pas à toutes les familles, car il est conscient que l'enfant a besoin du guide des adultes. En revanche, Gide prône une mutation de la famille, en engageant une lutte « contre un certain type de famille rigide, autoritaire et hiérarchique,

---

[891] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 470.
[892] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 188.
[893] *Ibidem.*
[894] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 265.
[895] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 191.

pour permettre la naissance d'une nouvelle famille, lieu où l'affectivité et la liberté puissent s'épanouir »[896].

La tragédie de ces deux autres bâtards pose alors une question à propos de Bernard. Malgré l'intérêt de Lafcadio pour son demi-frère Julius, son aventure n'est pas motivée par l'amour, mais par ses désirs individuels. Il en va de même pour Bernard. La problématique qu'affronte ce nouvel aventurier est que l'évolution de soi demande la nécessité de sortir courageusement de soi, d'un milieu figé, mais en même temps, ne faut-il pas également prendre en considération le respect d'autrui, y compris de celui qui est moins puissant ? Si la négligence des règles morales et des limites d'une société n'est point une manifestation de la puissance héroïque, qu'est-ce que le vrai courage d'un aventurier ? La réponse se trouve à la fin de son aventure.

5.2. LE VOL DE LA VALISE

La nuit qui suit immédiatement son départ de la maison, Bernard la passe chez son ami Olivier. Il y entend plusieurs histoires. La première histoire concerne une femme qui s'appelle Laura. Olivier entend fortuitement les supplications désespérées de Laura devant la porte de son frère aîné Vincent. La jeune femme porte en effet un enfant bâtard de son histoire d'amour avec Vincent. Lors de cette même nuit, Olivier parle aussi de son oncle Édouard à Bernard. Olivier exprime son admiration sincère pour ce romancier : « Je ne le connais qu'à peine ; mais je l'aime beaucoup. […] C'est quelqu'un de très bien […] il ne ressemble pas du tout au reste de [la] famille »[897]. Bernard l'écoute attentivement et l'incite à parler davantage de son oncle : « Qu'est-ce qu'il fait ? »[898], « Des romans ? »[899], « Qu'est-ce qui te fait dire qu'il est très bien ? »[900], « Tu déjeune avec lui ? »[901]. Olivier répond à toutes ses questions : « Demain, dit Olivier, je vais à onze heures et demie à la gare Saint-Lazare, pour l'arrivée du train de Dieppe à la rencontre de mon oncle Édouard qui revient d'Angleterre »[902]. L'échange avec Olivier donne à Bernard des informations importantes qui vont finalement lancer son aventure.

---

[896] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 234.
[897] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 197.
[898] *Ibidem.*
[899] *Ibidem.*
[900] *Ibidem.*
[901] *Ibidem.*
[902] *Ibidem.*

Le lendemain matin, Bernard part de bonne heure et erre seul près de la Seine. Il commence à méditer son plan. Il se lance dans un discours enflammé en érigeant l'aventure en mode de vie et en idéal éthique :

> J'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend. Je ne sais pas si d'autres sont comme moi, mais dès que je suis réveillé, j'aime à mépriser ceux qui dorment. Olivier, mon ami, je partirai sans ton adieu. Oust ! Debout, valeureux Bernard ! Il est temps[903].

Les valeurs du milieu bourgeois dans lequel Bernard a grandi, ainsi que les compétences qu'il y a acquis, ne peuvent naturellement plus satisfaire son envie voire son besoin d'une nouvelle vie d'errance. Ainsi, Bernard tente d'élaborer un nouveau système d'analyse pour prendre des décisions et motiver ses avancements. La notion d'aventure qui lui permet de redéfinir le terme de destin constitue ce nouveau repère. Le vrai destin individuel n'est plus en opposition avec la liberté, ni préfixé par l'extérieur. Au contraire, c'est dans l'accueil des aventures et des imprévus que l'homme peut trouver son destin. Cette vision de l'existence fondée sur l'aventure est capable de changer notre perception sur la vie, car si nous l'adoptons, nous ne subissons pas, mais nous agissons face au destin.

Comme l'écrit Gide, goûtant pleinement la fraîcheur de l'air du dehors, Bernard décide d'entreprendre ce qui n'il n'a encore pas fait ou constamment retardé. Auparavant, il passait la plupart du temps enfermé dans ses livres mais il prend conscience de ce qu'il doit désormais réaliser : « Si tu ne fais pas cela, qui le fera ? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce ? »[904] — « De grandes choses à faire »[905]. Cette nouvelle formule de vie ne peut toutefois pas lui indiquer clairement où il peut trouver ces « grandes choses »[906]. À la fin, c'est un sentiment accablant de solitude et d'ennui qui le pousse à la gare Saint-Lazare.

À la gare, Bernard voit Olivier au bras d'Édouard. Il regarde tout ce qui se passe et attend patiemment le bon moment, quand Olivier quittera Édouard, pour pouvoir aborder ce dernier. Ressemblant à Lafcadio, Bernard n'est pas un aventurier passif, mais audacieux. Bernard commence alors à réfléchir à la meilleure manière de rejoindre Édouard et d'intervenir dans ses affaires. C'est cette autonomie qui distingue Bernard d'autres jeunes adolescents : il comprend bien la nécessité de l'élaboration d'un rapport à l'inconnu.

À ce moment-là, Bernard voit le papier du bulletin de consigne de la valise d'Édouard. Il se souvient alors de la phrase d'Hamlet : « *How weary, stale, flat and unprofitable Seem*

---

[903] *Ibid*., p. 214-215.
[904] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 215.
[905] *Ibidem.*
[906] *Ibidem*.

to me all the uses of this world »[907]! C'est une chance fortuite, mais Bernard la saisit grâce à sa finesse d'esprit et à son instinct d'aventurier. Ce jeune garçon se transforme progressivement en ce que Protos, dans *Les Caves du Vatican*, appelait un « subtil »[908], un aventurier qui « a des allures conséquentes, le geste rapide de celui qui saisit au hasard et se fie à la chance »[909]. Il élabore une stratégie pour récupérer la valise à la consigne sans éveiller de soupçons. Il prétend donc la reprendre après avoir déjeuné. Il grignote un cure-dents devant le bureau de consigne. L'élégance du costume et l'air naturel de Bernard lui permettent de disposer facilement du bagage. Cette scène nous rappelle la transformation rusée de Lafcadio. Malgré sa pauvreté, Lafcadio achète des habits neufs et luxueux. Ce déguisement lui permet d'accéder facilement à la maison de son père. Le vol de la valise par Bernatrd constitue donc un nouvel acte gratuit. Cet acte, dont les conséquences sont néanmoins moins terribles, marque le début d'une nouvelle aventure en rompant une chaîne de causes à effets. De nouvelles possibilités sont ainsi créées. Ce vol de la valise donne un nouveau sens à la vie du personnage : il lui fait connaître pour la première fois l'autre moi et ses capacités singulières. Il comprend en effet qu'il est capable de faire ses propres choix et d'accomplir ses propres projets en déployant des stratégies qui lui sont propres. Comme Lafcadio, cet aventurier est également capable de se placer au centre de l'histoire et de créer son propre chemin. Cet acte gratuit nous rappelle la parole prononcée par Bernard au commencement de l'aventure : « pourquoi refaire ce que d'autres que moi ont déjà fait, ou ce que j'ai déjà fait moi-même, ou ce que d'autres que moi pourraient faire ? »[910]. Le détachement des valeurs acquises de son passé demande un acte apparemment aberrant, hors de la loi.

Malgré sa situation, Bernard veut faire preuve de générosité et de noblesse. Il ne prend l'argent d'Édouard que pour survivre, mais laisse un bon pourboire au serveur dans le restaurant. Cet acte symbolise, comme Lafcadio, le détachement de Bernard à l'égard du système établi sur la base de l'argent. La raison pour laquelle Gide insiste sur ce détachement est due au fait que l'acte d'un aventurier est motivé par son désir intérieur. Par exemple, le vol de Bernard vise davantage à satisfaire sa curiosité : percer les secrets d'autrui. Mais de l'autre côté, cette pulsion n'apparaît que d'une manière fortuite, répondant à un désir

[907] *Ibid.*, p. 232.
[908] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1161.
[909] Simmel, Georg, *La Philosophie de l'aventure*, trad. Alix Guillain, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002, p. 75.
[910] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 311.

engendré par l'ennui et par le sentiment de se trouver dans l'impasse. Bernard joue tout à coup le jeu du détective professionnel. Lafcadio feuillette le dictionnaire de la bibliothèque, et Bernard lit le journal d'Édouard qui raconte les différentes histoires des autres personnages. À travers le « Journal d'Édouard »[911], Bernard connaît les différents versants et les dessous des histoires telles que la relation entre Édouard et Laura, le fils perdu de Pérouse, le vol secret du livre de Georges Molinier, le secret entre Édouard et son ami Olivier. Le plus important, c'est ce que Bernard découvre par sa lecture le monde intérieur d'Édouard.

Mais jusqu'à ce moment-là, Bernard ne prend pas conscience des limites de l'aventure. Il se laisse conduire par ses pulsions : la curiosité dangereuse, le désir de clairvoyance. « N'as-tu pas promis à ton ami de tout oser ? »[912], se demande-t-il dans une pure volonté de manifester sa capacité à transgresser toutes les lois, comme le faisait Lafcadio. Se réjouissant pleinement de ce moi puissant et libre, ce jeune aventurier s'imagine dans un sacrifice total à l'aventure. Toutefois, cet acte représente-t-il le courage d'un aventurier ? Ou bien est-il plutôt une manifestation simple de la force rude, sauvage ? Peut-être a-t-il conscience de la trahison de son ami Olivier, ainsi que de son irrévérence, en violant les secrets d'Édouard. Bernard se hâte de trouver une justification pour son acte : « je ne suis pas bien sûr de lui rendre jamais tout cela. Mais ce qui prouve que je ne suis pas un voleur, c'est que les papiers que voici vont m'occuper bien davantage »[913]. Mais ce désintérêt peut-il conférer une valeur sacrée à ce vol ? Bernard refuse toutefois d'affronter ces questions pour l'instant. Le vol de la valise provoque un regain de confiance en lui. Un sentiment de mépris analogue à celui de Lafcadio naît discrètement dans l'esprit de ce jeune homme : « J'aime à mépriser ceux qui dorment »[914].

Par cet acte immoral, différent des livres précédents, Gide affiche clairement les conséquences dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ce n'est pas le seul vol du roman. Le frère cadet d'Olivier, Georges, vole un guide sur l'Algérie à un étalage de livres d'occasion. Pour quelles raisons ce jeune garçon qui est issu d'une famille bourgeoise commet-il cet acte répréhensible aux yeux de la loi ? Édouard, dont le jeune garçon ne sait pas encore qu'il est son oncle, y voit un « acte gratuit »[915] et lui donne de l'argent pour payer ce livre. Quand

---

[911] *Ibidem*.
[912] *Ibid*., p. 232.
[1] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 234.
[914] *Ibid*., p. 214.
[915] Henri, Maurice, *Le mythe de l'acte gratuit chez André Gide*, thèse soutenue à l'Université d'Ottawa sous la direction du Professeur Réjean Robidoux, 1969, p. 299. Le chercheur propose une analyse de cette scène, en

Georges, un peu plus tard, voit Édouard apparaître dans sa maison, il le menace en lui glissant un billet sur lequel est écrit : « si vous racontez à mes parents l'histoire du livre, je dirai que vous m'avez fait des propositions »[916]. Toutefois, en bas de ce billet, Édouard peut lire également : « je sors quotidien du lycée à dix h »[917]. Ce billet indique que Georges a conscience que son acte l'engage sur une mauvaise voie. C'est pourquoi il appelle à l'aide à son oncle, qu'il perçoit immédiatement comme digne de confiance. Mais comme son frère Olivier, Georges échoue à faire intervenir Édouard dans son aventure. Cet échec est pour une part dû à l'effet imprévu des combinaisons des événements, mais aussi à la stratégie, à l'autonomie et l'action propre de l'individu. Dans cette figure, il est facile de retrouver les caractéristiques négatives de Lafcadio. La mère de Georges, Pauline, trouve à son fils cadet un « air d'assurance […] insouciance, cynisme et présomption »[918]. Cet esprit arrogant, et irresponsable, mais aussi son goût pour le jeu, lui font négliger la morale. Cette négligence le conduit, comme Lafcadio, à commettre un assassinat à la fin de son histoire.

Ce vol réalisé par un adolescent issu d'une famille riche représente une révolte contre les valeurs qui modèlent sa vie. Il s'agit d'un acte de défi, motivé plus par une aversion instinctive pour l'ordre bourgeoise et commis d'une manière ignorante et aveugle. Alors que Monsieur Molinier l'éduque comme un enfant pur, Georges se rend avec ses camarades voir des prostituées. Bien que son père soit magistrat, Georges participe aussi et surtout à la circulation de fausses monnaies dans l'école. Une telle révolte aveugle comporte alors un grand risque pour les jeunes, qui prennent facilement le mauvais chemin.

Nous pouvons alors nous demander quelles inspirations et réflexions apportent cette lecture à Bernard ? Est-ce que le vol de Georges l'avertit ? « Son regard se brouillait. Il perdait souffle, comme s'il avait oublié de respirer tout le temps qu'il lisait, tant son attention était vive. Il ouvrit la fenêtre et s'emplit les poumons, avant une nouvelle plongée »[919] : les nouveautés apportées par la lecture de ce billet créent du désordre dans l'esprit de Bernard, de sorte qu'il commence à s'interroger sur ce qu'il a vu et sur ce qu'il croit. Les doutes et les questions le poussent à continuer son aventure à la recherche d'une réponse. Bernard décide de profiter de ses connaissances et s'engage dans les affaires de Laura. Car s'il a un

affirmant qu'Édouard constate le processus qui conduit Georges, cet enfant né d'une famille riche, à voler le livre, alors que c'est apparemment un acte irresponsable et sans explication.

[916] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 240.
[917] *Ibidem.*
[918] *Ibid.*, p. 410
[919] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 258-259.

coup d'avance puisqu'il a lu le carnet d'Édouard, mais également entendu Laura lors de la nuit passée chez Olivier, « c'était un avantage qu'il ne conserverait pas longtemps ; il s'agissait de jouer vite et, serré »[920].

C'est à partir de la relation parentale établie par Bernard avec Laura et Édouard que nous constatons alors le rôle crucial de l'autre dans une aventure. Car c'est dans sa relation avec autrui que Bernard prend progressivement connaissance de lui-même et tire des leçons qui contribuent à ce qu'il deviendra. La relation nouée par Bernard change son statut dans la société : en marge de la société à la suite de son départ du domicile familial, il devient alors le secrétaire et, au plan symbolique, l'enfant d'Édouard et de Laura. L'influence de ces deux parents provisoires sur Bernard est importante. Car ce n'est pas une influence[921] ordinaire mais personnelle, choisie par Bernard lui-même. Il n'y a plus de réponses, de réflexions communes dans ce cours d'apprentissage. Bernard a plus de liberté pour observer et pour méditer son propre projet. Ceci marque alors la différence entre l'inspiration tirée de l'aventure et celle imposée par la collectivité à travers des institutions comme la famille, l'école. Gide rejoint alors Baudelaire, dont l'ombre hante *Les Faux-monnayeurs*[922], pour qui, suivant l'analyse de Sartre, « ce choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée »[923].

5.3. DEUX AVENTURIERS SYMÉTRIQUES ET SPÉCULAIRES, ACCOMPAGNANT DEUX ÉCRIVAINS OPPOSÉS

5.3.1 Édouard, leçon d'aventure sur la liberté, la sincérité et la morale

Olivier souligne sans cesse le charme de son oncle Édouard. Cela réside principalement dans sa mise en valeur de la liberté, de sa poursuite des nouveautés et

[920] *Ibid*., p. 259.
[921] Dans son texte « De l'influence en littérature », Gide pense que « l'influence n'est pas bonne ou mauvaise d'une manière absolue, mais simplement par rapport à qui la subit ». De plus, convaincu de l'impossibilité de se soustraire à l'influence extérieure, Gide affirme que « ceux qui avaient la glorieuse réputation de n'obéir qu'à leur étoile étaient ceux sur qui les influences personnelles, les influences d'élection agissaient plus puissamment que les influences générales […] Mais comme on ne peut inventer rien de neuf pour soi tout seul, ces influences que je dis personnelles parce qu'elles sépareront en quelque sorte la personne qui les subit, l'individu, de sa famille, de sa société, seront aussi bien celles qui le rapprocheront de tel inconnu qui les subit ou les a subies comme lui,—qui forme ainsi des groupements nouveaux—et crée comme une nouvelle famille, aux membres parfois très épars, tisse des liens, fonde des parentés—qui peut pousser à la même pensée » (Gide, André, *Prétextes, Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, *op.cit*., p. 11-15).
[922] Voir Masson, Pierre, « F.M.: *Faux-Monnayeurs* ou *Fleurs du Mal* ? », *Roman 20-50* n° 11,1991, p. 63-73.
[923] Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 245.

d'évolution. Il possède un esprit d'aventure. Sa manière de mener sa vie librement tout en faisant sans cesse des voyages le différencie évidemment de l'existence menée par Bernard ainsi que par d'autres adolescents dans le cadre sédentaire et indolent de la famille bourgeoise.

Au moment où il découvre le journal de ce romancier distingué, il est fasciné par les histoires se déroulant en secret, qui constituent une bonne partie des journaux individuels du romancier. Ainsi, en plus des contenus écrits dans une perspective individuelle, le journal étale devant Bernard ce qui a l'apparence d'histoires mais aussi de réflexions intérieures d'Édouard.

Comme le découvre Prométhée, ainsi que nous l'avons analysé dans le troisième chapitre, l'écriture joue un rôle crucial pour dévoiler ce que la vie cache. Édouard note également ses réflexions dans son carnet. Il découvre progressivement un obstacle barrant sa route. La tension entre la générosité et la liberté lui fait perdre sa lucidité. Il commet alors des actes généreux, mais aussi des actes égoïstes que l'on peut qualifier de démoniaques.

Les actes généreux d'Édouard ne sont pas difficiles à trouver. Au moment où Laura est empêtrée dans une situation désespérée, sans aucun moyen financier pour en sortir, Édouard lui apporte un soutien moral mais aussi financier, en lui donnant de l'argent. Après avoir été témoin du vol commis par son petit neveu à l'étalage de livre, il paye à la place de Georges et se rend dans la maison de sa sœur Pauline. Ayant lu les vers composés par Olivier, Édouard donne gentiment des conseils à ce jeune débutant en écriture. Répondant à la demande de La Pérouse, Édouard part aussi en Suisse pour soustraire le petit Boris aux thérapies inutiles imposées par la psychanalyste, Madame Sophroniska. Édouard assume ses responsabilités en aidant gratuitement les autres. Cette générosité, cet esprit chevaleresque ressemblant à celui de Lafcadio, inspirent également Bernard, qui décide à son tour d'aider Laura : « L'impératif est, comme dit l'autre, catégorique : sauver Laura. Mon devoir n'était peut-être pas de m'emparer de la valise, mais, l'ayant prise, il est certain que j'ai puisé dans la valise un vif sentiment du devoir »[924]. Ils ont un sentiment fort du devoir et la conscience aiguë de devoir se plier à la morale[925].

[924] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 267.

[925] Dans une édition des *Faux-Monnayeurs* établie par Maget, Frédéric et Verlet, Agnès, Frédéric Maget explique dans une note que « l'autre » indiqué ici Bernard constitue une « allusion à la notion d'impératif catégorique, pilier de la morale selon le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804) » (André Gide, Maget, Frédéric, Verlet, Agèns *Les Faux Monnayeurs / André Gide ; dossier et notes réalisés par Frédéric Maget lecture d'image par Agnès Verlet*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2007, p. 139).

Cependant, la transgression de la morale et la rébellion de l'ordre, représentant le démon caché dans le roman, surgissent sans cesse chez eux :

> Car la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle. Il connaît la pension Azaïs ; il sait l'air empesté qu'on y respire, sous l'étouffant couvert de la morale et de la religion. Il connaît Boris, sa tendresse, sa fragilité. Il devrait prévoir à quels froissements il l'expose. Mais il ne consent plus à considérer que la protection, le renfort et l'appui que la précaire pureté de l'enfant peut trouver dans l'austérité du vieil Azaïs. À quels sophismes prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui[926].

Derrière les actes généreux d'Édouard, se trouvent la curiosité d'un être clairvoyant et la volonté de découvrir les secrets d'autrui. Ce romancier tombe bien amoureux de cette femme qui lui inspire de multiples projets d'écritures, mais en raison de la peur des contraintes imposées par le mariage, il la pousse vers un autre homme, Monsieur Douviers. L'amour n'apporte pas d'illumination à Édouard, parce qu'il recule, sous prétexte de préserver sa liberté. Pendant la cérémonie du mariage de Laura, Édouard rencontre son neveu Olivier et développe une relation intime avec ce dernier. Toujours en raison de son manque du courage et de la peur de perdre de sa liberté, Édouard le laisse voyager avec l'écrivain Passavant mais n'ose pas l'arrêter. La tentative de suicide d'Olivier à son retour à Paris est plus ou moins liée à son oncle Édouard. Celui-ci abandonne Boris, cet enfant fragile, dans un lieu malsain moralement, la Pension Vedel. Édouard assume ses responsabilités en aidant les autres, mais il refuse de s'attacher, par peur de perdre sa liberté. Comme Lafcadio, il a du charme mais se réjouit de sa liberté. L'intervention dans les affaires des autres l'aide à explorer des terrains moraux encore vierges pour lui. Toutes ses expériences sont des sources d'inspiration pour son roman, car Édouard veut modeler la réalité et inclut toutes ses rencontres dans son livre. Pour mieux observer la réalité et se donner la possibilité de la représenter ensuite dans son roman, il refuse de déterminer le destin d'autres personnages et laisse tous ceux qu'il rencontre avancer seul dans l'obscurité, bien qu'ils aient besoin d'aide.

Les conséquences de son choix égoïste déchirent ce romancier, écartelé entre la morale et ses désirs individuels. Il vit dans l'ombre de Lafcadio, qui agissait pour la satisfaction de soi-même. La lutte violente entre le désir, la morale, la sincérité et la tromperie lui font ressentir une perte d'identité :

> Que cette question de la sincérité est irritante ! Sincérité ! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrais pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. […] Mon cœur ne bat que par sympathie ; je

[926] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 337.

> ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui[927].

La lucidité d'Édouard sur cette question morale lui permet de se distinguer de Lafcadio, qui pour sa part était aveuglé par sa seule prestation scénique. C'est un échec dans la réalisation de son moi qui enfonce Édouard dans une impasse et le désordre. La liberté n'est plus une condition pour se trouver soi-même : comme l'acte gratuit, elle risque de produire un effet néfaste.

Pour Édouard, Bernard semble prendre conscience du problème qu'il négligeait au début de son aventure. Auparavant, Bernard se lance également dans la poursuite de la pérennité d'un soi authentique :

> Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut… On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne plus savoir qui l'on est[928]…

C'est cette conviction qui pousse Bernard à agir à son gré, en étant convaincu que tous ses actes sont motivés par son moi sincère. C'est son esprit courageux qui le conduit à se distinguer des autres. Bernard a ainsi une confiance extrême en ses forces et en son pouvoir d'accomplir des œuvres grandioses. Toutefois, la lecture du « Journal d'Édouard »[929] remet en question ses convictions : est-ce qu'il est vraiment si courageux ? Sa volonté d'assister la malheureuse Laura est peut-être d'abord motivée par son orgueil et son souci de couvrir d'une apparence vertueuse la caractéristique immorale de son vol, comme l'observe Pierre Masson : « Ce n'est donc pas par amour du prochain, mais par gloriole, que Bernard se décide à jouer le chevalier servant »[930]. Son acte n'a pas un motif honorable. Comme l'acte d'Édouard, son vol gratuit est commis dans le but de satisfaire son désir : « L'important, c'est de surprendre Laura avant qu'Édouard ne la revoie, de me présenter à elle, et de m'offrir d'une manière qui ne puisse lui laisser croire que je puisse être un chenapan »[931]. Ce monologue révèle la véritable motivation de son acte généreux : Bernard ne vise pas à donner d'aide à Laura mais à intervenir dans une histoire différente pour se nourrir et établir sa propre identité comme le fait Édouard.

Dans ce cas, est-ce que ce moi authentique n'est qu'une illusion ? Qu'est-ce que l'aventurier peut pourchasser ? De fait, la difficulté de trouver un moi authentique implique

---

[927] *Ibid.*, p. 225.
[928] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 324.
[929] *Ibid*., p. 326.
[930] Masson, Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre (fin) », *BAAG*, n° 173, 2012, p. 52.
[931] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 267.

une infinie possibilité de l'homme. C'est cette potentialité qui permet à Bernard de s'adapter à toutes les circonstances, comme Lafcadio. Par exemple, Bernard joue un rôle devant l'agent de la gare pour la valise, en se transformant apparemment, lui qui n'a pas un sou, en homme riche. Ce jeu, renversant son identité, établit un nouveau rapport entre lui et l'inconnu, mais comme dans la perspective de Gide, « la personnalité riche en potentiel comme l'est celle de Bernard est particulièrement susceptible de réagir aux circonstances où il se trouve, et cela risque de fausser "sa trop riche nature" »[932]. Cette capacité d'élargir ses potentialités est partagée par Lafcadio, Bernard et Édouard qui sont tous, à leur manière propre, des aventuriers. C'est cette capacité propre aux « subtils »[933] qui leur permet d'intervenir dans diverses situations et de réaliser un changement de la réalité grâce à leurs propres efforts. Mais en contrepartie, ils tendent à perdre de vue leur propre identité.

Dans cette « lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire »[934]. Bernard refuse toutefois de tomber dans le piège de l'illusion où s'enlisent Lafcadio et Édouard. Ce n'est pas du rêve qu'il veut profiter, mais de son imagination. Dans l'article « Clinique du virtuel : rêvasser, rêver ou imaginer »[935], Serge Isseron explique que le rêve peut nous « soustraire à une réalité vécue comme menaçante »[936], tandis que « l'imagination, elle, est centrée sur la transformation de sa vie réelle »[937]. Bernard ne veut pas s'évader de la réalité. C'est pourquoi il dit avant la fin du voyage à Saas-Fée : « J'admets que nous [Édouard et lui-même] ne nous ressemblons guère »[938]. Ce qu'il cherche, c'est une transformation de la réalité en une aventure sans fin, car dans ces aventures, en suivant différentes idées, il peut se libérer de ce qu'il a découvert et accueille des nouveautés. Autrement dit, l'homme est toujours en devenir... La question que Bernard doit se poser est : comment peut-il trouver ce chemin pour réaliser le perfectionnement du soi ?

Cette question implique une quête permanente : « Il n'y a pas bien longtemps encore, je m'analysais sans cesse. J'avais cette habitude de me parler constamment à moi-même. À présent, quand bien je le voudrais, je ne peux plus. Cette manie a pris fin brusquement, sans même que je m'en sois rendu compte »[939]. Les actes, les paroles de ce romancier lui font

---

[932] Walker, David H, « *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n° 195-196, 2017, p. 42.
[933] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1161.
[934] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 313.
[935] Isseron, Serge, « Clinique du virtuel : rêvasser, rêver ou imaginer », *Adolescence*, vol. 301, n° 1, 2012, p. 145-157.
[936] *Ibid*., p. 146
[937] *Ibid*., p. 147.
[938] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 336.
[939] *Les Faux-Monnayeurs*, RR2, p. 375-376.

remettre en doute ses convictions, même celles qu'il pensait certaines. Bernard est face à une impasse constituée par la liberté et par la morale, dont Édouard ne peut trouver la sortie. C'est pourquoi il est momentanément paralysé, aussi bien physiquement que mentalement. Mais à l'approche de la fin de son voyage en Suisse, Bernard décide de prendre un carnet et y note ses pensées comme le ferait un romancier. L'écriture lui permet en effet d'élaborer consciemment un ensemble d'actes organisés. C'est à travers cette capacité que Bernard réalise ses analyses de différentes circonstances et trouve son propre chemin dans sa future aventure à Paris.

Malgré la vanité dont Bernard fait montre dans la lettre adressée à Olivier où il écrit : « Tu ne peux pas te rendre compte de quel profit cela est pour moi »[940], Bernard se rend compte de la gêne entre lui et le romancier. Ses fonctions de secrétaire sont mal définies. Il ne supporte pas qu'Édouard prenne l'ascendant sur lui. Lorsque Édouard parle de son projet d'écrire un nouveau livre, les paroles semblent refléter « l'inconvenance et l'outrance et l'absurdité »[941] :

> Bernard avait écouté tout cela avec une attention soutenue ; il avait plein de scepticisme et peu s'en fallait qu'Édouard ne lui parût un songe-creux ; dans les derniers instants pourtant, l'éloquence de celui-ci l'avait ému ; sous le souffle de cette éloquence, il avait senti s'incliner sa pensée ; mais, se disait Bernard, comme un roseau après que le vent a passé, celle-ci bientôt se redresse. Il se remémorait ce qu'on leur enseignait en classe : les passions mènent l'homme, non les idées[942].

Bernard se défend sans cesse, ou du moins il cherche à se protéger. Il se ligue avec Laura pour s'opposer aux arguments d'Édouard. Son rapport conflictuel avec Édouard est finalement comparable à une relation entre père et fils. Contrairement aux autres personnages, cet aventurier a néanmoins un esprit critique. Bernard refuse en effet, malgré l'éloge qu'il entend et tout ce qu'il sait sur le romancier Édouard, de suivre aveuglément sa pensée.

5.3.2 Olivier, une mésaventure instructive

La relation entre Édouard et Laura offre une image spéculaire de la reconnaissance de Bernard sur lui-même. Olivier, l'un de ses plus proches amis avant que Bernard ne se découvre bâtard, donne alors l'autre leçon à Bernard. L'amitié entre ces deux jeunes garçons

[940] *Ibid*, p. 301.
[941] *Ibid*, p. 311.
[942] *Ibid*., p. 315.

semble sincère. Ces deux jeunes gens proviennent tous deux d'une famille bourgeoise et ont reçu une éducation similaire. Olivier possède comme son ami « la curiosité, l'impatiente insatisfaction du passé »[943] et il cherche également un dépassement de soi comme Bernard. Mais à partir du matin où Bernard se réveille sur le lit d'Olivier, Bernard se découvre différent et prend ses distances :

> Bernard a fait un rêve absurde. Il ne se souvient pas de ce qu'il a rêvé. Il ne cherche pas à se souvenir de son rêve, mais à en sortir. Il rentre dans le monde réel pour sentir le corps d'Olivier peser lourdement contre lui […] Sans éveiller Olivier, il se lève, se rhabille et revient s'étendre sur le lit […] Je ne sais pas si d'autres sont comme moi, mais dès que je suis réveillé, j'aime à mépriser ceux qui dorment[944].

Cette scène indique le fait que Bernard a conscience de la nécessité de sortir de son rêve, qui ressemble finalement au rêve héroïque de Lafcadio : il est prêt à affronter courageusement la réalité. Il laisse toutefois son ami continuer à rêver.

Olivier a une intelligence plus développée que ses pairs, ce que suggère bien la description du personnage :

> Son visage presque enfantin encore et son regard révèlent la précocité de sa pensée. Il rougit facilement. Il est tendre. Il a beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle secrète réserve, quelle pudeur, tient ses camarades à distance. Il souffre de cela.[945]

Sa crainte, sa pudeur, sa réserve, sont ses points faibles, et ces traits de caractère vont avoir des conséquences néfastes dans la suite de son aventure, dans la mesure où, comme l'observe Gide dans l'un de ses essais critiques, « Il n'est pas possible à l'homme de se soustraire aux influences ; l'homme le plus préservé, le plus muré en sent encore. Les influences risquent même d'être d'autant plus fortes qu'elles sont moins nombreuses »[946].

Cela nous renvoie au fait qu'au début, malgré les objurgations de Bernard dans l'hôtel, Édouard souhaite faire le voyage avec Olivier : « Édouard, après s'être attardé quelques instants près de Laura, s'en alla chez les Molinier. Il espérait revoir Olivier, à qui il aurait voulu parler de Bernard. Il ne vit que Pauline, malgré qu'il prolongeât désespérément sa visite »[947]. Nous pouvons dire qu'il s'agit là d'un résultat fortuit, d'un effet de la malchance. Toutefois, dans cet univers contingent, les manières d'agir ainsi que les efforts déployés manifestent la nature de l'actant. Lors du mariage de Laura, courageusement, Olivier fait

---

[943] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 244.
[944] *Ibid*., p. 214.
[945] *Ibid*., p. 177.
[946] Gide, André, *Prétextes, Réflexions sur quelques points de littérature et de morale, op.cit*., p. 13.
[947] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 274.

signe à Édouard et parle avec lui pour mieux faire sa connaissance. La conversation avec Oliver fait oublier à Édouard son passé étouffant dans la Pension Vedel. « La curiosité, l'impatiente insatisfaction du passé »[948] d'Olivier attirent l'attention de ce romancier. Même si les poèmes composés par Olivier nécessitent encore beaucoup d'améliorations, Édouard les admire beaucoup : « Par contrecoup, je m'en instruis »[949], avoue-t-il. La grande concentration de cet apprentissage sur la poésie intéresse beaucoup ce romancier. Édouard en vient ainsi à lui demander de devenir son secrétaire.

Toutefois, dans la suite de l'histoire, Olivier recule et se blottit dans son coin. Son pas est toujours arrêté à cause d'une irrésolution inexplicable :

> Scrupuleuse à l'excès, son âme était habile à se persuader que peut-être Édouard trouvait sa présence importune.[950]
> Olivier, craignant d'ennuyer Édouard ou de se faire méjuger en parlant de soi, se taisait.[951]
> Il n'osait répondre : "Oui", par crainte de montrer trop d'assurance.[952]
> Mais le moindre sourire d'Édouard l'eût blessé […] Il se taisait ; il sentait ses traits se durcir.[953]

Il ne saisit jamais les sentiments réels de son oncle. Édouard les dissimule en effet, en raison de sa grande timidité. Tous les deux craignent l'un et l'autre d'ennuyer, de fatiguer ou de déranger. Olivier ne parvient pas à s'exprimer librement. À la gare, il rate ainsi l'occasion de proposer à Édouard de le tutoyer afin qu'ils deviennent plus proches. Il ne peut également plus exprimer sa tristesse causée par le départ de son meilleur ami Bernard devant Édouard. Le silence règne à chaque moment partagé avec Édouard. Comme le dit Pierre Masson, « on a ainsi le hasard qu'on mérite »[954]. L'échec du projet d'Olivier, qui a l'air fortuit, est de fait la conséquence de sa faiblesse.

Malgré son recul devant la vie, l'aventure d'Olivier est rapidement déclenchée par une série d'événements fortuits. Les effets produits par cette série d'événements constituent une émotion si déferlante qu'Olivier ne peut plus la supporter : « Sa grande faiblesse venait de ceci qu'il avait beaucoup plus besoin de l'affection de Bernard, que celui-ci n'avait besoin de la sienne »[955]. Olivier cherche constamment un appui pour s'affirmer. Ce manque de confiance en lui l'empêche d'avoir une réflexion indépendante et lui fait croire aveuglément

---

[948] *Ibid*., p. 244.
[949] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 244.
[950] *Ibid*., p. 229.
[951] *Ibidem*.
[952] *Ibid*., p. 230.
[953] *Ibid*., p. 231.
[954] Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op.cit.*, p. 98.
[955] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 370.

aux paroles d'autrui. Il se laisse donc entraîner vers un personnage dangereux, Passavant, parce qu'il se fait des idées sur la relation entre Bernard et Édouard :

> "Dans la même chambre", se répétait-il — et l'abominable serpent de la jalousie se déroulait et se tordait en son cœur. "Ils couchent dans la même chambre !..." Que n'imaginait-il pas aussitôt ? Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de chasser. Il n'était jaloux particulièrement ni d'Édouard, ni de Bernard ; mais des deux. Il les imaginait tour à tour l'un et l'autre ou simultanément, et les enviait à la fois. Il avait reçu la lettre à midi. "Ah ! c'est ainsi...", se redisait-il tout le restant du jour. Cette nuit, les démons de l'enfer l'habitèrent. Le lendemain matin il se précipita chez Robert. Le comte de Passavant l'attendait[956].

La lettre de Bernard qui lui raconte son voyage avec Édouard et Laura provoque également une poussée de jalousie chez Olivier. Il est évident que la trahison de son meilleur ami et de son oncle favori paralyse Olivier. La jalousie l'étrangle et l'enferme en lui-même. Cette autoasphyxie insupportable le pousse à tourner son attention vers l'adversaire d'Édouard : Robert de Passavant. C'est un écrivain corrompu qui profite de son charme pour séduire, entraîner les jeunes dans ses pièges et les pervertir. Il crée une revue intitulée *Avant-garde*, « plate-forme de ralliement la jeunesse »[957] conçue pour animer les révoltes – des révoltes qui risquent d'entraîner les jeunes dans les « gestes de destruction »[958]. Passavant incarne une séduction démoniaque et un hédonisme égoïste dans le roman. La raison pour laquelle il s'efforce de s'approcher de Vincent réside dans son intérêt pour le frère cadet de ce dernier, Olivier. C'est un homme qui agit seulement pour son intérêt.

L'opportunité apparaît au moment où Olivier est rattrapé par des émotions négatives, qui font germer une révolte dangereuse dans l'esprit du jeune homme. Olivier est aveuglé et perd le discernement nécessaire. Ce n'est pas le désir de la prise de contact de la réalité ou de la poursuite de la vérité qui motive ce jeune aventurier à quitter ses parents. Dans la maison de Passavant, l'attention d'Olivier est attirée par les fines cigarettes ambrées que fume le comte. Encouragé à deux reprises par l'écrivain, Olivier les goûte pour la première fois. Cet acte de transgression symbolise le détachement d'Olivier de la morale puritaine. Par ailleurs, Passavant utilise un poste de la direction dans sa revue littéraire et un voyage en Corse comme autant de leurres pour séduire Olivier. Passavant lui apprend à acheter des tenues élégantes et à profiter du plaisir apporté par les loisirs. Olivier oublie le travail en

---

[956] *Ibid*., p. 179.
[957] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 374.
[958] Martin, Sophie, « André Gide-Marcel Arland », *BAAG*, Paris, 2019, n° 203-204, p. 132. En fait, le mouvement que Passavant tente à lancer fait référence au mouvement Dada, qui encourageait les jeunes à se révolter pour redonner la vie à la littérature. Gide aperçoit le danger que ces jeunes combattants « tombent dans la théâtralité du geste de destruction et ne perdent la sincérité qu'ils cherchaient tout d'abord » (*Ibidem*).

passant son temps à « sécher au soleil et bavarder »[959]. Dans la baie déserte, Olivier, nu et libéré de toute entrave, ne poursuit que la satisfaction de son désir égoïste. La morale hédoniste de Passavant l'égare. Ce « faux-monnayeur »[960] lui fait oublier les bornes de la réalité. Olivier éprouve alors une joie qui ne dure qu'un bref moment, car sa destinée à ce moment n'est plus définie par lui-même mais par Passavant. Comme nous le savons à la fin de l'histoire, cet écrivain l'abandonne à son sort pour conserver sa bonne réputation et le laisse en proie aux railleries du monde lors du banquet. Cette situation est, comme nous l'avons dit, un résultat du hasard. Mais tout au long du déroulement de l'aventure, tous les actes sont décidés et choisis par Olivier. Car le jeune homme veut et croit pouvoir, de cette manière, rétablir sa confiance en lui, non seulement devant son ami Bernard mais surtout devant son oncle Édouard.

Dans la lettre adressée à Bernard et à Édouard, qu'il considère comme deux traîtres, Olivier fait étalage d'un enthousiasme factice : « Je suis heureux de te savoir en Suisse, mais tu vois que je n'ai rien à t'envier »[961] . Stimulé par la jalousie de la lettre de Bernard, Olivier réplique en paradant, en faisant valoir son baccalauréat, son nouveau travail comme le directeur d'**«** Avant-Garde **»**[962] et sa vie hédoniste

La différence entre ces deux personnages est grande. Même si Édouard cache un objectif égoïste en aidant gratuitement l'autrui, ce romancier fait des efforts pour assumer ses responsabilités. Passavant se laisse toutefois volontairement dévoré par ses désirs. Tandis qu'Édouard tente d'approfondir ses réflexions et de trouver son chemin, Passavant se vante de son vol immoral, comme le constate Édouard avec agacement : « Il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est- à-dire qu'il met tout à profit. Il dit que le grand art de la vie, ce n'est pas tant de jouir que d'apprendre à tirer parti »[963]. Alain Goulet ironise sur le fait que c'est un homme ignorant, puisque, son patronyme le suggère, il n'est « Pas savant »[964]. Pour cet écrivain dont le seul désir est de publier des œuvres populaires répondant au désir des jeunes, l'écriture ne sert qu'à gagner une réputation sociale. C'est pourquoi l'œuvre de Passavant ne mérite une place aux yeux d'Édouard et de Gide

[959] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 334.
[960] *Ibid*., p. 312. Le premier personnage auquel Édouard pense pour le projet d'un nouveau livre qu'il intitulerait *Les Faux-Monnayeurs* est le comte de Passavant.
[961] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 334.
[962] *Ibid*., p. 374.
[963] *Ibidem*.
[964] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre André Gide*, *op.cit*., p. 198.

que dans les librairies de gare, lieu où tout circule vite et où l'on achetait, traditionnellement, des lectures faciles, à mille lieux des véritables œuvres d'art.

L'influence de ces deux systèmes de valeur des aventuriers se reflète rapidement lorsqu'ils se rencontrent. Après le retour de Bernard à Paris, Olivier attend Bernard à dessein dans la cour de l'école. En raison de son orgueil, Olivier ne peut pas bien exprimer ses émotions, mais commence par vanter ses tenues élégantes. Bernard, qui porte encore ses anciens vêtements passés de mode, ne montre toutefois aucun intérêt pour les propos d'Olivier et se distrait progressivement de leur conversation. Leur discussion porte ensuite sur le sujet de l'examen de français au baccalauréat, qui portait sur des vers de l'écrivain classique La Fontaine. Les échanges entre ces deux amis deviennent alors de plus en plus empreints d'agressivité.

Olivier vole le point de vue de Passavant et pense que « ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau »[965], à quoi Bernard rétorque qu'« avec de pareilles idées on empoisonne la France »[966]. C'est de cette manière que Passavant se comporte tout le temps : il se focalise en effet toujours sur l'apparence de la réalité et guette d'où souffle le vent. C'est un opportuniste. Quand Passavant constate la victoire du parti de gauche aux élections, il commandite immédiatement une revue de gauche. Comme l'expose Alain Goulet, Passavant agit en outrepassant alors même son mépris pour les « youpin »[967] et les « rastas »[968]. Nous pouvons trouver de nombreux exemples de l'hypocrisie qui marque le caractère et le comportement de Passavant dans le roman, qu'il s'agisse de son écriture ou de ses actes qui visent seulement à satisfaire ses propres profits. Il gagne luxueusement sa vie et il a acquis une haute réputation dans la société en manipulant autrui et en réalisant toutes ses affaires par calcul. Mais Passavant, la plupart du temps, se révèle engourdi par ce bien-être. Il prend l'habitude de se suivre l'ordre du « démon »[969] et obéit aux contraintes du jeu des apparences. S'aventurant avec cet écrivain, Olivier s'aperçoit également du bénéfice douteux moralement apporté par cette règle de vie qui consiste à adopter une altitude

[965] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 368.
[966] *Ibid*., p. 369.
[967] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 275.
[968] *Ibid*., p. 334.
[969] Le démon est un personnage fictif qui traverse tout le roman des *Faux-Monnayeurs*. Différents personnages s'engagent dans un combat contre lui. Comme nous l'avons analysé, l'acte gratuit comprend une caractéristique diabolique. Le démon, qui occupe toujours une place importante dans la pensée de Gide, fait avancer les aventures, mais aussi risque de les faire avorter. Pour une analyse plus détaillée sur cette question, voir : Catharine Savage Brosman, « Gide et le démon », *Claudel Studies [Dallas]*, volume 13, n°2, 1986, p. 46-55 ; Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Les bons comptes font les bons… ? », « *Les Faux-Monnayeurs* ». *Relectures*, Baty-Delalande, Hélène, (*éd*.), Saint-Cyr-sur-Loire/Paris, Publie Papier/Université Paris Diderot, février 2013 ; Benjamin Crémieux, « André Gide et l'art du roman », in *Hommage à André Gide*, 1928.

calculatrice et à prendre avantage des informations dont on dispose pour prévoir l'avenir. Toutefois, le bonheur obtenu grâce cette morale intéressée est-il un vrai bonheur ? Au fond, Olivier prend également conscience que toutes ces leçons qu'il tire de Passavant : cynisme, conformisme, opportunisme, etc., sont contraires à sa vraie nature.

Lucide et conscient de l'égarement de son ami, Bernard, revenant sur la formule de La Fontaine, lui réplique que :

> S'il n'avait eu pour lui que cette légèreté, dont du reste, à la fin de sa vie, il se repent et s'excuse, il n'aurait jamais été l'artiste que nous admirons […] Je me suis payé une tirade contre l'esprit d'insouciance, de blague, d'ironie […] Le véritable esprit de la France, était un esprit d'examen, de logique, d'amour et de pénétration patiente[970].

L'écrivain que Bernard accuse de décliner toute responsabilité, ce n'est pas directement Passavant, mais bien La Fontaine. Mais Passavant, tout comme Lafcadio au demeurant, représente le type de l'homme qui garde cet « esprit d'insouciance, de blague, d'ironie »[971], qui ne se préoccupe réellement de rien, mais affirme simplement sa position supérieure et indifférente. L'écrivain cherche un engagement réel pouvant apporter des changements au monde, et dans cet engagement, l'« esprit d'examen » devient le point crucial pour l'aventurier. Bernard refuse de croire fermement à une vérité justifiée par la simple raison du statut de la personne ainsi que du groupe autoritaire qui l'énonce. Il refuse également la position du maître arrogant. Cet « esprit d'examen »[972] vise à établir une hypothèse pour examiner l'authenticité de la foi et du chemin choisis.

La conversation se termine d'une manière déplaisante. Bernard n'écoute plus Olivier et plonge seul dans sa méditation ; Olivier, de son côté, qui s'attendait à ce que la rencontre se passe bien, est échaudé par l'accueil et les réflexions de Bernard. Bernard et Olivier partagent le même souci au début de l'aventure. L'un découvre son identité bâtarde, l'autre fait face à un chagrin amoureux. Au moment où leur vie est chamboulée par le désordre, les deux jeunes oublient leur éthique fondamentale : le respect. Les paroles provocatrices lancées dans des lettres écrites avec haine ne font que ronger leur intérieur et détruire leur relation sociale. La perte de l'amitié entre Bernard et Olivier creuse un vide dans leurs vies.

Malgré son issue globalement négative, l'aventure d'Olivier constitue une leçon significative pour lui, comme le suggère la maxime de La Rochefoucauld en épigraphe du chapitre VI : la lettre écrite d'Olivier à Bernard :« Il y a de certains défauts qui, bien mis en

---

[970] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 369.
[971] *Ibidem*.
[972] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 369.

œuvre, brillent plus que la vertu même »[973]. Le suicide échoué permet la résurrection d'Olivier. La mort renferme le secret et le passé d'Olivier, mais change aussi l'orientation de son aventure, qui est encore loin d'avoir atteint son terme. Dans son éveil progressif, Olivier reconnaît la morale hypocrite et dépravée de Passavant et il tire une leçon de son expérience. Quand Armand lui apprend que Passavant emploie un nouveau secrétaire, Cob-Lafleur, Olivier répond avec calme à ses railleries. L'aventure de ce jeune garçon se termine avec une rupture nette avec ce mauvais influenceur : « Pourquoi dis-tu : "Ton Passavant ?" Tu sais bien que je ne le vois plus »[974].

5.4. LAURA, L'AVENTURE AMOUREUSE

Instruit par la première leçon d'Édouard, Bernard décide d'aller aider Laura qui n'ose ni rentrer chez ses parents, ni dans la maison de son mari, alors qu'elle est enceinte des œuvres d'un autre homme. La prise de conscience de la nécessité du devoir symbolise la séparation de Bernard et de Lafcadio. Bernard n'est pas comme Lafcadio, qui agit seulement pour son amusement. Cependant, comme nous le constatons dans la conversation de Bernard et de Laura, la générosité et la bonté de Bernard ne le rendent que plus gênant. Il expose en effet sans hésitation la raison pour laquelle il connaît cette femme, en dévoilant tous les secrets de cette dernière, quitte à la blesser : Laura « chancelait, ses deux mains rejetées en arrière cherchaient anxieusement un appui »[975]. Est-ce que tout le monde connaît déjà ses secrets, si un jeune inconnu a pu les percer si facilement ? Laura ressent une double honte. Les réactions douloureuses de Laura font réagir enfin Bernard : « Il comprenait soudait qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu »[976]. Le jeu transforme la vie quotidienne en des jouissances. Lafcadio, ce grand joueur, goûte également à certains plaisirs et réussit à observer certains aspects de la vie. Mais comme nous le constatons dans *Les Caves du Vatican*, le meurtre froid, le retrait immédiat de sa relation avec Geneviève après leur nuit d'amour, l'attitude méprisante envers son entourage, témoignent tous d'une absence d'empathie chez cet aventurier. Tout n'est qu'un jeu pour lui, mais tout reste aussi du même coup limité. De plus, cette manière ludique de vivre sa vie illustre-t-elle plus son courage,

[973] *Ibid*., p. 331.
[974] *Ibid*., p. 355.
[975] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 269.
[976] *Ibidem.*

ou une forme de crainte ? Bernard prend une décision différente de Lafcadio. Il ne recule pas devant les sensations réelles de la vie. Avec courage, il ressent réellement la douleur de Laura et quitte la zone confortable dans laquelle se trouve installé de joueur, pour qui rien n'a de conséquence réelle ni d'importance.

Cette attitude permet à Bernard de faire le voyage avec Laura ainsi qu'Édouard. En raison du refus de Laura de prendre des précautions pour sa grossesse, le voyage devient pénible. Toutefois, la présence de Laura se révèle positive pour Bernard : « près d'elle, on est comme forcé de penser noblement. Cela n'empêche pas que la conversation entre nous trois est très libre, car Laura n'est pas bégueule du tout – et nous parlons de n'importe quoi »[977]. Laura est une femme dévouée et son exemple disqualifie toutes les morales égoïstes. La situation où elle accepte la générosité d'Édouard et dépense son argent l'embête et lui cause une nouvelle douleur, car elle n'a rien à donner en retour.

L'amour de Laura[978] est différent de l'amour d'Édouard. Elle ne se plaint pas de la froideur ni de l'abandon d'Édouard, mais elle s'accuse davantage elle-même. Son amour est plus beau et plus hardi que celui d'Édouard. Laura ne recule pas face à la privation de liberté et à la perte d'un amant idéal comme Édouard dans la vie quotidienne. L'amour est « aussi incertain que le futur, qui peut être aussi fatal que l'aventure mortelle et aussi beau que l'aventure esthétique »[979]. C'est de fait un acte courageux. Personne ne peut prévoir la fin. Toutefois, le dévouement pour autrui est un processus joyeux. Quand elle ne manifeste plus son amour à Édouard, cette femme donne son aide et son affection au jeune Bernard qui s'égare dans son chemin pour devenir un adulte :

> Mais c'est de la vénération que j'ai pour elle, et, près d'elle, toute pensée charnelle me semble impie. Je crois que je me méprenais sur moi-même et que ma nature est très chaste. Grâce à Laura, mes instincts se sont sublimés. Je sens en moi de grandes forces inemployées, je voudrais les mettre en service[980].

L'amour produit des effets réciproques. La joie de Laura provient de son dévouement maternel à Bernard : l'amour de Bernard « la retenait sur la pente de ce mépris de soi-même, de ce dégoût, qui peut mener à des résolutions extrêmes les êtres les plus irrésolus »[981]. En

---

[977] *Ibid.*, p. 300.
[978] Selon Jankélévitch, l'aventure amoureuse pour l'homme et pour la femme est différente. Chez les femmes, « le sérieux l'emporterait ». Car l'amour pour eux est un sacrifice total. L'enfant, la famille, les contraignent. En revanche, pour l'homme, ce sont plus « les aventures » qui sont primordiales. L'homme cherche les aventures et les tente (Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, coll. « Champs - Essais », 2017, p. 46-50).
[979] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 29.
[980] *Ibid*., p. 376.
[981] *Ibid*., p. 309.

même temps, « l'amour peut permettre de grandir et de se dépasser, à condition qu'il soit assimilé à la projection de soi vers l'image d'une perfection à atteindre sous le regard de l'autre »[982], écrit Alain Goulet. C'est précisément dans cette perspective que Bernard exige lui-même de posséder les qualités nobles de Laura. L'amour est l'élément fondamental de l'être. Il possède non seulement une grande puissance de protection, mais aussi une puissance de transformation du fond de l'homme : « Je ne me sens plus le même qu'avant de l'avoir connue et il y a des pensées que je n'ose plus formuler, des mouvements de mon cœur que je réfrène, parce que j'aurais honte de ne pas être digne d'elle. Oui, vraiment, près d'elle, on est comme forcé de penser noblement »[983]. La présence de Laura ouvre un nouveau monde, une vie inédite à ce jeune aventurier. L'amour de Bernard pour cette femme, prime sur la séduction du démon :

> Je pense que ce monologue, ce "dialogue intérieur", comme disait notre professeur, comportait une sorte de dédoublement dont j'ai cessé d'être capable, du jour où j'ai commencé d'aimer quelqu'un d'autre que moi, plus que moi[984].

Bernard ne se focalise pas sur ses seuls besoins individuels. Sa pensée est renouvelée. Persuadé d'avoir trouvé le bon chemin, Bernard a tendance à ralentir sa quête. Mais en même temps, cette influence réprime la vraie nature de Bernard. Laura, de son côté, reste lucide sur la situation, ce qui la conduit à refuser son amour : « Je ne puis accepter de vous que cette… dévotion, que vous m'offrez. Le reste aura ses exigences, qui devront bien se satisfaire ailleurs »[985]. Les mots de cette femme tendre poussent Bernard à reprendre son chemin et à continuer son aventure. Toutefois, cette leçon d'amour est différencie largement Bernard de Lafcadio, d'Édouard ainsi que du Dieu-Zeus que l'on rencontrait dans *Le Prométhée mal enchaîné*. Car, nonobstant l'autonomie de Lafcadio ainsi que Zeus, leurs actes ne sont motivés spontanément que par un pur désir individuel.

Cette aventure amoureuse se poursuit par le retour de Bernard à Paris. Comme le perçoit Laura, Bernard comprend effectivement l'importance du dévouement et de la générosité. Il ne peut toutefois négliger ou purger la partie démoniaque de lui-même :

> Je sens en moi, confusément, des aspirations extraordinaires, des sortes de lames de fond, des mouvements, des agitations incompréhensibles, et que je ne veux pas chercher à comprendre, que je ne veux même pas observer, par crainte de les empêcher de se produire[986].

---

[982] Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op. cit.*, p. 576.
[983] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 300.
[984] *Ibid*., p. 376.
[985] *Ibid*., p. 325.
[986] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 375.

Bernard constate alors l'irréalité de la pureté totale. Encore une fois, ses certitudes antérieures sont mises en doute : « depuis que je la [Laura] connais, je n'ai plus de désirs du tout »[987]. Ses sentiments pour Laura, qui le rendent chaste, révèlent donc contre son vrai moi. Cet enseignement sur l'amour et sur les pulsions est complété par la sœur cadette de Laura, Sarah. Bernard passe une nuit avec cette fille qui a également un esprit de révolte, mais le lendemain :

> Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, […] gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. Non, c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre - livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre[988].

Cette expérience construit alors une distinction nette, pour Bernard, entre l'amour et le plaisir obtenu à travers la satisfaction passagère du désir. La négligence de ce démon est une impossibilité, mais l'assouvissement de tous les désirs constitue un piège infernal.

5.5. UNE NOUVELLE AVENTURE AUTONOME

« Vous ne me connaissez pas bien, et je ne me connais pas bien moi-même. Vous ne m'avez pas mis à l'épreuve »[989], lance Bernard en accusation à Édouard, lors de leurs dernières conversations en Suisse. Parce que jusqu'alors, Bernard est un observateur : il tire des leçons de ce qu'il a rencontré, écouté et vu dans son voyage à Saas-Fée. Il constate l'importance du départ pour une nouvelle aventure – aventure plus indépendante au moment de son retour à Paris. Ainsi, Bernard propose volontairement de s'engager dans la Pension Vedel-Azaïs. Les adolescents inscrits dans cette pension sont censés être capable de maîtriser leurs actions, prendre des responsabilités et ainsi accéder à une plus grande indépendance. Il est vrai que Bernard a déjà lu les opinions d'Édouard sur ce lieu dans son journal. Mais comme nous l'avons dit, Bernard n'est pas un aventurier qui suit aveuglément l'avis des autres : il cherche à transformer ses connaissances en expérience et à renouveler sa propre connaissance grâce à l'aventure. Bernard promet ainsi à Édouard de travailler comme surveillant dans la pension pour protéger Boris et rendre service à autrui : « Je le protégerais, l'aiderais, me ferais son précepteur, son ami »[990].

---

[987] *Ibid*., p. 376.
[988] *Ibid*., p. 401.
[989] *Ibid*., p. 335.
[990] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 335.

Le soir de la rentrée, Bernard retrouve Édouard et lui raconte

> que le père Azaïs a prononcé un discours solennel, où il proposait aux enfants de "s'élancer d'un commun élan, et avec une juvénile ardeur..." ? J'ai retenu ces mots, car ils sont revenus trois fois. Armand prétend que le vieux les place dans chacun de ses laïus. Nous étions assis lui et moi, sur le dernier banc, tout au fond de la classe, contemplant la rentrée des gosses, comme Noé celle des animaux dans l'arche. Il y en avait de tous les genres ; des ruminants, des pachydermes, des mollusques et d'autres invertébrés[991].

L'appel du père Azaïs néglige la liberté de choix des individus. La pension n'est qu'une structure semblable à celle de la famille, où chaque individu se met avec une plus ou moins grande dévotion au service du collectif, en oubliant ses propres besoins et sa vraie nature. En ce sens, cette pension constitue un « temple de l'hypocrisie »[992], écrit Pierre Masson. Sous cet « étouffant couvert de la morale et de la religion »[993], Bernard tire la conclusion que « certains me paraissent avoir une personnalité fabriquée »[994]. Ainsi, ils sont tous des Amédée Fleurissoire [995] qui vivent comme des animaux. Ils perdent leurs pensées individuelles qui les distinguent dans la nature. Certains d'entre eux, plus faibles, deviennent les victimes des pièges tendus par les « forts ».

Dans cette cérémonie de rentrée scolaire, le petit Passavant attire l'attention de Bernard :

> Ses vêtements sont étriqués, sa cravate est stricte ; il n'est pas jusqu'à ces lacets de souliers, qui s'achèvent juste avec le nœud. Si peu que j'aie causé avec lui, il a trouvé le temps de me dire qu'il voyait partout un gaspillage de force, et de répéter, comme un refrain : "Pas d'effort inutile"[996].'

Ne quid nimis (rien de trop) est la formule de cette règle de la vie dont Édouard lui indique directement la raison : « ils ont peur de rien perdre »[997]. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs,* Gide pointe le problème de cette doctrine absurde : « aucun n'avait su comprendre qu'il peut y avoir bénéfice dans l'effort même et récompense ailleurs que dans le but obtenu »[998]. Le petit Passavant est un réductionniste. Les différentes méthodes montrées dans le processus tout comme la variété des idées individuelles sont négligées. L'homme n'a donc pas besoin d'observer la totalité, de se focaliser sur la prédication analytique et un résultat final. C'est la version initiale du déterminisme. Suivant cette

---

[991] *Ibid*., p. 365.
[992] Masson, Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre », *BAAG*, n° 172, octobre 2011, p. 487. La littérature, la religion et la pension sont un « trio infernal » dans l'interprétation de Pierre Masson (*ibid*., p. 491).
[993] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 337.
[994] *Ibid.*, p. 366.
[995] Voir *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 746.
[996] *Ibid*., p. 366.
[997] *Ibidem.*
[998] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 553 (10 août 1924).

conception, la vie construit un grand réseau et noue des nœuds qui deviennent alors l'outil des malfaiteurs. C'est précisément ce dont profite le groupe mystérieux caché derrière les jeunes adolescents de la Pension Vedel, même si leurs familles, honorables, prévoient les conséquences du crime de leurs enfants. C'est ainsi que les jeunes gens constituent audacieusement une ligue pour faire circuler la fausse monnaie et concevoir un jeu criminel. Ce sont de futurs Protos – le personnage qui, dans *Les Caves du Vatican*, est le chef de la bande du Mille-Pattes – qui savent bien comment manipuler les règles et outrepasser les lois morales et sociales. Les similitudes entre le discours du petit Passavant et celui de l'écrivain Passavant nous indique une stagnation de leur pensée, qui adopte la forme d'une morne tautologie.

Cette morale de vie fait perdre totalement à ces adolescents la possibilité de vivre une expérience créative, car elle les fait se focaliser uniquement sur les résultats. La peur de l'échec paralyse les jeunes gens, qui perdent déjà le processus fabuleux permet d'accéder à toutes les richesses et les plaisirs de la vie. Le sens de la vie ne se focalise pas totalement sur l'objet, mais sur les expériences tirées des événements. Si nous considérons la vie comme une aventure, si nous nous focalisons sur le processus plutôt que sur les résultats, même si nous tombons dans des pièges, des frustrations comme celles d'Olivier ne sont que des temporaires. « Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ? »[999] se demande Bernard. « Ceci même vous instruira »[1000], explique Édouard.

Mais de l'autre côté, dans un univers où la famille, l'école, les lieux censés instruire les jeunes gens et les aider à trouver le bon chemin sont mis en doute, le mal finit par ressembler au bien, qu'est-ce qui mérite alors le service, le sacrifice des jeunes tels que Bernard ? Son expérience dans la pension et sa conversation avec Édouard ont développé la capacité d'analyse de Bernard : « Tous les moments du devenir sont des moments des critiques »[1001]. Bernard commence alors à former de nouvelles perceptions dans un environnement inconnu. Ses réflexions sur la pension lui servent à réfléchir sur son mode d'action. Autrement dit, ces critiques lui permettent de prendre position dans cette situation nouvelle : il commence à découvrir et à développer ses potentialités créatrices innées et se prépare ainsi à devenir un écrivain.

[999] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 436.
[1000] *Ibidem*.
[1001] Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, *op.cit.*, p. 224.

La constance dont il fait montre dans sa poursuite de la vérité lui permet obtenir de bons résultats à l'école², comme en témoignent les notes du baccalauréat obtenues par Bernard après son retour à Paris, finalement « reçu à son examen avec mention »[1002]. Il refuse de devenir une marionnette aveugle, mais n'accepte pas pour autant de devenir calculateur, opportuniste. Ce jeune homme fait l'expérience d'une solitude qui le pousse à réfléchir et à chercher une nouvelle orientation pour avancer : « Mais Bernard ne regardait pas le jardin ; il voyait devant lui l'océan de la vie s'étendre. On dit qu'il est des routes sur la mer ; mais elles ne sont pas tracées, et Bernard ne savait quelle était la sienne »[1003]. L'ange, cette figure nouvelle, attire rapidement l'attention de cet enquêteur.

« Enseigne-moi ; guide-moi »[1004], demande Bernard à l'Ange, qui l'entraîne alors dans un cheminement initiatique : « Ils errèrent longtemps entre de hautes maisons sordides qu'habitaient la maladie, la prostitution, la honte, le crime et la faim »[1005]. Différent de Lafcadio, Bernard sort de son milieu étroit et pénètre dans les lieux sombres de la société. L'Ange le mène à une église où se rassemblent un groupe de jeunes gens. Bernard remarque la présence de son frère dans ce rassemblement qui est en fait un meeting politique. Dans ce contexte, Charles Profitendieu renonce à son indépendance et participe à l'Action Française et il écoute la voix des orateurs nationalistes, dont l'un d'entre eux proclame :

> Une doctrine nous est léguée, disait-il. Elle a déjà traversé bien des siècles. C'est la meilleure assurément et c'est la seule ; chacun de nous se doit de le prouver. C'est celle que nous ont transmise nos maîtres. C'est celle de notre pays, qui, chaque fois qu'il la renie, doit payer chèrement son erreur. L'on ne peut être bon Français sans la connaître, ni réussir rien de bon sans s'y ranger[1006].

Comme Alain Goulet l'explique dans son livre, le nation alisme maurrassien qui sous-tend la ligue d'Action française constitue une idéologie dominante à l'époque de Gide. Ce mouvement qui prétend diffuser une vérité multiséculaire prône principalement la prise en compte des racines et le dévouement à la patrie. Un tel mouvement nous conduit à « pénétrer dans un univers qui tend vers le cosmopolitisme, mais un cosmopolitisme étroit, de riches »[1007]. Il enferme non seulement l'homme dans une perspective assez limitée, mais leur demande d'abdiquer leur singularité en se contentant de suivre les paroles de leurs supérieurs,

---

[1002] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 429.
[1003] *Ibid.*, p. 429.
[1004] *Ibid.*, p. 431.
[1005] *Ibid*., p. 432.
[1006] *Ibid*., p. 431.
[1007] Quand le rassemblement est terminé, Bernard constate que : « La foule qui s'y pressait paraissait uniquement composée de gens riches ; chacun paraissait sûr de soi, indifférent aux autres, mais soucieux ». (*ibid.*, p. 432).

présentés comme toujours sages et permettant ainsi d'éviter toutes les erreurs. C'est un guide idéal pour les jeunes perdus, déclare l'ange. Bernard, momentanément fasciné par ce idéologie et par le mode de vie qu'elle implique, voit alors sa propre vision du monde ébranlée :

> Il m'a paru que tous ces jeunes gens étaient animés par les meilleurs sentiments du monde et qu'ils faisaient fort bien d'abdiquer leur initiative car elle ne les eût pas menés loin, leur jugeotte car elle était insuffisante, et leur indépendance d'esprit car elle eût été vite aux abois[1008].

Ces doutes de Bernard sur sa manière propre de mener sa vie disparaissent au moment où il voit soudainement dans cette foule son frère aîné Charles Profitendieu. Après le départ de Bernard, Charles tente de consoler son père : « il voulait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion »[1009]. Ces sentiments sont factices, il ne veut qu'imiter son père. « *Dieu chasse l'intrus* pour… »[1010] : telle est la seule parole qu'il peut prononcer. Cet avocat n'est qu'une autre représentation des valeurs du milieu bourgeois. L'engagement de Charles permet à Bernard de distinguer le vrai but de cette organisation politique, qui n'est qu'un des instruments des riches pour garder leurs avantages sociaux. Ainsi, il refuse de signer le contrat et de s'engager dans le groupe nationaliste et traditionaliste. Il reprend sa lutte « c'est contre toi que je lutterai. Ce soir, veux-tu ? »[1011] ? La lutte[1012] est toujours la valeur centrale pour l'aventurier gidien.

Après son combat contre l'Ange, Bernard part de la pension Vedel et retrouve Édouard pour lui demander un logement provisoire ainsi que des conseils sur la voie à suivre. Toutefois, l'écrivain lui répond : « Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même »[1013]. C'est le même conseil qu'Édouard donne également à Olivier. « Oh ! les conseils, il faut savoir se les donner à soi-même ou les chercher auprès de camarades ; ceux des aînés ne valent rien »[1014]. Cependant, Olivier n'a pas directement demandé conseil à son oncle : « Je ne lui en ai pourtant pas demandé ; pourquoi proteste-t-il »[1015] ? Au moment où

[1008] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 435.
[1009] *Ibid*., p. 190.
[1010] *Ibid*., p. 191.
[1011] *Ibid*., p. 432.
[1012] Dans *Les Cahiers d'André Walter,* Gide fait déjà appel à cet esprit de combat : « N'importe ! il faut lutter : la lutte est belle même sans la victoire. Les combats désespérés sont les plus nobles ; puis une saveur de victoire se goûte déjà dans l'audace de les avoir tentés. Il faut que l'âme proteste de la contrainte des choses : ne céder qu'à soi-même et qu'à Dieu… et encore ? Jacob a bien lutté contre l'ange – et a été vainqueur ! quoique meurtri dans sa chair. C'est cela : la chair humiliée sous l'âme triomphante : la chair murmurera, mais elle sera domptée par la ferveur de l'esprit » (*Les Cahiers d'André Walter, RR1*, p. 77).
[1013] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 436.
[1014] *Ibid*., p. 231.
[1015] *Ibidem*.

Édouard dit : « Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant »[1016], Bernard prend d'abord cette parole sage pour une plaisanterie, avant de distinguer, rapidement, le sens de cette réflexion. À cette occasion, le jeune aventurier manifeste encore une fois sa compétence vitale, qui lui permet d'élaborer et de découvrir une nouvelle règle de vie, différente et pertinente. « Suivre sa pente »[1017] correspond à la tendance de Bernard à répondre à sa propre nature et à céder à ses désirs ; toutefois, cette pente ne doit pas le conduire vers le bas. Autrement dit, le respect de soi ne représente plus une entrée dans la décadence. Au contraire, il permet à celui qui ne se soumet pas aux règles communes d'ouvrir des possibilités différentes et d'avancer vers un vrai bonheur. Le terme « montant »[1018] est également signifiant : il suggère la possibilité d'une chasse infinie de la bonté, de l'amour et de la progression. C'est dans cette infinité de possibles que l'aventurier trouve sa liberté.

Il devient un jeune homme bien maître de soi et capable de résister à ses impulsions instinctives. Bernard rompt alors son lien avec Sarah, qui lui apporte un « plaisir qu'il goûtait avec elle en horreur »[1019]. Il contient également son désir de connaissance, mais choisit d'accompagner tranquillement son ami malade, Olivier. À la fin de ce chapitre qui conduit le roman dans un monde fantastique, le narrateur écrit une conclusion qui apparaît également comme l'aboutissement de cette belle aventure : « Bernard était grave. Sa lutte avec l'ange l'avait mûri. Il ne ressemblait déjà plus à l'insouciant voleur de valise qui croyait qu'en ce monde il suffit d'oser. Il commençait à comprendre que le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace »[1020].

En entendant cela, Bernard se focalise à nouveau sur le développement de lui-même et accepte le poste dans le *Grand Journal* proposé par Édouard. De plus, il se dépouille de son orgueil. Bernard est retourné au sein de sa famille, sagement : « J'ai compris… qu'un faux père peut être encore plus père qu'un vrai »[1021]. Le retour de Bernard dans sa famille ne signifie ni un échec de son aventure ni un renoncement à l'aventure. Au contraire, le personnage évolue et grandit. La pensée de ce jeune aventurier atteint déjà un plus haut niveau de maturité. Il n'est plus le jeune homme qui se cachait sous l'orgueil et l'insolence. Il apprend comment distinguer les fausses croyances, résister au pouvoir autoritaire et

[1016] *Ibid*., p. 436.
[1017] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 436.
[1018] *Ibidem.*
[1019] *Ibid*., p. 433.
[1020] *Ibid*., p. 434.
[1021] « Fragments retranchés et ébauches », *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 517.

respecter une morale de la sincérité. Mais dans le même temps, dans sa poursuite sans fin, Bernard comprend également l'importance du respect de l'autre.

CONCLUSION

L'aventure de Lafcadio n'est encore pas finie à l'issue des *Caves du Vatican*. Dans le roman suivant, *Les Faux-Monnayeurs*, Gide imagine un personnage d'aventurier sur le modèle de Lafcadio, mais s'appelant Bernard. Même s'ils se ressemblent beaucoup, les deux jeunes hommes ont des caractéristiques différentes. C'est précisément en raison de cette différence que Bernard réussit à trouver une nouvelle définition de la liberté. Comme Lafcadio, Bernard trouve son identité dans le fait d'être un bâtard. Avant d'apprendre toute la langue de la société et celle de l'amour, Bernard, à travers son identité bâtarde, traverse la limite symbolique et sort de sa famille bourgeoise fermée. Ce milieu privilégié, comme la religion, domine l'idéologie de la société et étouffe toutes nouvelles possibilités.

Toutefois, de l'autre côté, l'enfant illégitime libéré du joug de la famille se trouve exposé à un autre danger. Le petit Boris, qui est aussi un bâtard, dans le même roman, perd sa vie à la fin de l'histoire. Boris est fragile face à la réalité, ce qui fait de lui une victime facile à manipuler. Les souffrances de sa vie le font rêver à un paradis idéal. Au moment où son ange Bronja disparaît, il perd également sa protection et le fondement de vie. Ainsi, ce que Gide cherche, ce n'est pas un pur et simple renversement de la famille, mais une transformation.

Comme Lafcadio, Bernard prend un risque et s'engage volontairement dans la réalité. Avec son courage, il s'ouvre lui-même à autrui et accueille tout ce qui lui arrive. C'est la seule manière de préserver sa liberté. Saisissant l'information obtenue par hasard à travers la bouche de son ami Olivier, Bernard noue une nouvelle relation avec le romancier Édouard à partir du vol de valise dans une gare. Cette stratégie lui permet de nouer un nouveau rapport avec l'inconnu, mais son acte n'en est pas moins un vol, un acte immoral.

Bernard lit les journaux du romancier d'Édouard. Les histoires lui apparaissent sous un nouveau jour. Mais en même temps, les réflexions d'Édouard posent également de nouvelles questions telles que la sincérité, la liberté et la morale. Édouard intervient dans les affaires de ses proches et propose son aide à ceux qui ont besoin. Mais derrière cette générosité, le romancier cache une curiosité démoniaque. Il est curieux sur ce qui se passera pour les gens qu'il a aidés. La vie est la meilleure ressource pour son écriture. Ainsi, il

abandonne souvent ceux qu'il a aidés dans des situations dangereuses. Édouard refuse fermement toute relation d'attachement, car comme Lafcadio, il ne veut que jouir égoïstement de sa liberté.

Toutefois, cet état contradictoire causé par la lutte entre le vrai et le faux, la sincérité et la morale, le conduit dans une impasse. Inspiré de ces réflexions enregistrées par l'écrivain dans son carnet, Bernard réexamine ses actes immoraux au nom de la poursuite de la liberté. Mais si la sincérité n'est qu'une illusion, l'homme est toujours en devenir ; la question que l'aventurier doit poser, le but qu'il doit pourchasser, ce n'est plus alors le moi idéal dans l'absolu, mais la manière dont il peut évoluer et se perfectionner sans cesse.

Laura, femme tendre mais aussi courageuse car prête à aimer, complète alors la leçon qu'Édouard ne peut pas donner à Bernard. Attiré par cette femme possédant de nobles qualités, Bernard s'éveille à un amour sincère. Il ne se plonge plus dans une simple satisfaction des désirs égoïstes. Mais l'élimination totale des désirs s'oppose également à la nature de l'homme : aussi cette aventure amoureuse platonique est complétée par la liaison charnelle avec la petite sœur de Laura, Sarah. L'abandon de Bernard à ses désirs charnels le conduit à se perdre à la fois dans le marasme. Ce jeune garçon comprend désormais la distinction entre l'amour et la pulsion charnelle.

Mettant fin à son séjour à Saas-Fée, Bernard revient à Paris et démarre une nouvelle aventure plus indépendante. Il s'engage volontairement dans la Pension Vedel pour aider les autres. Mais rapidement, Bernard découvre le caractère néfaste, prisonnier, fallacieux de ce lieu. Les doctrines autoritaires privent les étudiants de leurs personnalités originales et de leur goût pour la vie. Les jeunes innocents deviennent la proie des ceux qui manipulent les règles. La circulation de la fausse monnaie, la maison des prostitutions, le jeu du meurtre, toutes ces activités posent alors à nouveau un nouveau dilemme moral à Bernard. Vagabondant dans la rue, Bernard se livre à une méditation et rencontre un Ange. Cette créature divine l'invite à s'engager dans l'Action Française. Bernard est séduit par l'atmosphère qui règne lors du meeting politique, mais il refuse finalement d'adhérer au mouvement nationaliste. Il prend en effet conscience que ce n'est qu'une autre doctrine d'embrigadement et une organisation qui, au prétexte de dévouement, s'efforce de maintenir des intérêts privés. Revenant encore une fois près d'Édouard, Bernard s'inspire de sa parole et trouve enfin une nouvelle direction pour sa vie. La liberté ne signifie pas une simple satisfaction du désir, le courage et la puissance individuelle. Elle ne se manifeste pas non plus dans de simples actes de transgression. Au contraire, le vrai esprit d'aventure est une

quête insistante du vrai moi et une poursuite de l'évolution individuelle : la liberté se trouve alors dans cette possibilité infinie du bonheur et du perfectionnement.

TROISIÈME PARTIE

L'ART DU ROMAN GIDIEN : VERS UNE ESTHÉTIQUE DU ROMAN D'AVENTURE

L'esthétique est un sujet central pour les écrivains du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Comme nous l'avons indiqué, dans les premières œuvres gidiennes telles que *Le traité du Narcisse*, Gide se préoccupe déjà de l'esthétique. Dans sa correspondance avec Jacques Rivière et dans son *Journal*, il explique que le point de vue esthétique est la seule perspective pour décoder son œuvre. L'exploration de la question morale, la réflexion sur la philosophie, ont chez Gide pour but de servir à sa théorie esthétique. Pierre Lachasse, dans son article « Le point de vue esthétique »[1022], développe une analyse sur cette question : dans son article, Pierre Lachasse cite Henri Ghéon qui partage la même idée que Gide. Tous deux croient que l'artiste moderne doit s'attacher à créer une nouvelle forme littéraire – une forme qui transgresse toutes les conventions préétablies. « L'art n'obéit […] à aucune […] fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens »[1023]. Le dépassement des limites sur le plan d'esthétique n'est possible qu'à travers l'acte de création. L'acte de création, où nous pouvons trouver un réel déploiement de l'intelligence de l'auteur, est, de l'autre côté, la partie importante de la notion d'aventure. Dans la théorie moderne, la singularité de la notion d'aventure réside bien dans la focalisation des écrivains sur le processus de la découverte, de l'exploration du terrain inconnu. Autrement dit, elle ne se limite pas à ce que présente l'œuvre. L'activité de la création[1024] devient un sujet important de l'esthétique littéraire. L'acte de Gide, qui enregistre le processus de création dans son journal, sa correspondance ainsi que ses œuvres d'art, ressemble donc, dans ce cas-là, pour reprendre les mots utilisés par Dominique Château, à « filmer l'acte de création »[1025]. On peut se demander dans cette perspective si cet acte peut se « substituer au discours conceptuel un autre moyen de connaissance »[1026] ? Insistant sur son droit de libre création, Gide cherche une nouvelle forme littéraire qui lui

[1022] Lachasse, Pierre, « Le point de vue esthétique », *BAAG*, n° 78-79, 1988, p. 87–106.
[1023] *Ibid*., p. 87.
[1024] Voir Château, Dominique, « L'acte de création comme problème esthétique », *in* Frangne, Pierre-Henry, Mouëllic, Gilles et Viart, Christophe (*éds*.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 81-89.
L'acte d'inventer un livre, présenté par Dominique Château, est un sujet problématique. Certains critiques pensent qu'il appartient au sujet d'esthétique, certains nient toutefois cette idée. Cette discipline est fondée par le philosophe d'art allemand Konrad Fiedler et l'écrivain français Paul Valéry. L'étude de Dominique Château se concentre plus sur la théorie de Konrad Fiedler. Mais nous pouvons consulter l'article écrit par Maurice Sierro « L'esprit et la création dans les *Cahiers* de Paul Valéry » publié dans *A Contrario* en 2004 pour compléter la connaissance sur la théorie de l'acte de la création. Paul Valéry et André Gide ont une amitié précieuse qui dure toute leur vie. Nous pouvons questionner l'influence de Paul Valéry sur la mise en valeur de Gide de l'acte de la création (Sierro, Maurice, « L'esprit et la création dans les *Cahiers* de Paul Valéry », *A Contrario,* 2004, p. 119-127).
[1025] *Ibid*., p. 81.
[1026] *Ibidem.*

soit propre. Cette recherche d'une nouvelle poétique est due à l'insatisfaction de l'écrivain face au réalisme. L'association de la forme aux règles rationnelles transforme le roman en un corps inorganique. Elle nie la possibilité, la contingence de la réalité. Ce que cherche Gide, c'est une forme qui peut rendre compte de toute notre vie dans sa globalité. Gide transforme ainsi l'écriture en une aventure libre qui contient une variété de possibilités. Les possibilités présentées dans le roman ne sont pas nécessairement signifiantes ou valorisées. Ainsi, l'œuvre est appelée à construire un espace clos, unifié, dans lequel elle se développe et se justifie par elle-même.

Les formes d'écriture élaborées par Gide avant *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* ne correspondent pas à ses attentes, car elles constituent une forme de critique et ironisent sur la fermeture de la réalité. Mais ce que Gide désire, c'est une écriture qui lui permette d'enrichir son expérience et de lui apporter une nouvelle vision, en lui permettant de percevoir la vérité inaperçue. *Les Caves du Vatican,* livre publié en 1913, est l'œuvre la plus proche de ce à quoi l'écrivain aspire. Gide trouve l'inspiration pour ce qui lui apparaît comme un roman d'aventure dans les modèles fournis par d'autres écrivains. C'est le premier pas réalisé par Gide sur la voie qui le mènera enfin à son roman idéal. Il s'inspire de plusieurs modèles de roman d'aventure écrits notamment par des écrivains anglais tels que Joseph Conrad, Stevenson, ainsi que des romans de l'écrivain russe Dostoïevski.

La forme libre, la multiplicité des idées, l'histoire fantastique des *Caves du Vatican* sont autant d'éléments qui composent une base solide pour l'écriture ultérieure des *Faux-Monnayeurs*. Quand Gide écrit, une dizaine d'années plus tard, ce qu'il considère comme son premier véritable roman, *Les Faux-Monnayeurs*, il vise à élargir grandement son champ d'exploration, mais sous une forme plus cohérente et unifiée. Pour réaliser son roman rêvé, Gide part en voyage, fait une lecture attentive des œuvres variées, échange constamment avec ses amis. Il définit et redéfinit constamment la forme de son roman, dans un processus de découverte. L'acte de création devient une aventure. L'aventure n'est pas seulement envisagée comme la manière de l'activité artistique pour l'écrivain : elle devient la structure du roman. L'aventure s'y dédouble, se triple, voire se quadruple. Ainsi *Les Faux-Monnayeurs* comprend un espace complexe, labyrinthique et infini à explorer. Dans cette partie, nous nous interrogeons donc sur la manière dont Gide élabore sa propre version du roman d'aventure, des *Caves du Vatican* aux *Faux-Monnayeurs*. À partir de ces deux œuvres qui représentent une nouvelle phase d'écriture de Gide, nous pouvons en effet éclaircir la manière dont l'écrivain conçoit et réalise son roman d'aventure.

CHAPITRE VI
GIDE ET LA NOTION D'AVENTURE MODERNE

De nombreux courants littéraires tels que le symbolisme, le dadaïsme, le surréalisme, apparaissent durant la carrière de Gide, dont le premier livre a été publié en 1891. La notion d'aventure le préoccupe durant une période relativement restreinte à l'échelle de sa carrière, mais elle suscite chez lui beaucoup de réflexions. Ce genre protéiforme est difficile à circonscrire et intéresse jusqu'à nos jours de nombreux chercheurs qui en explorent différentes perspectives. Matthieu Letourneux, dont les travaux sur le sujet font autorité, propose dans son ouvrage *Le roman d'aventure,1870-1930*, non seulement une vision générale de l'évolution du genre, mais aussi une analyse de la structure et des caractéristiques de la notion d'aventure. La longue histoire du développement et les différents éléments historiques, géographiques, fantastiques qui ont fusionné dans ce genre littéraire, l'ont transformé en un genre difficile à délimiter. La définition et la structure du roman d'aventure devient alors vague et imprécise au début du XXe siècle, mais c'est cette liberté même, riche de potentialités diverses qui séduit l'écrivain.

Ce genre littéraire, qui est souvent perçu comme un genre destiné aux jeunes lecteurs, connaît une évolution rapide à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Le nouveau roman d'aventure est pratiqué par des écrivains étrangers et français. Ils construisent un grand réseau et échangent leurs idées, ce qui va leur permettre de proposer une nouvelle définition du terme d'aventure.

Dans sa thèse, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*[1027], Hélène Marineau fait référence à la théorie du roman d'aventure construite autour de Gide et sa revue *NRF*. Dans une autre thèse, *Le roman d'aventures littéraires de l'entre-*

[1027] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle*, thèse préparée sous la direction de Professeur Tiphaine Samoyault et soutenue à l'Université Paris 8 en 2008.

deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action[1028], Paul Kawczak développe pour sa part une analyse plus détaillée de la position de Gide dans la construction de la notion d'aventure. La publication de *Paludes*, qui fait écho au roman de Huysmans *À Rebours*, avec son chapitre où le personnage principal entreprend un « petit voyage »[1029] sans but précis, représente le premier rêve d'aventure de Gide, qu'il ne peut cependant réaliser. La vitalité comprise dans la notion d'aventure fascine alors l'écrivain. Gide ne s'inspire toutefois pas prioritairement de la littérature française. Les romans étrangers composés par Defoe, Dostoïevski, Fielding etc., constituent pour lui les premiers modèles du roman d'aventure. Dans son premier essai de roman d'aventure, *Les Caves du Vatican*, comme le souligne Paul Kawczak, de nombreux chercheurs tels que Peter Fawcett[1030] ou Stuart Barr[1031], ont retrouvé le lien entre l'écriture de Gide et celles des écrivains européens. Paul Kawczak affirme, de plus, que l'esthétique des *Caves du Vatican* constitue un tournant important dans sa composition romanesque.

Dans ce chapitre qui vise à proposer un bref historique du genre, nous ne visons pas à présenter en détail toutes les idées relatives au genre du roman d'aventure. Cependant, nous pouvons constater un lien étroit entre l'œuvre de Gide et la notion d'aventure, de son origine à son développement en Europe et à son installation en France. Même si les idées d'aventures ne sont pas explicites dans un premier temps, elles fleurissent rapidement et trouvent un écho dans l'œuvre de Gide.

6.1. LE ROMAN D'AVENTURE MÉDIÉVAL : BASE DE LA NOUVELLE CREATION

Pour éclairer le roman d'aventure moderne qui apparaît dans les années 1850, il convient de remonter au Moyen Âge. Jaroslav Frycer cite l'écrivain Felix Vodicka dans son article « Proust et le roman moderne »[1032], introduisant une idée qui justifie notre démarche :

> L'analyse d'une œuvre littéraire doit sans cesse tenir compte de la tradition littéraire. Ce n'est qu'en partant de cette base que nous pouvons observer une œuvre comme manifestation d'une structure en évolution et la comprendre de façon dynamique comme un changement et une tendance à une certaine évolution[1033].

[1028] Kawczak, Paul, *Le roman d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, thèse de doctorat soutenue à l'Université du Québec en 2016 sous la direction des Professeurs Bruno Curatolo et François Ouellet.
[1029] *Paludes*, *RR1*, p. 305.
[1030] Fawcett, Peter, « Gide et Stevenson », *in* Pollard Patrick (*éd*.), *André Gide et l'Angleterre*, Londres, Actes du colloque de Londres (22-24 novembre 1985), Birkbeck College, coll. « Le colloque Gide », 1986, p. 24-29.
[1031] Barr, Stuart, « Gide traduit Conrad », *in* Pollard Patrick (*éd*.), *André Gide et l'Angleterre*, *op.cit*. p. 36-41.
[1032] Frycer, Jaroslav, « Proust et le roman moderne », *Neohelicon* 2, 1974, p. 219-236.
[1033] *Ibid.*, p. 220.

Toutes les études sur la notion moderne d'aventure démontrent qu'avant le début de la deuxième moitié du XIX[ème] siècle, le genre n'est vraiment présent que dans la littérature médiévale. Le roman médiéval, comme l'écrit, Matthieu Letourneux, construit « une forme narrative particulière fondée sur une série d'épisodes presque indépendants ; et celle, au niveau de l'histoire elle-même et des thèmes qu'elle développe, d'une mise à l'épreuve du héros et donc d'un risque »[1034]. De la forme narrative aux sujets, comme la chevalerie, le fantastique, l'histoire fictive, le roman médiéval, bien qu'aucun écrivain ne prenne encore conscience de la notion de genre à cette époque-là, et malgré la distance chronologique, construit une base solide pour le roman moderne et exerce une influence implicite pour un écrivain moderne tel que Gide. Dans son article, « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire »[1035], Daniel Poirion souligne également cette continuité tant au niveau de l'esthétique qu'à celui des idées, du roman médiéval au roman d'aventure moderne. De plus, Mathieu Letourneux indique que les réflexions de Marcel Schwob comme celles de de Jacques Rivière sur le roman d'aventure renvoient toutes à « la structure événementielle du Moyen Age ou les "vies et aventures" »[1036].

Nous pouvons dès lors nous demander quelle est la réflexion de Gide sur le roman médiéval. Comme la thèse de Pamela Antonia Genova *André Gide dans le labyrinthe de ma mythotextualité*[1037] le montre bien, Gide a un goût prononcé pour les anciens récits. Il ne satisfait pas que du récit original, mais prend le temps de découvrir les changements, les enrichissements des récits au fil du temps sous la plume de différents écrivains. Pamela Antonia Genova cite un paragraphe important écrit par Gide :

> La fable grecque, à partir de Troie, perd sa signification symbolique, mais se charge de valeur psychologique et poétique, pour le profit des dramaturges. Il n'y a plus lieu de chercher le sens secret de ces histoires ; elles n'ont plus rien de mythique ; leur pathos admirable doit suffire au poète ingénieux[1038].

La réécriture poétique des histoires anciennes par l'écrivain médiéval est faite pour le plaisir du lecteur. Ainsi, malgré sa perte de sens historique, elle « se fait le véhicule d'une énergie

---

[1034] Letourneux, Matthieu, *Le Roman d'aventure,1870-1930*, Limoges : PULIM, coll. « Médiatextes », 2010, p. 29.
[1035] Poirion, Daniel, « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1988, n° 40, p. 111-127.
[1036] Letourneux, Matthieu, *Le roman d'aventure,1870-1930*, *op.cit*., p. 29.
[1037] Genova, Antonia Pamela, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Purdue University Press, 1995.
[1038] *J2*, p. 1012 (17 février 1945).

poétique »[1039] pour Gide. Il constate que ces fictions médiévales contiennent une possibilité d'élargir son horizon et lui inspirent une nouvelle forme littéraire. Dans « Le roman médiéval et les chemins de l'aventure »[1040], Jan Herman propose une analyse détaillée de l'écriture du roman médiéval tel que celui de Chrétien de Troyes :

> Il est indéniable que certaines aventures leur arrivent, mais leur vraie aventure, celle qui est au centre de leur vie, ne leur arrive pas, elle les attend. Elle est toujours déjà là et elle attend qu'ils arrivent, eux, car ils sont les seuls à pouvoir l'accomplir. Cette aventure est la leur, elle leur est destinée […] Ce n'est pas le hasard qui l'a amené à cet endroit mystérieux, c'est l'aventure. L'aventure mène le jeu…en achevant l'aventure, Perceval réalise son propre destin […] L'aventure médiévale est donc inséparable d'un ordre caché derrière les choses et les événements[1041].

Jan Herman identifie bien les spécificités du roman médiéval. Or la structure narrative simple, l'ordre chronologique, la focalisation sur les causes et les conséquences, et surtout l'itinéraire d'un héros élu sont autant de caractéristiques que Gide remarque naturellement ce schéma classique du roman. « La fable grecque est essentiellement raisonnable »[1042], rappelle Pamela Antonia Genova, mais développant une analyse consacrée à *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Œdipe*, *Thésée*, la chercheuse constate toutefois une réappropriation et une personnalisation de ces récits anciens par l'écrivain. Gide, pour sa part, se concentre surtout sur la pensée et sur la psychologie individuelle de ces héros mythologiques. Cette concentration transforme le récit, qui possède une valeur universelle et éternelle, en un récit subjectif. Dès le début de la création du roman d'aventure, on constate une mise en scène de la subjectivité créatrice de l'écrivain.

Cet intérêt de l'écrivain pour la liberté s'amplifie en suivant le développement du roman d'aventure. Au XVII[ème] siècle, Cervantès publie *Don Quichotte* qui représente une nouvelle forme du roman d'aventure. Le style ironique, la dimension absurde, les commentaires adressés au lecteur, toutes ces spécificités de *Don Quichotte*, qui constitue une parodie du roman de chevalerie traditionnel, deviennent une preuve de l'imagination créatrice de l'écrivain :

> L'originalité de Cervantès est à chercher moins dans l'approfondissement de telle ou telle forme littéraire, que dans sa capacité à passer librement d'un genre à l'autre, d'un registre à l'autre, sans pour autant renoncer à la cohérence ou à l'unité de son œuvre. Son génie se situe peut-être dans cette liberté communicative de l'imagination et de la langue, dans une époque de soupçon et de censure ; dans cette manière de rechercher la connivence humaine que

[1039] Genova, Antonia Pamela, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, *op.cit.*, p. 18.
[1040] Jan Herman, « Le roman médiéval et les chemins de l'aventure », *« Une espèce de prédiction », Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime*, Fabula / Les colloques, Université de Picardie Jules Verne, 2017, disponible sur URL : http://www.fabula.org/colloques/document5674.php.
[1041] *Ibidem*.
[1042] Genova, Antonia Pamela, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, *op.cit.*, p. 18.

> permettent l'écriture et la lecture, en se jouant de toutes les formes littéraires à sa disposition, quitte à en inventer de nouvelle[1043].

Ce roman a une influence profonde sur la littérature, notamment sur l'écriture de Dostoïevski, comme l'indique Bakhtine. Au moment de présenter le personnage des *Caves du Vatican* Amédée Fleurissoire, Alain Goulet le compare naturellement avec Don Quichotte, chevalier dérisoire embarqué dans une croisade illusoire. L'influence de ce roman sur Gide est implicite et mérite, mais mérite que l'on s'y attarde un peu.

Dans la réflexion de Gide sur le roman d'aventure, en 1913, nous trouvons en effet le nom de Cervantès parmi les écrivains qui, selon lui, contribuent au développement du roman d'aventure :

> Qu'est-ce qu'un Lesage auprès d'un Fielding ou d'un Cervantès ? Qu'un abbé Prévost en regard d'un de Foë ? Et même : Qu'est-ce qu'un Balzac en face d'un Dostoïevski ?[1044].

Gide établit une filiation des idées remontant du passé jusqu'à son époque. Comme le montre Russell West dans « Gide, Defoë et *Les Caves du Vatican* »[1045], la réflexion de Gide sur le nouveau roman qu'il appelle de ses vœux noue alors un lien étroit avec la création de ces romanciers.

6.2. UNE NOUVELLE APPARITION DU ROMAN D'AVENTURE EN OPPOSITION AU ROMAN RÉALISTE

Hélène Marineau prend l'idée d'Émile Zola, l'un des représentants principaux du courant naturaliste, comme exemple pour expliquer la situation littéraire au moment de l'apparition de la notion d'aventure. En tant que défenseur d'une littérature de qualité, Émile Zola tente de se considérer comme un scientifique. Voyant l'imagination comme une barrière entre la vérité et l'homme, il lutte contre celle-ci et insiste sur la reproduction fidèle de la réalité par l'écriture. Son cycle romanesque, *Les Rougon Macquart*, devient alors l'une des manifestations de son dogme de l'esthétique naturaliste.

Cette fidélité à la théorie rationnelle se manifeste naturellement dans la forme et la structure du roman. Avec une parfaite cohérence logique du récit, un champ lexical scientifique, une forme objective de narration, Émile Zola dépeint un monde qui reproduit

---

[1043] Tran-Gervat, Yen-Mai, *Don Quichotte*, coll. « connaissance d'une œuvre », Paris, Bréal, p. 12.
[1044] « Les dix romans français que… », *EC*, p. 271. Ce texte apparaît tout d'abord dans la *NRF* en 1913.
[1045] West, Russel, « Gide, Defoë et *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, octobre 1999, n° 124, p. 353-371.

fidèlement la réalité. Or la notion moderne d'aventure est née dans ce contexte dominé par la doctrine réaliste, déterministe.

Cette poursuite de la découverte objective et logique inspire toutefois cette question : l'écriture réaliste peut-elle nous rapprocher réellement de la réalité et nous permettre d'y pénétrer ? Dans son *Journal*, en 1894, Gide lance un défi aux auteurs réalistes français, en présentant le réalisme comme une « longue erreur »[1046] :

> Le roman doit prouver à présent qu'il peut être autre chose qu'un miroir promené le long d'un chemin. Il montrera qu'il sort ainsi moins bien de la tradition française, qu'il peut être œuvre d'art, composé de toutes pièces, d'un réalisme non des petits faits et contingent, mais supérieur – de l'idéoréalisme comme disait Mauclair – qu'il soit plus vrai, plus réel que les choses de la soi-disant réalité, comme le triangle mathématique est plus réel et plus vrai que les triangles imparfaits des arpenteurs. [...] Le roman prouvera qu'il peut peindre autre chose que la réalité – directement l'émotion et la pensée ; il montrera jusqu'à quel point il peut être déduit, avant l'expérience des choses, jusqu'à quel point, c'est-à-dire, il peut être composé, c'est-à-dire œuvre d'art[1047].

La simple imitation de la réalité ne suffit donc pas pour lui à la création littéraire, car l'art doit nous amener à trouver des idées les plus significatives pouvant changer le sens de la vie et la vision de l'homme. C'est ainsi que Gide et d'autres écrivains français commencent à chercher une nouvelle littérature, par exemple, un roman capable de créer un espace potentiel où se retrouve ce qui n'est pas aperçu ou réalisé par l'homme.

Il est vrai que, malgré la domination du roman réaliste, une série de romans d'aventure sont publiés dans la première moitié du XIX^{ème} siècle en France. Nous citerons alors quelques exemples : Alexandre Dumas (*Les Trois Mousquetaires*,1844), François-René de Chateaubriand (*Les aventures du dernier Abencérage*,1830), Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1842), Théophile Gautier (*Le Capitaine Fracasse*, 1863), Jules Verne (*Le Tour du Monde en 80 jours*, 1872 ; *L'Île Mystérieuse* 1869). Mais comme Paul Kawczak l'écrit, « l'aventure, dans le roman français, a laissé place aux fêtes galantes, les auréolant, aussi détaillées aient-elle étés, d'un possible, d'un souffre, qu'elles n'avaient pas. L'aventure semble avoir été éloignée du roman français par pudeur, ressurgissant par moment »[1048].

C'est bien dans les pays anglo-saxons, avec le nombre surprenant des publications du roman d'aventure, que la notion d'aventure subit un changement radical. Héritier de la tradition des écrits de Dumas et de Defoe, Robert Louis Stevenson (1850-1894, *Voyage avec un âne dans les Cévennes,*1879) est considéré comme la première influence anglaise sur le

---

[1046] *J1*, p. 188 (19 octobre).
[1047] *Ibid.*, p. 187-188 (19 octobre).
[1048] Kawczak, Paul, *Le Roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, *op.cit.*, p. 10.

nouveau roman d'aventure. Le roman de Stevenson attire l'attention d'un jeune français polyglotte, Marcel Schwob. Ils nouent une amitié sincère à travers leurs correspondances. S'intéressant à la notion d'aventure, Marcel Schwob traduit des œuvres de Stevenson et les introduit en France. Différant des autres lecteurs qui considèrent Stevenson comme un auteur de livres pour enfants, Marcel Schwob relève dans les aventures inventées par Stevenson, les pistes d'un roman moderne.

Marcel Schwob présente à Gide non seulement les deux romans de Daniel Defoë, *Robinson Crusoé* et *Moll Flanders*, mais aussi celui de Stevenson. Les deux romans de Defoe sont d'ailleurs évoqués dans *Les Caves du Vatican* de Gide, car ils comptent parmi les rares livres qu'apprécie le personnage de Lafcadio. Le récit de Stevenson est, de l'autre côté, classé par Gide en 1930 « à côté des plus grands romans »[1049]. À propos de cet écrivain écossais, Gide déclare ainsi : « je ne professe point pour Stevenson une de ces admirations sans mesure ; mais c'est un excellent auteur »[1050].

Gide ne lit *l'Étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* qu'en 1924, mais dans son *Immoraliste*, court roman ou plutôt « récit » publié en 1902, nous pouvons relever de multiples ressemblances au niveau de la construction des personnages et du récit avec le roman de Stevenson. Le protagoniste de l'œuvre L'*Immoraliste* de Gide, comme celui de Stevenson, se transforme en « proie du côté maléfique de sa nature »[1051].

Dans *Isabelle*, autre récit de Gide, publié deux ans avant *Les Caves du Vatican*, en 1911, nous pouvons constater l'influence grandissante de la pensée de Stevenson. Des caractères des personnages au tableau du contexte ainsi qu'aux événements, *Isabelle* présente de multiples similitudes avec l'œuvre *Olalla* de Stevenson. Ces deux histoires se déroulent toutes deux dans un lieu mystérieux, en l'occurrence un château. Les deux écrivains laissent également un protagoniste raconter l'histoire. Le protagoniste est également le personnage-narrateur et le quêteur. Différentes histoires sont enchâssées dans la quête de ce personnage mystérieux. Comme l'indique Gide dans lettre à Charles du Bos du 29 mars 1914, plutôt qu'une œuvre réellement aboutie, *Isabelle* est finalement « comme un exercice pour [se] faire la main »[1052]. C'est plus dans *Les Caves du Vatican* que non

[1049] *J1*, p. 696 (Feuillets). Gide évoque « l'admirable école anglaise […] des romanciers » (*Ibidem*).
[1050] Cité par Fawcett, Peter, « Gide et Stevenson », *in* Pollard Patrick (*éd.*), *André Gide et l'Angleterre*, *op.cit*., p. 26. André Gide écrit cette paroles dans son œuvre *Prétextes, réflexions sur quelques points de littérature et de morale*.
[1051] Fawcett, Peter, « Gide et Stevenson », *in André Gide et l'Angleterre*, Pollard Patrick (*éd.*), *op.cit*., p. 25.
[1052] André Gide à Charles du Bos, *Corr*., p. 163 (29 mars 1914).

seulement le sujet, mais aussi la forme du roman, manifestent une réflexion plus mûre de l'écrivain autour du genre du roman d'aventure.

Peter Fawcett écrit que, pour ces deux écrivains, « la vie est consacrée à la recherche d'aventures extravagantes »[1053]. Ils cherchent tous deux un champ inconnu de l'homme, le côté le plus réel et cependant inconnu de la réalité, ainsi qu'une nouvelle forme littéraire pour le manifester. Stevenson propose, suivant Hélène Marineau, une nouvelle idée de la « romance »[1054] : « Dans la tradition anglaise le terme *romance* ne désigne effectivement pas le roman d'aventures en particulier, mais se construit par opposition au *nouvel* par un plus grand écart avec la réalité. Toutefois le terme a pu être étroitement associé en anglais avec le monde de l'aventure »[1055]. Cet écrivain écossais vise à retourner l'écriture dans le monde de l'imagination, comme l'affirment Hélène Marineau ainsi que Paul Kawczak.

Stevenson insiste sur le fait que l'écriture ne doit pas tromper ses lecteurs en proposant un monde réel en parallèle à la réalité, car cela reviendrait à détourner la littérature de ses fonctions premières, sociales et politiques. Il est indéniable que l'écriture n'est qu'une production d'un regard individuel de l'écrivain ; ainsi, « par définition, l'imagination apparaît comme le point de départ à partir duquel penser les moyens comme les fins de la littérature »[1056]. La réalité créée dans la littérature est alors une réalité irréelle.

En mettant en valeur l'imagination, Stevenson crée un roman qui n'est ni une copie de la réalité ni son idéalisation sur le mode de ce que produisait la littérature symboliste. La vie, écrit cet écrivain écossais, ne tient pas dans un récit : « la vie est monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante [...] »[1057], de sorte qu'« aucun art ne 'rivalise avec la vie' […] Une proposition de géométrie ne rivalise pas avec la vie et constitue, de plus, un parallèle juste et lumineux pour une œuvre d'art »[1058]. Gide ressent également ce décalage entre la réalité et l'écriture romanesque. Le roman traditionnel n'est pas suffisant pour permettre à

[1053] Fawcette, Peter, « Gide et Stevenson », *in* Pollard Patrick (*éd.*), *André Gide et l'Angleterre*, *op.cit.*, p. 26.
[1054] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle*, *op.cit.*, p. 3. Nous remarquons que la mise en valeur par Stevenson de l'imagination évoque le sens du roman dans l'époque ancienne. La définition du roman indique une création s'écartant de la réalité, « comme si l'imagination avait ici tous les droits » : voir sur ce point Barguillet, Françoise, *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « P.U.F. Littératures », 1981, p. 13-36.
[1055] Kawczak, Paul, *Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, *op.cit.*, p. 31.
[1056] *Ibid*., p. 492.
[1057] « Une humble remontrance », *R.L. Stevenson, Essais sur l'art de la fiction*, édition établie et présentée par Le Bris, Michel, trad. Watkins, France-Marie et Le Bris, Michel, Paris, Editions Payot, 1992, coll. « Petite bibliothèque Payot (Paris) : 98 », p. 236.
[1058] *Ibid*., p. 235-236.

Gide de compléter son manque du « sens de la réalité »[1059] et ébranler même son incroyance à la réalité. Gide considère le monde romanesque comme étant une « seconde réalité »[1060] qui se différencie de la réalité morose copiée par le naturalisme. C'est une réalité subjective de l'auteur.

Pour autant, il ne faut pas négliger l'importance accordée par Gide, inspiré par Dostoïevski, à la réalité. En refusant de copier la réalité comme le naturalisme, Stevenson explique que : « People suppose it is the 'stuff' that interests them. […] they don't understand that the unpolished diamond is but a stone »[1061]. La tâche de l'artiste est alors de trouver une forme pour véhiculer la beauté de ce diamant. C'est alors le point de départ de la création : « la nécessité de la forme, la forme comme seul étalon, et ce contre le carcan objectif d'un langage transitif et documentaire tel que le réclame Zola »[1062]. Mais cette forme ne doit pas se mettre au-dessus de la réalité. La valorisation de l'imagination ne signifie pas une cristallisation ou une sacralisation du roman, comme le prônait le mouvement symboliste, car le roman vise toujours à produire une image pour rendre la vie compréhensible pour l'homme. « The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life »[1063], selon Stevenson. Schwob présente ainsi le réalisme de Stevenson comme un « réalisme irréel »[1064]. Ainsi, le nouveau roman d'aventure n'est plus simplement l'enregistrement d'un fait exceptionnel, écarté de la vie, entremêlant des événements inattendus comme sa forme traditionnelle. Le nouveau roman d'aventure demande une méthodologie reflétant la réalité, conservant une cohérence interne mais aussi libérant de ses contraintes.

[1059] Boros Azzi, Marie-Denise, *La Problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, *op.cit*., p. 81. L'écrivain pense que l'écriture a une « fonction vitale » pour Gide : « elle lui permet d'échapper à ce sentiment d'irréalité qui risquerait de miner tous ses projets » (*Ibid*, p. 80-81).

[1060] *Si le grain ne meurt*, *SV*, p. 93.

[1061] Colvin, Sidney, *the letters of Robert Louis Stevenson, to his family and friends*, London, volume 1, 1901, p. 606. Notre traduction : « Les gens croient que ce sont les "choses" qui les intéressent [...] ils ne comprennent pas que le diamant non poli n'est qu'une pierre ».

[1062] Jaëck, Nathalie, « La correspondance entre Henry James et Robert Louis Stevenson : pour un réalisme aventureux », *in* Lerat, Christian (*éd*.), *Échanges intellectuels, littéraires et artistiques dans le monde transatlantique*, Pessac : MSHA, 2005, p. 38.

[1063] Cité par. Jaëck, Nathalie, *Ibidem.* Notre traduction : « La seule raison de la présence du roman est qu'il tente de représenter la vie ».

[1064] *Ibid*., p. 35. C'est dans la lettre écrite par Marcel Schwob à Stevenson que la chercheuse trouve cette expression. Nathalie Jaëck explique que « Stevenson reprend le réalisme à son compte, à condition qu'il ne soit pas la poursuite d'une chimère, une sorte, disons, de 'réalitalisme' ou d'idéalisation de la réalité. Il doit être une exigence méthodologique de vraisemblance et de cohérence internes à l'œuvre » (art. cit., p. 38).

Cette esthétique se focalisant sur l'imagination devient alors un « lieu commun » de l'écriture aventureuse. Dans la théorie apparue plus tard du roman d'aventure, par exemple, celle de Pierre Mac Orlan, nous constatons la mise en valeur cette faculté de création :

> L'aventure est un produit de l'imagination : c'est une invention littéraire à l'usage des habitués de l'activité immobile, qui ne peuvent se libérer des expériences de la vie onirique, et ses conquêtes trompeuses. En empruntant des moyens incomparables, ils dérivent vers un but qu'ils n'atteignent jamais. C'est-à-dire que, très souvent, ils ne se rendent pas compte qu'ils ont touché au but, car presque toujours le but se dérobe ou, mieux, se transforme au moment que l'on peut espérer donner une fin à une rêverie active souvent dangereuse[1065].

Dans un contexte où la plupart des critiques de son époque considèrent son roman comme destiné à la jeunesse, Stevenson semble ne pas avoir conscience de la valeur de sa composition romanesque. Comme l'affirme Peter Fawcett, la composition romanesque n'est plus qu'un pur plaisir de l'auteur qui se prolonge dans son monde fantastique. L'influence de Stevenson ne se limite pas à une génération. Comme Gide lui-même l'observe, une filiation du roman d'aventure se développe peu à peu à partir de Stevenson : « MM. Wells et Kipling, jeunes encore, ont hérité la vogue de Stevenson. […] Cette génération nouvelle apporte une façon de voir la vie, ou plutôt de la vivre, extraordinairement différente – quelque chose d'affirmatif, de forcené, qui se retrouve dans l'œuvre de ces deux nouveaux romanciers »[1066].

Publiant successivement *Le Nègre du Narcisse*, *Lord Jim*, *Au cœur des ténèbres*, *Typhon*, Joseph Conrad représente alors le deuxième courant du roman d'aventure. Gide et Conrad, ces deux hommes de lettres, nouent non seulement une amitié personnelle, comme l'écrit Walter C. Putnam dans son ouvrage *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*[1067], mais partagent aussi des idées proches sur l'écriture romanesque. Gide commence la lecture des œuvres de Conrad à partir de l'année 1898 et les admire durant toute sa carrière. Comptant parmi les lecteurs les plus fidèles de Conrad, Gide exprime sans cesse son admiration dans ses lettres. Il se consacre à la diffusion et à la traduction des œuvres de Conrad en France. Au moment où J. Conrad décède en 1924, la *NRF* et Gide publient un numéro spécial en son honneur. L'intérêt de Gide pour cet écrivain anglais s'explique principalement par la nouvelle esthétique romanesque mise en œuvre par Conrad, fondée notamment sur la multiplication des points de vue et des voix narratives.

[1065] Orlan, Pierre Mac, *La Clique du café brébis/ Petit manuel du parfait aventurier*, Paris, Gallimard, p. 186.
[1066] Gide, André, « Les romans », *Revue blanche*, tome 22, 1er mai 1900, p. 74, disponible à l'URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k155431/f75.item
[1067] Voir Putnam, Walter C., « Gide et la carrière française de Conrad », *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1990, p. 11-14.

Bien que Conrad et Stevenson appartiennent à des générations littéraires différentes, ces deux auteurs possèdent un goût commun pour la mer et pour le voyage. Ils élaborent des romans d'aventure qui par leur forme et par leur ambition littéraire, se distingue de la littérature destinée prioritairement à la jeunesse et apparaît un nouveau genre de roman, pleinement légitime. Ces deux écrivains partagent certaines idées et conceptions quant à ce que doit être le roman d'aventure. Nous pouvons cependant trouver également dans leurs œuvres les anciens éléments du roman d'aventure tels que les dimensions épiques et picaresques, ou encore l'esprit chevaleresque qui anime les personnages. Le narrateur dans *Lord Jim* de Conrad est aussi le personnage de Marlow, qui entreprend une quête rédemptrice. L'histoire est présentée et éclairée à travers son point de vue ; or à la différence de ce que l'on trouve auparavant dans les romans traditionnels, la vision de Marlow est grandement limitée. En ce qui concerne Conrad, il inscrit ses romans d'aventure tels que *Lord Jim*, *Au cœur des ténèbres* dans un contexte colonial.

Tous ces écrivains ne sont pas isolés mais au contraire s'influencent, s'informent et construisent un réseau. Gide, pour sa part, ressent non seulement l'influence de la société mais accepte également les différentes pensées ou les différentes formes littéraires venant de pays étrangers.

Mathieu Letourneux voit dans cette vague littéraire une apogée du roman d'aventure, ce dont personne n'a alors vraiment conscience. Il se trouve en effet que la définition de la notion d'aventure reste ambigüe : les « postures initiales modifient la définition – d'autant que la nature du genre fictionnel permet de telles variations dans sa lecture »[1068]. Cette notion d'aventure est évoquée de moins en moins durant l'après-guerre. De plus, étant donné que cette notion est à la fois « trop vague et trop vaste » [1069], elle est remplacée au fur et à mesure par d'autres termes thématiques plus précis tels que « roman de science-fiction »[1070], « roman policier »[1071], etc. Toutefois, l'engouement pour l'aventure ne s'éteint pas complètement. Elle continue à fleurir sous la plume d'écrivains tels que André Malraux (1901-1976), Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), Joseph Kessel (1898-1979) pu encore Romain Gary (1914-1980).

[1068] Letourneux, Matthieu, *Le roman d'aventure,1870-1930*, *op.cit*., p. 13.
[1069] *Ibid*., p. 12.
[1070] *Ibid*., p. 165.
[1071] *Ibid*., p. 136.

Gide, pour sa part, ne cesse jamais de s'intéresser à l'aventure. Quand le roman d'aventure *Vol de nuit* écrit par Antoine de Saint-Exupéry est publié, il lui donne rapidement une préface :

> Nous avons eu de nombreux récits de guerre ou d'aventures imaginaires où l'auteur parfois faisait preuve d'un souple talent, mais qui prêtent à sourire aux vrais aventuriers ou combattants qui les lisent. Ce récit dont j'admire aussi bien la valeur littéraire, a d'autre part la valeur d'un document et ces deux qualités, si inespérément unies, donnent à *Vol de Nuit* son exceptionnelle importance[1072].

Jusqu'à la deuxième moitié du XX[e] siècle, ce courant littéraire reste un objet d'étude pour beaucoup de chercheurs. Par exemple, Roger Mathé publie *L'aventure d'Hérodote à Malraux*, tandis que Jean Yves Tadié écrit un essai de synthèse intitulé *Le Roman d'aventures* en 1982. Alain-Michel Boyer et Daniel Couégnas publient pour leur part une étude globale du genre, sous le titre *Poétiques du roman d'aventure[1073]*. La valeur accordée par les écrivains est due au fait que, comme un passage vers la modernité, cette forme littéraire libère la pensée des hommes et leur permet d'explorer des champs nouveaux.

6.3. LE SYMBOLISME : LA PREMIÈRE INSTALLATION DU ROMAN D'AVENTURE EN FRANCE

Paul Kawczak retrace de façon détaillée la manière dont le symbolisme met fin au roman réaliste et naturaliste. À l'époque où apparaît le mouvement symboliste, les intellectuels ne prennent pas encore conscience de la notion d'aventure. Or ce mouvement intellectuel, selon Paul Kawczak, introduit le concept de notion d'aventure en France. Valérie Michelet-Jacquod, dans *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, indique que « l'écriture (symboliste) est dominée par 'la libre recherche, l'aventure absolue dans l'ordre de la création artistique' »[1074]. Cette tentative courageuse de sortir des contraintes de la

---

[1072] Saint-Expéry, Antoine de, *Vol de nuit*, Genève, Droz, 1931, coll. « Textes littéraires française », p. 12.

[1073] Boyer, Alain-Michel, Couégnas, Daniel (*éds*), *Poétiques du roman d'aventure*, *Éditions Cécile Defaut*, Nantes, octobre 2004.

-Compère, Daniel, « Le roman d'aventures policière au XIX[e] siècle », *op.cit*., p. 109-120.

-Bozzetto, Roger, « La science-fiction, ou les aventures et mésaventures du mariage entre science et fiction », *op.cit*., p. 133-146.

-Guillaud, Lauric, « Du roman de la frontière au roman d'aventures : un exemple d'hybridité générique », *op.cit*., p. 147-158.

-Bleton, Paul, « Les rêveries du gunslinger solitaire », *op.cit*., p. 159-172.

-Couégnas, Daniel, « Les fins du roman d'aventures », *op.cit*., p. 273-290.

[1074] Michelet-Jacquod, Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Librairie Droz, 2008, p. 46.

littérature traditionnelle et d'explorer d'autres possibilités fait ainsi du romancier symboliste « un passeur vers la modernité »[1075].

Dans l'écriture symboliste, comme l'indique Jacquod Valérie Michelet, nous pouvons constater l'apparition d'une nouvelle esthétique que l'on peut définir comme « aventureuse »[1076] :

> Le roman symboliste se présente très souvent comme un roman du roman, dans lequel l'aventure se confond avec son récit, dont le héros, écrivain ou esthète, commente l'élaboration. La structure auto réfléchissante de ce type de romans présente des personnages vivant sur le mode de la double conscience, agissant et jugeant leurs actes dans le même temps[1077].

Un récit fictif enchâssé dans le récit, l'intervention du narrateur, la dissimulation du terme d'aventure, l'autoréflexion, l'écriture en miroir à travers la construction de la double conscience, toutes ces techniques d'écriture se retrouvent plus tard, avec quelques modifications, dans l'écriture du roman d'aventure.

Comme s'en aperçoit Jacques Rivière, le symbolisme est toutefois enfermé dans le monde conscient réel et le passé. Il devient une nouvelle prison pour l'homme :

> À l'origine de l'œuvre symboliste, il y avait un esprit trop conscient qui tout de suite voyait trop loin dans ses propres imaginations. Mais pour ce qui concerne l'écrivain du nouveau roman, c'est un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre choses [1078].

Jacques Rivière continue à exposer les écueils cachés derrière la forme de libération que représentait le symbolisme :

> Cette 'extrême conscience' apparaît non seulement dans le fait que l'œuvre prend toujours pour sujet une 'émotion abstraite' de laquelle a été retranché tout ce qui est extérieur à la subjectivité, mais encore le fait que le travail de l'œuvre est 'un travail critique, plutôt que créateur'[1079].

Cette manière d'éviter la réalité, cet enfermement dans le monde subjectif, ne sont-ils pas l'autre forme du manque de courage de s'ouvrir et d'accueillir l'incertain et l'inconnu ?

Ainsi, Rivière propose un nouveau roman se focalisant plus sur l'action et invitant le lecteur à entrer dans un monde toujours en mouvement. Les écrivains commencent à réfléchir sur eux-mêmes et à chercher de nouvelles possibilités d'écriture comprenant plus de générosité. Des écrivains qui ont commencé à écrire à l'âge symboliste, comme Proust, Claudel et Valéry, changent leur orientation d'esthétique après avoir mis en pratique ce style.

[1075] *Ibidem.*
[1076] *Ibidem.*
[1077] *Ibid*., p. 24.
[1078] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), in *Études (1909-1924) : l'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la *NRF* », 1999, p. 334.
[1079] Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, coll. « Références (Paris. 1992) : 582 », 2005, p. 81.

Ils demandent un nouvel art qui n'ait ni sujets limités ni formes définies. La progression des intrigues ne suit plus la règle déterministe, mais se fait de manière plus naturelle et réaliste.

Cette entreprise littéraire menée par différents écrivains vise à renouveler l'art. L'art né du mouvement symboliste est vu comme un échec. Comme la plupart des artistes le prévoient, il est impossible de réaliser, de mettre en œuvre leurs notions idéales, mais il s'agit malgré tout d'une expérience précieuse qui ouvre la porte vers la liberté. « L'échec du "roman de l'être" n'aurait donc nullement entamé la foi en un roman nouveau et capable d'exprimer le Moi, mais l'aurait seulement réorientée »[1080]. C'est une « époque d'invention »[1081], écrit Paul Valéry.

6.4. LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE THÉORIE DU ROMAN D'AVENTURE

Entre 1908 et 1909, André Gide participe au lancement de *La Nouvelle Revue française*[1082]. La revue vise à faire entendre diverses voix aux lecteurs intéressés par la littérature afin de leur permettre de découvrir de nouveaux écrivains, français et étrangers. C'est donc uni par une volonté commune de renouveler la littérature française que de nombreux écrivains français se rassemblent pour travailler ensemble. Au début, ils n'ont pas conscience du lien entre le nouveau type de roman dont ils rêvent et la notion d'aventure. Mais à partir de l'année 1912, comme l'écrit Maaike Koffeman dans *Entre classicisme et modernité, la Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*,

> la *NRF* évolue vers une esthétique plus radicalement novatrice […] les rédacteurs de la revue vont chercher des sources de renouvellement à l'étranger. Ils s'inspirent notamment de la psychologie complexe de Dostoïevski et des techniques narratives des romanciers anglais. Ces modèles encouragent Jacques Rivière à formuler une théorie du roman d'aventure qui est censée montrer la voie du roman de l'avenir[1083].

Les idées et les conceptions des écrivains étrangers font leur chemin dans l'esprit des écrivains français. Jacques Rivière publie son importante étude, *Le roman d'aventure*[1084],

---

[1080] Michelet-Jacquod Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, *op.cit*., p. 47.
[1081] Cité par Michelet-Jacquod, Valérie, *Ibid.*, p. 35.
[1082] Koffeman, Maaike, « La naissance d'un mythe. *La Nouvelle Revue Française* dans le champ littéraire de la Belle Époque », *Études littéraires*, 2009, p. 17-36. L'écrivain cite Jean d'Ormesson : « La *NRF* est ni un auteur, ni uunue œuvre, c'est une "collectivité littéraire" » (*Ibid.*, p. 17).
[1083] Koffeman, Maaike, *Entre classicisme et modernité, la Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2003, p. 263.
[1084] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), *Études (1909-1924) : l'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la *NRF* », 1999, p. 307-350.

dans quatre numéros successifs de la *NRF*, en 1913. Le théoricien croit que le roman, qui possède une forme plus libre, sera le genre le plus adapté pour élaborer la nouvelle littérature moderne. Cet essai apparaît comme la théorie la plus complète sur le sujet du roman moderne à cette époque. Après sa publication des *Caves du Vatican*, Gide lit la théorie de Jacques Rivière et commente : « Il dit à peu près ce que j'aurais souhaité dire dans mon article, et beaucoup mieux que je ne saurais parvenir »[1085]. Même si Gide pense que *Les Caves du Vatican* est un livre beaucoup moins bon que la théorie élaborée par Jacques Rivière sur le roman d'aventure, dans les discours comme dans les formes du roman, nous trouvons un écho entre la pensée de ces deux écrivains.

Dans l'incipit de son essai, Jacques Rivière utilise une image marine qui évoque le sujet traditionnel du roman d'aventure. Elle symbolise un état de découverte, d'exploration qui caractériserait la littérature française de cette époque selon Rivière : « Nous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé. Comme un bateau qui, pendant la nuit, tourne sur son ancre – et au matin la proue qui regardait le port est pointée vers le large -, la littérature a pris une orientation nouvelle »[1086]. Cette image fait écho à un thème classique du roman d'aventure, le départ d'un navire. C'est un changement dont personne n'a pris pleinement conscience, selon Rivière, mais qui se produit néanmoins à la veille de la Première guerre mondiale.

Tout d'abord, Rivière insiste sur le fait qu'un « roman d'aventure renvoie moins à un genre de récits ou à certains traits narratifs qu'à une conception de l'écriture »[1087]. Autrement dit, ce ne sont plus les péripéties, les grands événements qui caractérisent et définissent le roman. Le nouveau roman se distinguera soigneusement du roman traditionnel, comme la narration typique, de l'aventure. La notion d'aventure devient alors un symbole, une forme cachée dans l'écriture de l'écrivain. Cette pensée fait en réalité écho à certaines réflexions proposées par Gide plus de dix ans auparavant :

> En étudiant la question de la raison d'être de l'œuvre d'art, on arrive à trouver que cette raison suffisante, ce symbole de l'œuvre, c'est sa composition.
> Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. Autour de quoi viendraient se grouper les parties ? Qui guiderait leur ordonnance ? Sinon l'idée de l'œuvre, qui fait cette ordonnance symbolique.
> L'œuvre d'art, c'est une idée qu'on exagère.
> Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre.
> La phrase est une excroissance de l'idée[1088].

[1085] *J1*, p. 749 (10 juillet 1913).
[1086] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 307.
[1087] *Ibid*., p. 12.
[1088] « Littérature et Morale », *J1*, p. 258.

Pour lui, le développement des idées l'une après l'autre dans l'écriture romanesque s'appuie grandement sur l'imagination de l'écrivain, ce qui constitue l'essence de la création littéraire. S'inspirant de Stevenson et Dostoïevski, Rivière insiste également sur le retour vers cette forme abandonnée par le réalisme :

> Toute pensée – que ce soit idée ou imagination – va de la puissance à l'acte. Elle se présente d'abord sous une forme rudimentaire et comme infirme […] L'idée en nous sait très bien qu'elle a droit à autre chose ; elle y tend de toutes ses forces ; elle cherche à s'épanouir ; elle se travaille ; elle fait effort contre sa propre simplicité ; […] si on a la patience de la laisser faire, elle finit toujours par y arriver[1089].

La mise en valeur de l'imagination ne signifie toutefois pas un prolongement dans le rêve et l'illusion. Au contraire, Rivière insiste sur l'idée que le roman d'aventure doit se fonder sur la réalité. Différent du symbolisme qui sacralise l'idéal, le nouveau roman vise à traduire et à expliquer la réalité, mais il n'est pas une simple copie de la réalité. Rivière refuse de mettre sur le papier une reproduction de la vie de manière prétendument objective comme le fait le réalisme. Le nouveau roman, croit-il, vise à explorer des choses plus essentielles, par exemple, l'âme de l'homme. Dans ce « roman psychologique d'aventure »[1090], la réalité doit prendre une forme illogique, fragmentaire et indéterminée. L'aventure, ce n'est plus ce qui préexiste dans le destin, mais ce qui se transforme en un sens plus moderne :

> L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passe. Un roman d'aventure, c'est le récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. À aucun moment on n'y voit le présent sortir tout fait du passé, à aucun moment le progrès de l'œuvre n'est une déduction[1091].

Le choix de s'abandonner à la beauté du monde et d'accueillir tout ce qui arrive doit conduire à créer un roman riche et complexe. Cette nouvelle esthétique transforme, d'un côté, le récit en un récit si touffu que l'écrivain est obligé de sélectionner, couper et ignorer certains éléments, de sorte que certains personnages et événements laissent un suspens dans le roman. De l'autre côté, le fil conducteur du roman risque d'être coupé ; le récit est alors mis en danger et risque de faillir à chaque moment. Dans cet espace imaginaire qui reproduit une curiosité esthétique, comme dans l'acte de l'écriture, la lecture devient un acte d'exploration :

> Objets, événements, sentiments, tout est confondu à nouveau et forme une vague et tournante symphonie ; le lecteur se sent placé au cœur d'une foule de choses invisible dont il ne perçoit que l'agitation. – Mais c'est ce que nous ne pouvons plus accepter ; nous demandons au roman nouveau de remettre entre nos mains ses richesses toutes monnayée ; de la fleur confuse et harmonieuse qu'on nous donnait à respirer, nous voulons qu'on fasse sortir mille petites graines dure et séparées[1092].

[1089] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 321-322.
[1090] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 342.
[1091] *Ibid*., p. 341.
[1092] *Ibid*., p. 333.

D'autres théories sur la notion d'aventure apparaissent ensuite, sous l'influence plus ou moins directe de l'essai de Jacques Rivière. Par exemple, Pierre Mac Orlan publie en 1920 *Le Petit Manuel du parfait aventurier* et propose un nouveau portrait d'un aventurier plus actif, qui vient remplacer l'aventurier passif du roman médiéval. L'aventurier n'attend plus seulement des explorations qui sont fatales. Il prend la décision de chercher l'aventure. Cette identité d'aventurier n'est plus bornée au personnage fictionnel, l'auteur se joint également à ce jeu :

> La dichotomie entre aventurier actif (le héros) et aventurier passif (l'écrivain) proposé par Mac Orlan excède la simple parodie : il s'agit de représenter le héros individuellement et indépendamment du contexte romanesque qui peut le magnifier, réduit à sa seule action et enchaînée à elle[1093].

Mais de l'autre côté, Pierre Mac Orlan marque la distance de l'auteur du roman d'aventure avec le récit pour garantir un déploiement libre de l'imagination. Après avoir pris pour exemples certains récits de Gide tels que *Isabelle*, *L'Immoraliste*, *La Porte Étroite* et *La Symphonie pastorale*, Pierre Mac Orlan prend pleinement conscience de l'esprit d'aventure chez Gide. En 1928, ce théoricien de la notion d'aventure publie un petit article, intitulé « André Gide et l'aventure »[1094], afin de lui rendre hommage.

[1093] Lorenzi, Marianne, « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures », *ELFe XX-XXI (l'aventure)*, n° 1, 2011, p. 65.

1094 Orlan, Mac Pierre, « André Gide et l'aventure », disponible à l'URL : http://www.gidiana.net/Capitoleindex.htm#macorlan

CONCLUSION

Le sens du terme d'aventure dans le roman médiéval ne possède pas, dans un premier temps, un sens limité. Il construit toutefois le premier modèle du roman d'aventure. Dans son schéma classique, le roman met en valeur la subjectivité de l'écrivain et représente un monde écarté de la réalité. Dans les siècles suivants, les écrivains tels que Miguel de Cervantes, Daniel Defoe ou encore Denis Diderot, s'inscriront dans la même filiation du roman d'aventure. Dans l'écriture de Gide nous reconnaissons l'influence de ces derniers écrivains.

Mais il faudra attendre la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle pour que le terme d'aventure élargisse son sens. Dans un contexte où la littérature naturaliste et la philosophie déterministe dominent, Stevenson et Conrad représentent, l'un le premier courant du roman d'aventure, l'autre le deuxième. Ils proposent une esthétique qui s'oppose aux idées condamnant l'imagination et emprisonnant l'esprit de l'homme.

Le mouvement symboliste représente la première étape que les intellectuels français doivent emprunter pour sortir des contraintes traditionnelles et essayer d'ouvrir une nouvelle voie au futur roman. Se définissant comme un art de l'extrême conscience, l'œuvre symboliste s'isole de la réalité et se focalise sur l'exploration de la conscience de l'homme. Cette exploration ouvre alors un autre monde possédant une potentialité infinie. L'écriture, visant à connaître l'essentiel de l'homme, est alors conçue comme une nouvelle orientation pour avancer. Elle se transforme rapidement en une nouvelle prison. Pointant du doigt l'isolement de la réalité, l'objectivité de la vérité absolue, le prolongement dans le passé, les écrivains commencent à remettre en question l'art symboliste et décident de prendre un nouveau chemin pour réaliser le roman moderne.

Dans les premières années du XX^{ème} siècle, différentes écrivains et critiques proposent tour à tour leurs réflexions et leurs théories sur la notion d'aventure. L'essai de Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, admiré grandement par Gide, propose ainsi une théorie de la notion d'aventure qui se concentre sur la perspective d'esthétique du roman. Pierre Mac Orlan écrit alors un nouveau portrait du héros aventurier. L'influence est réciproque. Ces théoriciens ne manquent pas non plus de remarquer l'idée de l'aventure apparue dans l'esprit de Gide. Tous ces idées nous permettent alors de mieux constater le lien étroit entre Gide et la notion d'aventure.

CHAPITRE VII

LES CAVES DU VATICAN, BASE DE L'ESTHÉTIQUE DU ROMAN D'AVENTURE *LES FAUX-MONNAYEURS*

Au moment où il rédige ses *Caves du Vatican*, Gide refuse d'admettre son intention de mettre en œuvre une théorie romanesque. Comme nous l'avons rappelé dans le quatrième chapitre de la thèse, Germaine Brée note dans un article intitulé « *Les Caves du Vatican* »[1095] que ce récit marque une nouvelle orientation dans la recherche de l'auteur sur le roman. La richesse et la complexité des *Caves du Vatican*, en comparaison avec les deux soties précédentes, ne se manifestent pas que dans la réflexion de la morale mais aussi dans son esthétique, la nouvelle notion d'aventure littéraire ne traduisant pas seulement une nouvelle morale et une nouvelle philosophie. Comme le souligne Jacques Rivière, « c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière »[1096]. Ainsi, notre étude se focalise sur la question esthétique des *Caves du Vatican* qui occupe une place importante dans la transformation du roman de Gide.

Comme nous l'avons écrit, malgré son intention de rédiger un nouveau roman, Gide, constatant la caractéristique satirique de son écriture, le classe dans la catégorie sotie. La critique d'Henri Massis citée par Alain Goulet[1097] montre bien la raison pour laquelle Gide et les critiques de son époque ne considèrent pas *Les Caves du Vatican* comme un roman

[1095] Brée, Germaine, « *Les Caves du Vatican* », *L'Esprit Créateur*, 1961, n° 1, p. 9-13.
[1096] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 342.
[1097] En plus de la critique d'Henri Massis, Henriette Charasson écrit également que « *Les Caves du Vatican* reste une œuvre psychologique, et presque chaque personnage, de Lafcadio à Julius de Baraglioul, perd son temps à s'analyser minutieusement au lieu d'agir, ce qui est contraire à l'essence même du roman d'aventures. Les personnages sont plus des intellectuels ressemblants à ceux de *Paludes* » (Charasson, Henriette, « Revue des Revues », *Le Gay Sçavoir*, 15 mai 1914, p. 189. Cité par Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, Sheffield, André Gide Éditions Project, et Paris, Gallimard, 2001. Disponible à l'URL : https://www.dhi.ac.uk/gide-les-caves-du-vatican/data/sommaire/front.htm).

d'aventure. La critique accuse les personnages des *Caves du Vatican* de manquer de vie et d'évoluer dans un système clos. En effet, rien n'a changé à la fin de l'histoire : les personnages font un retour à leur vie normale, de sorte que tous les événements ainsi que les personnages perdent leurs sens.

Alain Goulet, qui a étudié ce roman de manière approfondie, écrit que *Les Caves du Vatican* correspond pourtant à la définition du roman d'aventure donnée par le *Grand Larousse Encyclopédique*, « à savoir le roman "dont l'action est faite d'entreprises risquées et dont l'intrigue est mouvementée" »[1098]. Il est vrai cependant que *Les Caves du Vatican* est différent du roman d'aventure traditionnel : le récit n'est, ni construit d'une manière linéaire, ni ancré dans un monde totalement fantastique. De plus, souligne Alain Goulet, il n'y a ni vision claire du destin du personnage central, ni suspense. Le début du récit ne donne aucune indication permettant de prévoir le déroulement de l'histoire. En constatant ces « transgressions du genre romanesque »[1099], nous pouvons alors faire l'hypothèse que ce que cherche l'écrivain, c'est un nouveau roman d'aventure, qui présente une nouvelle forme d'esthétique romanesque.

Dans son article « *Les Caves du Vatican* : genre, sous-genre, inter-genre »[1100], Elaine Davis Cancalon remarque que l'aspect satirique très marqué du roman ne vise pas qu'à railler, critiquer la société, la morale et la littérature réaliste. Il nous faut retenir aussi le fait que la sotie est une forme parodique : *Les Caves du Vatican* parodie en effet des formes déjà établies. En citant la théorie de Linda Hutcheon dans *A theory of Parody*, Elaine D. Cancalon écrit que *Les Caves du Vatican* marque une évolution littéraire. Car, la parodie des éléments, qui sont démodées et dysfonctionnels, ne signifie pas, suivant la théorie de Linda Hutcheon, une reprise simple mais une nouvelle création sur la base de ces traditions. Le nombre important des formes du récit que Gide introduit dans *Les Caves du Vatican*, telles que le roman historique, le roman chevaleresque etc., sort le récit de son cadre rigoureux générique. Il transforme le récit en objet remplissant des possibilités infinies, de sorte que chaque chercheur finit par en avoir une lecture personnelle. Le roman n'est plus alors un nom de genre, mais devient un jeu, une aventure.

Quant à cette esthétique aventureuse, si l'on regarde la manière dont Gide compose *Les Caves du Vatican*, nous découvrons que ses principales sources d'inspiration se sont

---

[1098] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, Pairs, Larousse, coll. « thème et textes », 1972, p. 44
[1099] *Ibid*., p. 47.
[1100] Cancalon, Elaine D., « *Les Caves du Vatican* : genre, sous-genre, inter-genre », University of Pennsylvania Press, 1991, n° 2, p. 305-316.

trouvées dans les romans d'aventure écrits par les deux écrivains anglais Stevenson et Joseph Conrad, ainsi que dans les romans russes de Dostoïevski. André Gide n'hésite d'ailleurs jamais à exprimer son admiration pour ces trois écrivains, dont les œuvres présentent certains points communs. Leurs réflexions conduisent alors à une nouvelle forme d'aventure marquant la littérature moderne.

L'influence profonde de l'écrivain russe Dostoïevski sur Gide ne se borne certainement pas au personnage de Lafcadio, que nous avons analysée dans le quatrième chapitre de la thèse. Il inspire beaucoup d'écrivains et de penseurs en France ainsi qu'en Angleterre, non seulement dans sa réflexion morale, mais aussi dans sa perspective philosophique et esthétique. Dans son essai *French Literary Imagination and Dostoevsky and other essays* [1101], Henry Peyre évoque quelques-uns de ces écrivains, comme Albert Camus. Celui-ci proclame que « without Dostoevsky twentieth century French literature would not have been what it was »[1102]. En plus de Suarès, Alain-Fournier, Jacques Rivière, Gide est l'un des écrivains qui le plus commenté Dostoïevski. Pierre Masson, dans son article « Dostoïevski »[1103], présente les publications et les œuvres de Gide comme manifestant une affinité profonde avec la pensée dostoïevskienne. Mais Henry Peyre nuance pour sa part cette vision, lui qui écrit, « Gide was too entirely different from Dostoevsky to borrow anything from him or to dream of creating characters similar to *The Idiot* or to *The Eternal Husband* »[1104]. Gide ne copie jamais ses modèles, mais il absorbe différentes notions morales ou techniques romanesques pour les intégrer à sa propre écriture.

La poétique de Dostoïevski reste un sujet central pour ces chercheurs. Les théoriciens de la littérature et les poéticiens ont souvent débattu de la manière dont il convient de classer génériquement le roman de Dostoïevski[1105]. Comme l'ouvrage *Problème de la poétique de*

[1101] Peyre, Henry, *French Literary Imagination and Dostoevsk and other essays*, États-Unis, University of Alabama Press, 1975, p. 7-95

[1102] Cité par Henry Peyre, *French Literary Imagination and Dostoevsk and other essays*, *op.cit*., p. 49. Notre traduction : « sans Dostoïevski, la littérature française du XX^{ème} siècle ne serait pas ce qu'elle est ».

[1103] Masson, Pierre, « Dostoïevski », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 126-127.

[1104] Peyre, Henry, *French Literary Imagination and Dostoevsk and other essays*, *op.cit*., p. 101.

[1105] Malgré la polémique, le classement des œuvres de Dostoïevski en roman d'aventure expose, croit Mikhaïl Bakhtine, une certaine part de vérité. Mikhaïl Bakhtine l'explique dans la perspective de la source de la création de Dostoïevski : « Il a reproduit, - cas unique dans toute l'histoire du roman russe classique – les intrigues typiques de la littérature d'aventures. Les arabesques traditionnelles du roman européen d'aventures ont servi plus d'une fois à Dostoïevski de modèles d'esquisses pour la construction de ses intrigues » (Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points. Série Essais », 1988, p. 120). De l'autre côté, Mikhaïl Bakhtine remarque la ressemblance entre le héros d'aventures moderne et le héros de Dostoïevski. Cette ressemblance ne se trouve pas dans les caractéristiques définies et stéréotypés, mais se trouve dans l'insistance du héros à vouloir sortir le milieu habituel et s'ouvrir à tout ce qui arrive de la

Dostoïevski publié par Mikhaïl Bakhtine en 1929 l'indique, les œuvres de Dostoïevski traitent « de façon absolument neuve les aspects relatifs au genre, au sujet et à la composition »[1106]. Analysant la forme polyphonique, le lien étroit avec la réalité, la fusion de sujets variés, M. Bakhtine juge alors que Dostoïevski élabore un genre romanesque fondamentalement nouveau[1107]. Ces innovations se retrouvent dans le roman d'aventure d'autres écrivains, à commencer par *Les Caves du Vatican* d'André Gide.

C'est à partir des années 1910 que Gide commence sa lecture de la littérature romanesque anglaise : « ce que je veux simplement exposer, c'est ce qu'ils (les romans anglais) purent apporter de nouveau, d'inattendu, à ma culture toute latine et française »[1108]. Le terme « *novel* »[1109] que l'anglais emploie pour décrire le roman démontre pour Gide une caractéristique de l'aventure. La culture anglaise fournit une autre perspective, qui se différencie évidemment de la culture française, à cet écrivain à la curiosité en éveil. Cette nouveauté comprend certainement de nouvelles conceptions de la littérature qui dépassent la tradition réaliste de la France.

Contre le déterminisme et la logique dominante de la pensée, Stevenson privilégie dans son œuvre l'imaginaire. Mais cette imagination ne se développe pas à partir de rien : Stevenson joue avec les éléments traditionnels du roman d'aventure tels que le fantastique ou le chevaleresque, dans le but de créer un nouveau roman d'aventure.

Dans *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Walter Putnam décrit l'esthétique de Conrad comme différente de celle de Gide :

> Conrad se distingue des romanciers anglais de son époque par une esthétique du roman fondée moins sur l'objet regardé que sur le regard lui-même. L'univers conradien n'est jamais présenté comme une entité fixe vue dans sa totalité ; il résulte plutôt d'une manière de contempler le spectacle changeant de cet univers[1110].

---

vie. En plus, Dostoïevski aborde également des sujets du roman d'aventure représentant tels que la catastrophe, le crime. Ces sujets traditionnels du roman d'aventure garantissent, d'un côté, écrit Gossmann, l'intérêt du livre pour le lecteur. Mais en même temps ils marquent la prise en compte par l'auteur du hasard, la possibilité de transformation dans la vie quotidienne. Ces accidents créent alors souvent des effets déterminants mais imprévus.

[1106] *Ibid*., p. 119.

[1107] *Ibid*., p. 13.

[1108] Cité dans Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Minard, Les Lettres modernes, 1985, p. 170-171.

[1109] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*, *op. cit.*, p.4.

[1110] Putnam, Walter C. *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, op.cit.,* p. 9.

Regarder le monde avec une vision ambiguë, se concentrer sur sa propre intériorité[1111], inviter le lecteur à une introspection, cette esthétique conradienne fait naître une esthétique romanesque qui démontre la multiplication possible de la réalité et le dualisme entre ces idées. Nous retrouverons cette esthétique dans *Les Caves du Vatican*.

En étudiant l'influence de ces trois romanciers, nous pouvons proposer une vision différente de l'esthétique romanesque de ce récit gidien. Des éléments caractéristiques du nouveau roman d'aventure dont Gide a trouvé l'exemple dans l'œuvre de Dostoïevski, Stevenson et Joseph Conrad, nous expliquent alors pour quelle raison *Les Caves du Vatican* est, malgré l'insistance de l'auteur, un roman d'aventure et en quoi il construit une base esthétique pour son roman suivant, *Les Faux-Monnayeurs*.

7.1. DOSTOÏEVSKI : L'ANCRAGE DE LA RÉFLEXION DANS LA RÉALITÉ EN DÉMONTRANT SA COMPLEXITÉ

7.1.1 Les références et la source provenant de la réalité

Mikhaïl Bakhtine trouve que le roman de Dostoïevski, rappelant un roman social authentique, se détache souvent de la réalité et met en scène un monde fantastique, différent du roman traditionnel d'aventure. Le roman s'associe étroitement avec les idées de l'époque de l'écrivain. Cet ancrage marque, comme l'affirme Jacques Rivière dans son essai qui s'inspire également de réflexions sur le roman de Dostoïevski, une caractéristique importante de l'esthétique du roman d'aventure :

> Le roman nouveau, il sera fondamentalement en opposition avec le rêve, c'est-à-dire avec l'absence de réalité. En effet, au contraire du Symbolisme qui était essentiellement une expression subjective, sans racine dans la réalité, le roman nouveau sera tout entier en acte, en ce sens qu'il traduira la vie. À cause de ce souci, le roman nouveau réclama une œuvre longue puisque son auteur ne la dirigera pas, mais la laissera se dérouler seule à l'aventure, en accord avec les événements qui se manifestent souvent sans suite logique[1112].

Mais de quelle manière l'écrivain inscrit-il son écriture dans la réalité ? Mikhaïl Bakhtine, propose un premier argument en analysant les romans de Dostoïevski :

[1111] Sandison, Alan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism*, New York, St. Martin's Presse, 1966. L'auteur remarque plusieurs éléments communs entre Stevenson et Conrad ; celui-ci est un « artiste self-consciousness » (*Ibid*., p. 4). L'écriture devient alors pour lui un outil qui permet à l'écrivain pour faire un propre examen. Notre traduction sur le titre : « *Robert Louis Stevenson et l'apparition du modernisme* » et notre traduction sur « artiste self-consciousness » : « l'artiste en conscience de soi ».

[1112] Beaulieu, Paul, *Jacques Rivière*, Paris, La colombe, 1956, p. 118.

> Ils n'échappent jamais totalement aux contraintes réalistes d'un vraisemblable fondé sur une logique prétendant obéir aux règles prévalant dans la réalité. Au contraire même, des marqueurs spatiaux, temporels et logiques témoignent constamment de la volonté des auteurs de rattacher leurs univers de fiction à un contexte possible dans une perspective réaliste au sens large : noms de rues, de villes, de pays, choix d'une faune et d'une flore appropriées et amplement décrite, présence de figures et d'événements historiques ou référence à des lois physiques ou chimiques[1113].

Les références à la réalité choisies par l'écrivain construisent la toile de l'univers fictionnel. De même que l'histoire de *Crime et Châtiment* ainsi que celle des *Carnets du sous-sol* se passent dans une ville réelle nommée Saint-Pétersbourg, l'histoire de Gide se déroule dans des villes telles que Paris, Rome, Pau, Naples. Les héros des *Caves du Vatican* se déplacent entre ces villes réelles et évoluent. Nous pouvons retrouver la rue où se situent l'hôtel de Julius, et les livres lus par Lafcadio tels que *Moll Flanders* et *Aladin*. Les paysages apparus dans le récit ne sont non plus des paysages sauvages et vierges, mais des paysages de la vie quotidienne. Le meurtre de Lafcadio apparaît réellement dans un extrait d'un petit journal de son époque : Gide raconte une enquête policière publiée dans la presse italienne. Tous ces éléments participent donc bien d'une représentation « réaliste »[1114].

Alain Goulet, dans *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, souligne pour sa part, à partir des références précédentes qui apparaissent dans le roman, qu'elles produisent incontestablement un effet vraisemblable. Mais loin de fonctionner comme dans le roman réaliste, elles cachent, indique Alain Goulet, une signification symbolique. Comme c'est le cas pour la ville de Saint-Pétersbourg choisie par Dostoïevski, ainsi que le montre l'analyse de Maria Gal dans « Dostoevsky's St. Petersburg: from Generalization of the Urban Myth to Individualization of the Lived Space »[1115], ces références prouvent que l'écrivain réussit à concilier idéalement deux dimensions apparemment contradictoires : réaliste et fantastique. Suivant l'analyse que nous avons faite dans le quatrième chapitre, les livres et les objets réels constituant le décor interagissent avec la psychologie de Lafcadio et déterminent son action. Alain Goulet propose plusieurs interprétations à l'appui de son décryptage des éléments tirés de la réalité. Par exemple, l'appartement d'Anthime situé à Rome « via in lucina » (rue illuminée) est le lieu « où viendra la lumière du miracle »[1116] ; le château de Pezac où habite la comtesse représente un

---

[1113] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 189-190.
[1114] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 48.
[1115] Gal, Maria, « Dostoevsky's St. Petersburg: from Generalization of the Urban Myth to Individualization of the Lived Space », *Territoire en movement Revue de géographies et aménagement*[sur ligne], Université de Lille, 2016, disponible à l'URL : https://journals.openedition.org/tem/3755?lang=en#notes
[1116] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 130.

synonyme argotique de l'argent ; les pentes du Vomero, qui est un quartier de Naples mais aussi le nom d'un poisson en italien, où Protos conduit Amédée, symbolisent bien son identité de « crustacé »[1117].

Le lien entre roman et réalité ne se limite certainement pas au contexte historique. La raison pour laquelle Belinski, le critique littéraire le plus connu et le plus influent de l'époque de Dostoïevski, considère le roman du jeune Dostoïevski comme un miroir « des horreurs de la réalité russe »[1118], c'est que son écriture prend source dans la réalité. C'est la même chose qu'Alain Goulet constate dans *Les Caves du Vatican* de Gide : « La plupart des faits et des événements […] se réfèrent de façon précise à une situation politique, sociale et intellectuelle de l'époque »[1119]. Dans un article ultérieur, intitulé : « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* »[1120], Alain Goulet constate que Gide conçoit son roman en se nourrissant progressivement de la réalité. Dans un premier temps, l'inspiration du roman découle d'une idée simple : l'opposition entre la franc-maçonnerie et la religion catholique. Ce conflit entre la raison, la science et la tradition, l'authenticité, inspire la première dimension du projet de Gide et correspond à la première histoire, celle d'Anthime Armand-Dubois. Cette guerre symbolise la « mutation du monde moderne, caractérisée par la fin de l'alliance de l'Église et de l'État »[1121].

Mais comment l'histoire des *Caves du Vatican* s'enrichit-elle progressivement à partir de cette querelle idéologique, jusqu'à devenir un récit touffu ? Après avoir fixé son premier plan de rédaction, Gide entend parler de la conversion « d'un franc-maçon, cousin d'Émile Zola »[1122], ce qui lui inspire alors une nouvelle idée. À la suite du deuxième plan, nous constatons un enrichissement du contenu du récit avec des allusions à l'actualité de 1898. L'histoire de la bande du « Mille Pattes »[1123] provient de faits réels relatés dans les journaux de l'époque. Le premier concerne la croisade pour la délivrance du Pape. Cette anecdote est répandue à la fin de 1893 à Biskra. Personne ne connaît la vérité. Mais Gide décide alors de d'enrichir son premier plan avec « l'histoire de l'escroquerie et de la "délivrance du Pape»[1124]. Son roman mentionne une escroquerie organisée sous prétexte d'une collection

[1117] *Ibid*., p. 131.
[1118] Franck, Joseph, *Dostoïevski, un écrivain dans son temps*, Genève, éditions des Syrtes, 2019, p. 239.
[1119] *Ibid*., p. 155.
[1120] Goulet, Alain, « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 183-184, Juillet-Octobre 2014, p. 13-45.
[1121] Goulet, Alain, *Fiction et vis sociale dans l'œuvre d'André Gide*, *op.cit*., p. 124.
[1122] Goulet, Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », *BBAG*, n° 64, octobre 1984, p. 510.
[1123] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1081.
[1124] Goulet, Alain, « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* », *op.cit*., p. 16.

de rançons pour sauver le Pape, lequel est présenté comme séquestré et remplacé par un faux pape.

Dans le troisième plan esquissé par Gide, nous découvrons un nouvelk enrichissement du projet : Alain Goulet note que « l'affrontement du monde catholique et celui des francs-maçons s'incarne dans un schéma de relations familiales »[1125]. L'image des protagonistes est alors enrichie ; Gide dépeint leurs différentes relations sociales. Tout d'abord, la relation conjugale, avec le mariage de trois personnages : Anthime, Julius et Amédée, montre alors trois états différents du mariage. De plus, Gide ajoute un rapport de parenté pour les personnages de Julius et de Lafcadio, en posant la question de la famille et son influence sur l'enfant. En développant l'image du romancier Julius, Gide s'interroge également sur l'écriture, les critères de l'élection à l'Académie française, le caractère utilitariste de la littérature entre les mains de certains écrivains. Le récit est loin de s'arrêter ici. Pendant le dîner entre la famille de Julius et Anthime, la conversation de ces deux hommes reflète la situation des investissements fonciers à l'époque. Julius apporte de mauvaises nouvelles au sujet du terrain qu'Anthime achète en Égypte. Face à cette situation, Julius conseille à Anthime, qui montre son incapacité à résoudre le problème, de demander des conseils auprès de l'ingénieur-expert Maniton, pour favoriser le rendement de cet investissement. Le nouveau roman d'aventure, se débarrassant des carcans, est « une œuvre longue, et même une œuvre où il y a aura des longueurs…[comme] un monstre, elle apparaît couverte d'excroissances »[1126]. Elle n'« aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français »[1127].

Au lieu de se contenter d'inscrire son récit dans le mythe comme dans ses premières soties, Gide opte pour une approche plus réaliste en abordant les questions qui préoccupent l'homme de son époque. Dans *Les Caves du Vatican*, tout comme dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, une diversité des sujets, tels que le mariage, le destin des femmes, l'athéisme, sont explorés à travers différents personnages. À la fin de notre lecture, nous partageons les mêmes sensations, à savoir un mélange de réflexion et de satisfaction. Mais le lecteur peut aussi être plongé dans une certaine confusion : il peut avoir des difficultés à retracer le fil du récit et à se souvenir du déroulement ainsi que des détails de l'histoire à cause de ce trop-plein d'événements, d'idées qui sont répétées mais nuancées sans cesse.

[1125] *Ibid*., p. 23.
[1126] Frossard, Jean-Baptiste, « Résumés corrigés », *L'aventure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Hors collection », 2017, p. 270.
[1127] *Ibidem*.

L'attention particulière prêtée à la réalité, cette transformation importante depuis *Les Nourritures terrestres,* ouvre une nouvelle perspective à Gide. L'auteur découvre progressivement la diversité et la surprise apportées par la réalité. Éclate alors une beauté qui ressemble à un kaléidoscope reflétant différentes clartés à chaque mouvement, chaque perspective. Alain Goulet, dans son étude, cite un paragraphe important écrit par Gide dans son manuscrit, qu'il présente sous le titre « premier début des *Caves* »[1128] :

> Ce que j'admire surtout, dans la vie, c'est son encombrement formidable. Elle est pareille aux forêts tropicales où l'abondance inextricable du branchage s'oppose à la clarté du jour. L'on heurte à chaque pas faune ou flore. On ne saurait poser les yeux que sur des drames ; on ne saurait marcher qu'en en créant. Nul homme qui, s'il ne les a vécus lui-même, n'ait coudoyé du moins les plus affreux ; à qui si malgré toute la vie humaine paraît terne, c'est qu'il n'ose point vivre et qu'il ne sait pas regarder.
>
> Pour moi qui, depuis quelques ans, las des livres, fais profession de regarder, ce qui n'est pas toujours la moins intense façon de vivre, j'ai vu naître sous mon regard, je le dis, des suites d'événements si étranges, si neufs, si retors, si branchus, que, maintenant que le devoir m'incombe d'en exposer une partie, je tremble qu'ils ne se forment mal au récit que je voudrais en faire. Le nombre seul des événements qu'il faudra relater, m'effare ; chacun ferait matière d'un volume, si seulement je le rapportais avec ce commentaire moral que les romanciers d'aujourd'hui ont, je crois, accoutumé d'y joindre[1129].

L'autre manière dont les romans de Dostoïevski et de Gide s'enracinent dans la réalité réside dans le côté autobiographique de l'écriture. Pour illustrer cela au sujet du romancier russe, Joseph Franck prend comme exemple l'influence de la religion, sujet important dans l'écriture dostoïevskienne. L'enfance passée à Saint-Pétersbourg laisse des empreintes profondes dans son écriture : cette « ville aux églises innombrables, aux cloches éternelles, aux processions interminables, où les palais se mêlent aux églises »[1130] sert de toile de fond non seulement à *Crime et Châtiment* mais aussi à ses autres œuvres telles que *L'Idiot* (1869) et *Les Démons* (1872). Le paysage réel, l'histoire culturelle et ses souvenirs de Saint-Pétersbourg offrent une source d'inspiration à Dostoïevski.

Les personnages des *Caves du Vatican* reflètent plus ou moins les expériences et les idées individuelles de leur auteur. Par exemple, Gide partage le goût des expériences scientifiques avec Anthime, ainsi que ses doutes sur la foi. Dans un chapitre de la Première partie, Gide insère une scène où Anthime provoque la petite Julie afin de chercher à faire vaciller sa foi catholique : ainsi, Gide prend également un malin plaisir à provoquer ses amis catholiques. Les différentes idées qu'il explore dans son écriture sont représentatives de la

---

[1128] Cité par Goulet, Alain, « Genèse et écriture des *Caves du Vatican* », art. cit., p. 513.
[1129] Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, Sheffield, André Gide Éditions Project, et Paris, Gallimard, 2001. Disponible à l'URL : https://www.dhi.ac.uk/gide-les-caves-du-vatican/data/sommaire/front.htm
[1130] Franck, Joseph, *Dostoïevski, un écrivain dans son temps*, *op.cit*., p. 117.

diversité des idées de l'époque. La conversion d'Anthime à de nouvelles vérités spirituelles reflète l'évolution personnelle de Gide. Comme son personnage, Gide explore différentes idées et trouve finalement une nouvelle voie à suivre : il passera ainsi du mysticisme au naturisme, et de la tentation du catholicisme au communisme. La fusion de l'expérience personnelle et de celle des personnages favorise non seulement l'authenticité, mais reflète aussi l'état réel des mentalités de son époque. L'expérience du personnage ainsi que celle de l'auteur ne sont pas qu'une idée, un reflet individuel, mais au contraire, comme Mikhaïl Bakhtine l'écrit, représente « les plus hauts principes de l'univers intellectuel sont les mêmes que les principes des expériences personnelles les plus concrètes »[1131]. Ainsi, dans le nouveau roman d'aventure, l'expérience individuelle ne représente pas qu'une vie personnelle exceptionnelle comme celle d'Ulysse, mais une idéologie universelle. Dans ce cas-là, écrit Mikhaïl Bakhtine, la vie des personnages dans le roman est « désintéressée et intransigeante »[1132], tel un acte gratuit.

De même que le roman de Dostoïevski présente, selon Mikhaïl Bakhtine, une valeur universelle, *Les Caves du Vatican* ne vise pas simplement à enregistrer des anecdotes imaginaires, mais expose également les idées et la conscience collective de son époque. Cet objectif devient alors l'une des caractéristiques représentant le roman d'aventure ; comme l'affirme Matthieu Letourneux dans son étude, « l'écrivain ne s'efforce plus d'imiter la réalité, mais transforme son œuvre en "représentation stéréotypée de la société" »[1133]. L'acte des personnages apparus dans *Les Caves du Vatican* est loin de représenter une simple aventure individuelle. La pensée du personnage fusionne avec les doctrines exposées sur le monde. Autrement dit, la valeur et la transformation du personnage s'élèvent au niveau d'une lutte contre le monde extérieur.

Mikhaïl Bakhtine démontre que les personnages, dans les romans de Dostoïevski, ne représentent pas seulement des individus, mais aussi des idées qui cachent souvent un sens symbolique plus profond. Cette création de Dostoïevski inspire de l'écriture de Gide. Dans *Les Caves du Vatican*, les personnages ont également des caractéristiques désintéressées similaires à ceux de Dostoïevski. Comme un chevalier sacralisé, ils cherchent à réaliser des idées, ils « vivent d'idées trouvées, entendues, devinés parfois par lui dans la RÉALITÉ ELLE-MÊME, c'est-à-dire des idées déjà vivantes ou qui entraient dans la vie comme idées-

[1131] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 92.
[1132] *Ibid*., p. 93.
[1133] Matthieu, Letourneux, *Le Roman d'aventure,1870-1930*, *op.cit*., p. 209.

forces »[1134]. Reprenons l'explication de Mikhaïl Bakhtine sur Dostoïevski : le chercheur pense que le romancier russe prête une attention particulière à la voix de son époque et considère la société comme un grand dialogue, ce qui nous amène à nous demander si c'est aussi le cas de Gide. Ces deux hommes de lettres ayant tous deux l'habitude d'écrire leur journal semblent prendre du plaisir à engager un dialogue imaginaire. La société, les idées répandues à leur époque, sont considérées alors par ces deux esprits éminents comme un grand dialogue. À leur propos, nous pouvons reprendre la formule de Mikhaïl Bakhtine : les « multiplicité des plans et contradictions de la réalité sociale étaient données comme un fait objectif de l'époque »[1135]. Le personnage d'Anthime Armand-Dubois, inspiré notamment de l'écrivain Renan, pense que la science viendra définitivement à bout de tout mystère, mais Gide met en scène la voix opposée, cette voix fidèle à la religion catholique qui ébranle la foi de ce scientifique.

L'acte gratuit de Lafcadio, quant à lui, partage des similarités avec l'acte libre de Bergson. Ce dernier prône la liberté de l'esprit et son indépendance vis-à-vis des contraintes extérieures pour permettre à l'homme de suivre sa véritable nature. De même, Lafcadio, en commettant un acte désintéressé, exprime son désir de vivre selon sa propre volonté. Mais, en mettant en scène la famille d'Anthime et de Julius, Gide illustre également les idées du romancier Paul Bourget qui « prône la restauration de la famille, les traditions et l'ordre établi »[1136]. Anthime et Julius représentent les existences opposées à Lafcadio, en suivant la tradition et rejettent les valeurs de la liberté. Face à ces deux idées en conflit, l'écrivain réussit à percevoir non seulement les différentes voix qui s'expriment, « mais surtout DES RAPPORTS DE DIALOGUE entre voix, LEURS INTERACTIONS dans le dialogue »[1137] ainsi que les idées qui ne sont pas audibles à l'époque et « qui ne faisaient encore que commencer à mûrir »[1138]. Autrement, dit, Gide, comme Dostoïevski, montre des personnages qui échangeant leurs idées et les confrontent, se complètent et s'opposent. Les écrivains ne visent pas en effet à manifester un dialogue manichéen, mais à explorer les différentes facettes des thèmes.

[1134] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 106
[1135] *Ibid*. p. 36.
[1136] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 156.
[1137] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 106.
[1138] *Ibidem.*

7.1.2 La forme dialogique du roman

Contrairement au roman traditionnel, dans l'œuvre de Dostoïevski, toutes les idées ne sont ni exposées sous la forme descriptive ni dans l'action du personnage. La forme dialogique occupe une place importante, ce qui a conduit Mikhaïl Bakhtine à mener une recherche sur l'effet carnavalesque et théâtral du dialogue produit dans l'écriture de Dostoïevski. De plus, le discours dans l'œuvre de Dostoïevski a une visée éducative, comme dans les romans d'aventure, qui sont souvent lus par des jeunes. Enfin, la mise en valeur du dialogue dans l'œuvre de Dostoïevski peut s'expliquer par le fait que l'auteur ne veut pas écrire un roman historique. L'action, qui représente un passé au moment où elle est écrite, est moins importante que le dialogue, qui peut être réactualisé à chaque fois qu'il est engagé. Le dialogue permet ainsi de donner une voix aux idées et aux personnages, de les faire vivre dans l'instant présent et de les rendre plus accessibles aux lecteurs.

Dans *Les Caves du Vatican*, Gide utilise principalement le dialogue pour introduire et manifester ses idées. Cette technique narrative est si importante que le livre est adapté au théâtre en farce, en 1933[1139], comme le rappelle Alain Goulet. Le dialogue, cette forme ancienne que nous pouvons retrouver dans les romans médiévaux comme ceux de Pétrone, Rabelais ou Cervantès, est souvent considéré comme l'opposé du roman d'aventure, qui se concentre sur l'action. La place centrale de cette forme indique un renversement de la définition établie du roman d'aventure, qui se borne principalement à l'action créant sans cesse des péripéties. La question que nous pouvons poser est alors : pourquoi Gide et Dostoïevski insistent-ils sur la forme dialogique et comment structure-t-elle *Les Caves du Vatican* ?

Comme dans d'autres romans, le dialogue donne l'impression d'une mimésis de la conversation dans la réalité. La scène où Protos se déguise en prêtre catholique et rend visite à la comtesse pour collecter de l'argent expose alors bien le ton de la conversation du milieu bourgeois à l'époque gidienne :

> J'aurais voulu, Madame la comtesse, et de la part du cardinal, vous entretenir d'un sujet grave…
> Excusez-moi, dit enfin l'abbé…
> Il m'a fallu, Madame la comtesse, la solennelle assurance du cardinal …
> Mais, Monsieur l'abbé, pardonnez-moi : s'il s'agit d'un secret dont le cardinal soit averti, d'un secret d'une telle gravité, comme ne m'en a-t-il pas parlé lui-même ?
> Il pouvait vous confier cette lettre…

[1139] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 105.

> Je ne puis donc m'offenser si votre confiance en moi n'est pas plus grande, dit tout doucement la comtesse…
> Vous m'excuserez, Madame, …[1140]

Les formules de politesse, l'emploi du temps conditionnel ainsi que la perfection du langage, représentent bien le milieu privilégié bourgeois et religieux. Mais loin de cette simple fonction, la conversation interroge le monde par le biais des différentes idées qui circulent entre les personnages. La comtesse divulgue sa conversation avec Protos à Mme Fleurissoire ; elle permet ainsi à Amédée de prendre connaissance de l'enlèvement du Pape, ce qui le décide d'aller à Rome pour le sauver. La forme du dialogue, dominante dans le roman, permet de franchir une frontière spatiale et de transmettre des idées. La diffusion des nouvelles sort les personnages de leur univocité idéologique et remue le monde fictif de l'écrivain. L'acte de diffuser et l'effet créé par cet acte sont toutefois souvent imprudents et hasardeux. Le narrateur s'interroge sur la raison pour laquelle la comtesse choisit de dévoiler le complot à Madame Fleurissoire : « Que la comtesse Valentine de Saint-Prix cherchât, à travers Arnica, à intéresser la maison Blafaphas et Cie à la secrète cause de la délivrance du pape, quoi de plus naturel ? »[1141]. La fidélité d'Amédée en sa foi religieuse, l'argent dont ce couple dispose, ne suffisent pas à expliquer le choix de la comtesse. Il semble donc difficile de retrouver un sens à ce choix et l'explication du lien noué entre Amédée et l'affaire de la délivrance du Pape. On se trouve donc en face d'une coïncidence, qui constitue, l'une des marques importantes du roman d'aventure :

> Le cercle des liens qui peuvent relier les héros et des événements auxquels ils peuvent participer n'est prédéterminé et limité ni par leur caractère ni par un monde social dans lequel ils seraient réellement incarnés. C'est pourquoi Dostoïevski pouvait utiliser sereinement les procédés les plus extrêmes et les plus conséquences non seulement du roman d'aventures noble mais même du roman de boulevard. Son héros n'exclut rien de sa vie sinon une seule chose – la respectabilité sociale du héros pleinement incarné que connaît le roman familial et biographique[1142].

Ce que l'écrivain dépeint dans son œuvre, ce n'est pas la réalité cohérente où nous pouvons trouver toutes les explications et les relations causales. Comme Dostoïevski, Gide se focalise sur un monde négligé et caché sous l'apparence de la simplicité. En excluant les règles qui voilent notre regard, *Les Caves du Vatican* présente un monde régi par la puissance du hasard.

Il est naturel que des conflits éclatent en suivant la circulation des diverses idées entre les personnages. Gide met en scène de nombreux affrontements entre les personnages, où

[1140] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1058.
[1141] *Ibid.*, p. 1074.
[1142] Bakhtine, Mikhaïl, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 120.

chacun essaie de défendre ses opinions. Le dialogue et le monologue intérieur deviennent alors des champs de bataille où les protagonistes cherchent à être entendus ou à convaincre leur interlocuteur. Julius dépeint un exemple qui illustre cette idée. Le narrateur emploie des verbes tels que « s'écriait »[1143], « éclata »[1144], « rectifia »[1145], « fit Julius impatienté »[1146], « déclama »[1147] en exposant son besoin urgent de faire valoir ses points de vue. Dans sa relation avec d'autres personnages, Julius occupe souvent la place de dirigeant, par exemple, lors de sa première querelle avec Anthime, qui veut déménager à Rome pour guérir de sa maladie. Julius s'aperçoit de l'impossibilité d'imposer son idée à son demi-frère. Une phrase d'exclamation expose son émotion intense : « combien votre âme est plus malade encore »[1148] ! Sous l'apparence d'un dialogue, Julius prolonge sa propre pensée. Quand il s'enlise dans les critiques acerbes au sujet de sa publication et demande à sa femme Véronique de parler, elle garde toutefois le silence et prend une position d'écoute : « Je vous écoute, Julius »[1149] dit-elle sobrement, marquant ainsi davantage le contraste avec son époux très prolixe. Mais à partir de l'arrivée de Lafcadio, ses paroles apportent de nouvelles idées qui apparaissent différentes, voire contradictoires avec ce dont il était convaincu autrefois ; le charme de la liberté ébranle alors toutes les convictions de Julius. Dans sa dernière conversation avec Lafcadio, comme nous l'avons analysé, Julius termine son aventure en découvrant la doctrine de l'acte gratuit. Cette découverte marque un tournant dans le roman, car le récit ne se concentre plus sur l'action physique, cette forme ancienne du roman d'aventure, mais plutôt sur le développement des idées à travers le dialogue entre les personnages. Ce dernier devient ainsi l'élément clé de l'intrigue et le moyen par lequel l'évolution du personnage se manifeste. Cette approche narrative rappelle celle de Dostoïevski dans ses romans, ainsi que celle de Gide dans *Les Caves du Vatican*, où les personnages sont également obsédés par une idée fixe. Anthime est fasciné par la science ; Julius a des convictions fermes au sujet de la logique et de la raison ; Amédée reste fidèle à sa foi religieuse, tandis que Lafcadio et Protos défendent à tout prix leur liberté. Mais comme Julius, à la suite des événements et de l'échange qu'ils ont avec d'autres personnages, tous commencent à mettre en doute ce qu'ils croient et à explorer ce à quoi ils s'opposaient auparavant.

[1143] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 995.
[1144] *Ibid*., p. 1022.
[1145] *Ibid*., p. 1023.
[1146] *Ibidem*.
[1147] *Ibid*., p. 1118.
[1148] *Ibid*., p. 995.
[1149] *Ibid*., p. 1081.

Les personnages dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski montrent un changement, une évolution possible comme ceux des *Caves du Vatican* :

> Du héros d'aventures on ne peut dire non plus qui il est. Il n'a pas de qualités solides en tant que type social ou caractère individuel, qualités qui donneraient une figure stable à son caractère, à son type ou à son tempérament. Une figure aussi définie alourdirait le sujet d'aventures, limiteraient ses possibilités d'aventures. Au héros d'aventures tout peut arriver et il peut tout devenir[1150].

Le destin des héros de Dostoïevski ainsi que celui des personnages gidiens est souvent le fruit du hasard.

Mikhaïl Bakhtine définit le roman de Dostoïevski comme une polyphonie romanesque. Dans ce « roman polyphonique, ou dialogique, dans lequel les voix des personnages, comme autant d'instances discursives, se confrontent dans une contradiction permanente »[1151], nous pouvons retrouver « la multiplicité des voix et des conscience indépendantes et distinctes dans une œuvre »[1152]. Le chercheur pense que la forme dialogique construit un monde anarchique, bouleversé de sorte qu'il n'y a aucune garantie pour la vérité :

> Dans la littérature du classicisme et de l'époque des Lumières s'est constitué un type particulier de pensée par aphorismes…à Dostoïevski ces types de pensée étaient particulièrement étrangers et antipathiques. Son univers intellectuel créateur de formes ne connaît pas de VÉRITÉ IMPERSONNELLE et dans ses œuvres on ne trouve pas de vérités impersonnelles détachables. On y trouve seulement des voix-idées, des voix-points de vue, globales et indétachables, qu'on ne saurait, sans altérer leur nature, détacher elles-mêmes de la trame de dialogue de l'œuvre[1153].

La forme dialogique du récit est intrinsèquement subjective, ce qui explique en grande partie la caractéristique indéterminée du récit. En effet, non seulement le discours des personnages, comme l'analyse Stéphanie Bertrand dans sa thèse *Du style des idées : l'aphorisme dans l'œuvre d'André Gide*, manque de crédibilité, mais c'est également le cas de celui du narrateur. « La remise en cause du narrateur dans sa fonction narrative teinte donc de suspicion la possibilité, pour lui, d'assumer une fonction idéologique, au cours du récit comme à son terme » [1154]. Dans leurs discours, ajoute Stéphanie Bertrand, « la fréquence de ces hésitations et réticences participe du système parodique généralisé, mais elle est aussi plus largement révélatrice d'une forme de démission de l'autorité narrative dans la fiction gidienne »[1155]. Il n'y a pas d'expression objective du milieu, de la vie quotidienne, de la nature, des choses : tout pourrait être remis en doute. Il n'y a pas de contraintes pour

---

[1150] Bakhtine, Mikhaïl, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 120.
[1151] *Ibid*., p. 8.
[1152] *Ibid*., p. 10.
[1153] Bakhtine, Mikhaïl, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 113.
[1154] Bertrand, Stéphanie, *Du style des idées : l'aphorisme dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, p. 234.
[1155] *Ibidem*.

l'écriture, ni de morales ni de vérités objectives. C'est cette imprécision, cette indétermination qui engendre l'aventure.

La vérité n'est plus intemporelle, écrit Mikhaïl Bakhtine. Dostoïevski met souvent en avant la situation actuelle de l'apparition de la vérité.

> Le sujet est par contre un simple vêtement que porte le héros, et dont il peut changer autant de fois qu'il lui plaira. Le sujet ne s'appuie pas ici sur ce qu'est le héros et sur la place qu'il occupe dans la vie, mais plutôt sur ce qu'il n'est pas et sur ce qui, sous l'angle de la réalité déjà existante, n'est pas déterminé et demeure imprévisible[1156].
>
> Le sujet utilise toute localisation sociale ferme non pas comme une forme de vie conduisant à son achèvement, mais comme une 'situation'[1157].

La vérité n'a de sens que dans la situation décrite par l'auteur. En conclusion de cette analyse, la forme dialogique devient alors l'action du roman. En créant des conditions pour la circulation des idées variées qui agitent l'esprit de l'être humain, elle construit un monde en mouvement et le transforme en un récit ouvert, instable et plein de possibilités. Gide montre les différents sujets à travers la bouche de ses personnages.

7.1.2 L'écriture : une réalité carnavalesque

Mais le discours touffu, incohérent voire parfois chaotique du récit, met en évidence la singularité de la langue utilisée par Gide. Les sujets ne sont pas traités de façon sérieuse, mais dans un rire ironique, comique, dérisoire, comme l'affirme Alain Goulet : « les références sont exclus de leurs finalités initiales et intégrées dans un ensemble ironique qui les parodie »[1158]. Cette humeur est analysée en détail par Maria Dolores Vivero Carcia dans son article « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide »[1159], qui nous renvoie à la période du carnaval au Moyen Âge, où toutes les conventions sont renversées et des manifestations libératrices sont mises en scène.

Au lieu de défendre la vérité, définie par ce que nous voulons entendre et croire, Gide se penche sur le côté inverse, et joue avec la notion d'erreur. Par exemple, le statut de la science, défendu par Anthime, se base sur des recherches scientifiques : « Pour servir à ses fins, pour obtenir de l'animal maté l'aveu de sa simplicité […] et pour agir distinctement sur

---

[1156] Bakhtine, Mikhaïl, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, *op.cit*, p. 122.
[1157] *Ibidem*.
[1158] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 59.
[1159] Carcia, Maria Dolores Vivero, « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide », *Études française*, Presses de l'Université de Montréal, n° 1, 2008.

l'un ou l'autre sens de l'animal […] les dépouillait de tel ou tel organe que vous eussiez juré indispensable, dont l'animal, pour l'instruction d'Anthime, se passait »[1160].

Le narrateur emploie abondamment l'ironie dans son discours, notamment des expressions d'exagération : « Tropismes ! Quelle lumière soudaine émanait de ces syllabes ! Évidemment l'organisme cédait aux mêmes incitations que l'héliotrope […] Le cosmos se doutait d'une bénignité rassurante […], Armand-Dubois, chaque jour, à midi, ajoutait de nouveaux chiffres triomphaux »[1161]. Mais est-ce que ses expérimentations sont réellement importantes, exposant bien l'état du cosmos ? Cette raillerie continue à se répandre dans les histoires suivantes : le médiocre Julius tend toujours à écrire un livre exceptionnel ; l'impuissant Amédée rêve toutefois de sauver le monde ; Protos et Lafcadio se mettent au-dessus des règles sociales et ont tous deux une haute estime de leurs actes. André Gide ne cherche pas qu'à tourner en dérision les performances de ses personnages. Comme l'explique Mikhaïl Bakhtine, « Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète »[1162]. La réalité que Gide manifeste dans son roman est une réalité plus pure et plus complète. Les idées et les doctrines sont désacralisées par la raillerie piquante de l'auteur. Grâce à l'espace libre du roman, ces événements sont décalés et révèlent leur véritable nature.

Comme Dostoïevski, Gide adopte une forme carnavalesque en rédigeant son récit pour y abolir toutes les contraintes, y compris la morale selon laquelle les commentaires se fondent pour évaluer le monde. Cette exclusion comprend l'opinion individuelle de l'écrivain. Cette forme carnavalesque établit un intervalle dans son dialogisme. Les conflits ont lieu entre les personnages plutôt qu'entre l'auteur et lui-même. Gide est ainsi libéré de sa conscience, de sa pensée obsédante et accomplit son aventure à travers sa création. Au fil de cette liberté créatrice, l'auteur envisage d'infinies possibilités dans la confrontation de ces idées prototypes. Dans l'effet mi-comique mi-sérieux du récit, les idées et vérités sont changeantes, exagérées, désacralisées par différents contextes**.** Les différentes facettes d'une question se manifestent dans la parole des personnages qui représentent des positions opposées.

Mikhaïl Bakhtine écrit que « le carnaval est un spectacle sans rampe ni division entre interprètes et spectateurs. Dans le carnaval tout le monde participe activement, tout le monde

[1160] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 998.
[1161] *Ibidem.*
[1162] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 148.

communie au jeu carnavalesque »[1163] . La frontière, non seulement celle de l'espace, mais aussi du temps, devient floue dans le monde fictif. Dans le roman de Dostoïevski ainsi que dans *Les Caves du Vatican*, nous constatons que les personnages de différents milieux, de haut en bas, s'entremêlent. Par exemple, dans le roman *Crime et Châtiment*, les personnages de la prostituée, du buveur, de la police, de l'avocat représente les différentes classes de la ville de Pétersbourg, ville sous-développée mais proche de régions prospères. Le protagoniste Raskolnikov semble un mélange de caractéristiques irréelles et contradictoires. Malgré son caractère réel, le protagoniste possède un attribut de la noblesse, comme un prince, un chevalier né dans une famille aristocratique. En tant qu'étudiant pauvre d'une région pauvre, il a malgré tout une domestique lui préparant ses repas et lui servant du thé quand il est malade. Il est comme « les aristocrates errant à travers les mauvais lieux et fraternisant avec les bas-fonds de la société »[1164] observe le critique, qui ajoute : « Parmi les héros de Dostoïevski ce n'est pas seulement un trait de Stavroguine. Il caractérise à un égal degré le prince Valkovski, le prince Sololski et même, dans une certaine mesure, le prince Mychkine »[1165]. Dans *Les Caves du Vatican*, nous constatons également cet amalgame qui brise l'espace de la réalité. Le scientifique, l'écrivain bourgeois, le comte, l'homme médiocre, l'escroc se rencontrent et se rassemblent dans les villes européennes. Par exemple, Lafcadio, qui ne possède aucune fortune et erre dans la rue parisienne, rencontre et développe une relation avec Julius, qui appartient à la haute société. Sans le sou, Lafcadio mène toutefois une vie aristocratique et il a une maîtresse-servante qui lui sert à ouvrir la porte et à accueillir ses invités. Quand Carola fait une erreur et divulgue des informations privées à un inconnu, en l'occurrence à Julius, Lafcadio la remercie comme un maître face à une domestique. Amédée est alors l'autre exemple de ce bouleversement romanesque. Cet homme ordinaire, qui mène une vie banale et se soumet à toutes les règles sociales, croise deux personnages complètement différents de lui. Mais c'est à partir de sa rencontre avec Protos et Lafcadio, qui négligent la réalité et restent fidèles à la liberté, que l'aventure d'Amédée commence. Deux attitudes totalement opposées se croisent alors dans le temps limité créé par l'écrivain.

En suivant le croisement des personnages venant de différents milieux, les idées qui naissent de différentes situations et au fil du temps sont rassemblées dans cet univers fictif. Comme la légende de Napoléon qui revient sans cesse dans la bouche de Raskolnikov, dans

[1163] *Ibid*., p. 143.
[1164] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 121.
[1165] *Ibidem*.

Les Caves du Vatican, les idées anciennes, comme l'esprit chevaleresque, sont retrouvées. Mikhaïl Bakhtine écrit que Dostoïevski « réunissait des idées et des univers intellectuels qui dans la réalité étaient complètement séparés et sourds les uns aux autres et il les faisait discuter »[1166], ouvrant ainsi de « nouvelles possibilités »[1167]. L'écrivain leur donne « une nouvelle vie littéraire événementielle »[1168] en les plaçant dans différentes situations. Cela s'explique par la découverte de l'écrivain de ces idées, les « POSSIBILITÉS »[1169] inaperçues : « Ce sont ces possibilités qui ont justement le plus d'importance pour un personnage littéraire »[1170]. En les plaçant dans leur espace créatif, les deux écrivains posent alors la question : dans différentes conditions, quelles seraient les orientations de ces idées ? L'écriture devient alors un espace d'exploration.

7.2 STEVENSON : UN MONDE IMAGINAIRE FUSIONNANT DES NOTIONS FANTASTIQUES DU ROMAN D'AVENTURE

Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, le roman de Stevenson est considéré comme une référence incontournable du roman d'aventure et cela se reflète également dans l'œuvre de Gide, notamment dans *Les Caves du Vatican*. Bien que la plupart des critiques émettent des réserves quant à la composition de ce roman. Marcel Proust[1171], qui professe une grande admiration à l'endroit de Gide, remarque dans son livre les traces des idées de Stevenson. Selon Proust, le récit romanesque de Gide est plus brillant que celui de Stevenson. En outre, dans son article publié en juin 1882, Peter Fawcett souligne l'importance du rôle des *Nouvelles Mille et une Nuits* de Stevenson dans *Les Caves du Vatican* : « Pour nous, tout au moins, les soties de Gide, surtout *Les Caves du Vatican*, ne seraient pas devenues ce qu'elles sont sans la lecture d'œuvres de Stevenson telles que *Les Nouvelles Mille et une nuits*, le *Dynamiteur* »[1172].

[1166] *Ibid*., p. 107.
[1167] Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 105.
[1168] *Ibid*., p. 107.
[1169] *Ibidem*.
[1170] *Ibidem*.
[1171] Watt, Adam, « Swann 1913 : Entre "*Le Roman d'aventure*" et "*Le Sacre Du Printemps*" de Jacques Rivière », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2015, p. 61-75. Dès la publication du roman de Marcel Proust, Jacques Rivière comprend bien le caractère novateur de son écriture. De nombreux éléments apparus dans le roman de Proust font écho à la notion d'aventure de Rivière. L'amitié spirituelle entre ces deux intellectuels indique une connaissance et une réflexion profonde de Proust sur le sujet du roman d'aventure.
[1172] Fawctt, Peter, « Gide et Stevenson », *in* Pollard Patrick (*éd*.), *André Gide et l'Angleterre*, *op.cit.*, p. 29. Par ailleurs, le chercheur remarque la similitude entre *Les Faux-Monnayeurs* et ce que Gide découvre dans l'œuvre

Le roman de Stevenson *Les Nouvelles Mille et une Nuits* est composé de sept histoires qui sont divisées en deux parties : « Le club du suicide »[1173] (trois histoires) et « Diamant du Rajah »[1174] (quatre histoires). La première partie du roman suit les aventures du prince Florizel de Bohême, tandis que la deuxième histoire est constituée de quatre récits d'inspiration différente et désordonnées. Contrairement aux romans traditionnels qui glorifient les grands esprits, Stevenson choisit de décrire un groupe de méchants séduisants dans son roman. Dans le premier récit, non seulement le président du club du suicide, qui amasse une fortune à travers un jeu du suicide, est pervers, mais le prince l'est également. Le prince est séduit par l'excitation apportée par le jeu et par l'approche de la mort. Tous les personnages semblent habités par le Mal. Dans le deuxième recueil, l'histoire se sépare de la première et présente des hommes lancés dans la quête folle d'un diamant. Celui-ci devient la séduction qui expose le côté sombre de l'homme. Le récit, construit par l'imagination de l'écrivain, se développe progressivement en abordant des questions morales soulevées par l'histoire du « Club du suicide »[1175] puis questions de pouvoir, santé et sexualité dans « Diamant du Rajah »[1176]. La mort, la dualité entre le bien et le mal, la leçon morale, l'histoire séparée, tous ces sujets classiques du roman traditionnel d'aventure sont repris dans l'histoire de Stevenson, mais aussi dans celle de Gide. Toutefois, dans ce roman destiné à un public adulte, ils sont mis en scène d'une manière complexe et imprévisibles.

7.2.1 Un mélange de réalité et d'imagination

Comme nous l'avons analysé dans le sixième chapitre, Stevenson affirme que le produit artistique est le fruit de réflexions individuelles approfondies de l'écrivain. Dans son roman, Gide avertit le lecteur, à travers le discours du narrateur, de la nécessité de prendre en compte l'écart entre la fiction et la réalité historique :

> Mais le secret que l'abbé Salus s'apprêtait à confier à la comtesse m'apparaît encore aujourd'hui trop déconcertant, trop bizarre, pour que j'ose le rapporter ici sans plus ample précaution :

---

de Stevenson. Gide, commentant sa lecture dans son Journal, écrit que c'est « un curieux livre, où tout est excellent, mais hétérogène, au point qu'il semble la carte d'échantillons de tout ce où peut exceller Stevenson » (*Ibid*., p. 28).

[1173] *Les Nouvelles mille et une nuits, L'île au trésor ; Dr Jekyll et M. Hyde / Stevenson*, édition publiée sous la direction de Charles Ballarin, en collaboration avec Laurent Bury, Patrick Hersant, Marc Porée, Paris, Gallimard, volume 1, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 219.

[1174] *Ibid*., p. 290.

[1175] *Ibid.*, p. 219.

[1176] *Ibid*, p. 290.

> Il y a le roman, et il y a l'histoire. D'avisés critiques ont considéré le roman comme de l'histoire qui aurait pu être, l'histoire comme un roman qui avait eu lieu. Il faut bien reconnaître, en effet, que l'art du romancier souvent emporte la créance, comme l'événement parfois la défie. Hélas ! certains sceptiques esprits nient le fait dès qu'il tranche sur l'ordinaire. Ce n'est pas pour eux que j'écris[1177].

Bien que les romans ne soient pas une représentation exacte de la réalité, ils sont créés à partir de l'imagination de l'écrivain, qui joue un rôle central dans le processus de création littéraire. Cependant, comme le remarque Hélène Marineau, cette imagination ne peut se développer sans s'appuyer sur des sources d'images collectives et de clichés, qui constituent souvent le point de départ de la création littéraire[1178]. Malgré cela, l'emploi de ces images et événements reconnus par le monde ne transforme pas le roman de Stevenson en un roman banal et fastidieux. Au contraire, écrit la chercheuse, cela produit un effet paradoxal et montre au lecteur que le genre romanesque est en constante évolution. Dans le roman de Dostoïevski, nous pouvons également identifier certains éléments traditionnels de la notion d'aventure. Mikhaïl Bakhtine mène pour sa part une analyse sur des éléments des contes, des mythes ainsi que des épopées présentes dans les œuvres de Dostoïevski. Ces références lointaines et fantastiques « peuvent bien dessiner un modèle de récit imaginaire »[1179] et offrir un contexte plus vaste à l'auteur pour construire son propre monde. Ces images collectives et clichés de la vie quotidienne construisent en premier lieu la réalité subjective que nous connaissons, avant d'être explorés par l'auteur au gré de son imagination, à la recherche de la meilleure façon de manifester ses explorations.

Barry Meniloff, dans son article « New Arabian Nights : Stevenson's Experiment in Fiction »[1180], indique une caractéristique de l'écriture de Stevenson : évitant les sujets contemporains, l'écrivain se focalise sur des sujets historiques, car les sujets contemporains demandent à l'écrivain de percer le temps et d'en avoir une idée complète. Avec modestie, Stevenson explique que ce choix est dû à ses difficultés à trouver une solution aux questions contemporaines compliquées. Son roman *Enlevé* devient alors un exemple caractéristique de cette approche. L'écrivain collecte des documents historiques sur les clans de Highlands et crée son monde fictionnel. Mais loin d'être un roman documentaire, comme l'analyse Jean-Pierre Naugrette dans son livre, *Robert Louis Stevenson, l'aventure et son double*,

---

[1177] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 784.
[1178] Marineau, Hélène, *Le Concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*, *op.cit.*, p. 24.
[1179] Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, *op.cit*., p. 189-190.
[1180] Meniloff, Barry, « *New Arabian Nights*: Stevenson's Experiment in Fiction », art. cit., p. 339-362. Notre traduction sur ce titre : « Les *Nouvelles Mille et une nuits* : l'expérience romanesque de Stevenson ».

« Stevenson fait glisser l'événementiel et la date historique vers l'imaginaire et le fantasme »[1181]. Stevenson démontre alors une capacité d'explorer les sujets à travers son propre imaginaire, ce qui fait de lui, écrit Barry Meniloff, un écrivain moderne et attractif. Cet imaginaire et ce fantasme rappellent la première idée commune sur le roman d'aventure, telle qu'expose par Matthieu Letourneux : les termes les plus couramment utilisés pour définir le roman d'aventure sont souvent liés à la légende, à l'extravagance, à la rupture avec la vie quotidienne, etc., ce qui entraîne rapidement le récit dans un espace mystérieux et crée un écart avec la réalité. En nous appuyant sur ces réflexions, nous pourrions alors nous interroger sur la possibilité que *Les Caves du Vatican* de Gide adopte une approche similaire.

7.2.2 Les sujets historiques

Avec l'utilisation d'un pronom personnel et d'une introduction directe du protagoniste sans description excessive, Stevenson utilise le passé simple pour feindre la narration d'une ancienne fable fantastique avec un début démodé :

> Lors de son séjour à Londres, le prince Florizel de Bohême conquit l'affection de toutes les classes de la société par le charme de ses manières, la culture de son esprit et sa générosité. Ce qu'on savait de lui suffisait à révéler un homme supérieur ; encore ne connaissait-on qu'une bien petite partie de ses actes[1182].

Chaque histoire des *Caves du Vatican* commence par une forme narrative similaire, par exemple le Premier livre : « L'an 1890, sous le pontificat de Léon XIII, la renommée du docteur X, spécialiste pour maladies d'origine rhumatismale, appela à Rome Anthime Armand-Dubois, franc-maçon »[1183]. En invitant le lecteur à réfléchir à la nouvelle forme romanesque, Gide joue un double jeu en feignant de raconter une histoire lointaine.

Comme mentionné précédemment, ces récits sont construits sur la base de différents événements historiques. Il ne s'agit pas seulement de faire revivre les événements et les personnages du passé, mais de reconstruire une histoire au travers d'informations incertaines et limitées. Les détails fournis par Gide dès le début du roman, tels que le temps « le jubilé de Léon XIII »[1184] et la date « le 30 mars, à minuit »[1185] à laquelle la famille de Julius revient à Paris, indiquent, contrairement au roman naturaliste, une impossibilité de reconstruire

---

[1181] Naugrette, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson, l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 91.
[1182] *Les Nouvelles mille et une nuits, L'île au trésor ; Dr Jekyll et M. Hyde / Stevenson, op.cit*., 219.
[1183] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 995.
[1184] *Ibidem.*
[1185] *Ibid.*, p. 1020.

complètement un événement d'une manière réelle, logique et causale. L'imagination de l'écrivain joue alors un rôle important dans ce processus de la reconstruction d'histoires anciennes. L'espace littéraire devient un espace libre qui permet à l'auteur de les détourner et de les recréer. Sous une forme chaotique, le passé devient une façon de parler d'aujourd'hui et même de l'avenir.

7.2.3 Le rêve chevaleresque et fantastique

La notion d'aventure prend une nouvelle dimension sous la plume de ces deux écrivains, mélangeant merveilleux et vraisemblance pour créer des histoires chevaleresques et amoureuses se déroulant dans les rues des villes. Ce mélange réussi de genres littéraires est présent à la fois dans *Les Caves du Vatican* et dans les romans de Stevenson.

Dans *Les nouvelles mille et une nuits*, Stevenson met en scène le prince Florizel et le colonel Géraldine dont l'identité nous évoque rapidement les protagonistes-aventuriers de la fable. Cette identité fantastique des personnages ne change pas la nature du roman d'aventure en le faisant glisser vers le roman pour la jeunesse. Au contraire, elle fournit aux héros une caractéristique charmante, transformant l'aventure en une exploration mystérieuse.

Le prince Florizel et son gardien Géraldine se déguisent en hommes ordinaires et se rendent dans un bar, un soir de neige, pour vivre une expérience différente. Comme le dit Paul Kawczak, « le principe du *romance* (du roman d'aventure) réside ainsi dans l'homme, dans sa capacité et son besoin de rêver »[1186]. Leur quête d'aventure est guidée par leur rêve d'être d'un aventurier courageux. Ces personnages changent leurs identités pour démarrer un jeu et vivre une expérience différente. L'auteur explique que la raison pour laquelle le prince prend cette décision est l'ennui causé par le manque de pièces théâtrales. Nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander quel est le rôle de la littérature chez ces aventuriers modernes. L'histoire prend toutefois une direction différente de la fable ancienne, lorsque le Prince Florizel participe courageusement au club du suicide pour dénoncer le crime du patron de ce club et sauver les jeunes. Mais l'histoire ne se termine par un événement héroïque, plutôt par l'image folle du prince transporté de joie par le jeu fatal du club du suicide. La folie est ainsi la nouvelle forme de la littérature fantastique.

[1186] Kawczak, Paul, *Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, *op.cit.*, p. 31.

Comme le montre notre analyse du quatrième chapitre, il est clair que Lafcadio n'est pas le seul personnage à manifester un goût prononcé pour l'aventure. D'autres personnages partagent également ce rêve chevaleresque, ou au moins les caractéristiques associées à l'appartenance à une classe supérieure. Les exploits accomplis par Lafcadio et Amédée, tels que le sauvetage d'enfants d'un incendie et la croisade courageuse pour sauver un homme important, témoignent de cet esprit chevaleresque qui anime ces personnages. Leur manière d'entreprendre ces explorations rappelle aisément celle des chevaliers qui acceptent leur mission avec dévouement et jouent un rôle crucial dans de grands événements. L'histoire de Lafcadio est similaire à celles des mythes où le héros perd son identité réelle et part en exploration pour retrouver son père biologique. De même, l'aventure d'Amédée commence comme celle des chevaliers traditionnels qui se voient confier une mission importante par le roi dans le château. Ici, c'est la comtesse de Saint-Prix, une figure d'autorité habitant dans un château, qui diffuse une information cruciale pour Amédée, tandis que sa femme Arnica joue le rôle de guide. La croisade d'Amédée, qui devait être une épreuve valorisante où le héros est confronté à des situations dangereuses et combat vaillamment l'ennemi, se transforme toutefois en une lutte contre les insectes. Quand il est réellement en face de dangereux malfaiteurs, la bande d'escrocs, Amédée agit comme un innocent et tombe dans le piège de Protos. Ainsi, l'intrigue traditionnelle et stéréotypée du roman d'aventure chevaleresque est transformée en une intrigue risible.

Le désir de vivre une aventure héroïque ne se limite pas au personnage de Lafcadio, mais se manifeste également de manière différente chez deux autres personnages. Dans le deuxième livre sur Julius de Baraglioul, Gide présente l'histoire de sa noble famille avec une minutie qui parodie les légendes où le héros est souvent issu d'une famille prestigieuse. Julius semble donc posséder une identité remarquable et un destin glorieux. Cette présentation est si formelle qu'elle produit un effet extravagant et comique sous la plume de Gide. En effet, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, la famille ne représente qu'un fardeau pour Julius, l'empêchant de vivre pleinement sa vie.

En décrivant la lutte d'Anthime déchiré entre le monde extérieur et sa foi scientifique, dans cette scène reflétant réellement les doutes de l'homme à son époque, Gide insère soudainement une guérison miraculeuse de la maladie d'Anthime par la Sainte Vierge. Cette scène fait écho à beaucoup de récits sur les miracles de la Vierge au Moyen Âge. Nous y reconnaissons par exemple la scène du héros mythologique Énée. Celui-ci est blessé et guéri par un pouvoir divin. L'écriture parodique du roman ancien de Gide ne tend toutefois pas à

affirmer la vraie existence de Dieu. Anthime est guéri dans un rêve après une conversation avec la Sainte Vierge. Quand il se réveille, le narrateur se contraint alors à revenir dans le monde rationnel en criant : « Arrête ô ma plume imprudente ! »[1187]. Le rêve et la rêverie se confondent à ce moment. Mais, dans une époque dominée par l'idée rationnelle, ils représentent alors l'espace où affleure l'aspiration au merveilleux, qui représente un désir irrépressible de l'homme : « Le *novel of adventure* serait ainsi la transcription de désirs et de rêveries desquels il tire sa vérité […] et dont le principe résiderait dans l'expérience d'un danger par procuration »[1188]. Le rêve et la rêverie servent, d'un côté, au plaisir des lecteurs, mais ils construisent un espace important, en libérant toutes les contraintes extérieures pour l'écrivain et l'avancement de l'aventure.

7.2.4 Le dépaysement

L'aventure est « un voyage du pèlerin »[1189], écrit Jean-Pierre Naugrette. Le dépaysement géographique est en effet un autre marqueur important du roman traditionnel d'aventure. Le paysage que rencontre Lafcadio, et qui est décrit par le narrateur, nous évoque immanquablement celui du roman traditionnel : Lafcadio rêve qu'au fond des forêts, « nous irons supputer les ressources d'une possible humanité ». Vivant une époque moderne, le paysage que Lafcadio connaît au quotidien n'est pas aussi sauvage et vierge. Néanmoins, les lieux où il a grandi évoquent une étrange beauté qui combine les esthétiques médiévale et moderne : le lieu où habite Lafcadio est en effet « une villa, ou plutôt un château »[1190]. Parfois en voiture, parfois à cheval, il « parcourt(ir) à l'aventure la campagne et la forêt des environs, qui sont fort belles »[1191]. L'activité et l'intérêt de Lafcadio enfant, ou adolescent, sont souvent reliés au Moyen Âge : « Le soir, dans une tour solitaire, noyés dans le silence du parc et de la forêt, tous quatre nous prolongions assez tard les veillées à battre et rebattre les cartes »[1192]. De plus, il apprend des choses qui datent souvent d'une époque lointaine ; d'un de ses « oncles », il raconte qu'il

[1187] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1016.
[1188] Kawczak, Paul, *Le Roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, *op.cit.*, p. 31.
[1189] Naugrette, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson, l'aventure et son double*, *op.cit.*, p. 141.
[1190] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1051.
[1191] *Ibidem.*
[1192] *Ibidem.*

> Imit[tait] toutes les voix, les cris d'animaux, les bruits d'instruments […], chantait en s'accompagnant sur la guzla, dansait, cabriolait, marchait sur les mains, bondissait par-dessus tables ou chaises, et, déchaussés, jonglait avec les pieds, à la manière japonaise, faisant pirouetter le paravent ou le guéridon du salon sur la pointe de son orteil ; il jonglait avec les mains mieux encore ; d'un papier chiffonné, déchiré, faisait éclore maints papillons blancs que je pourchassais de mon souffle et qu'il maintenait suspendus en l'air au-dessus des battements d'un éventail[1193].

Chez Stevenson, le déplacement ne suppose pas nécessairement des paysages exotiques. Une ville telle que Paris devient le nouveau lieu du déroulement de l'histoire. De même, tous les personnages des *Caves du Vatican* ne sont pas figés. Ils font, volontairement ou involontairement, des voyages et se déplacent dans différentes villes. Dans le premier chapitre, Anthime déménage de Paris à Rome. Puis, Julius rend visite à Anthime et revient à Paris. Quand il revient plus tard à Rome, en raison d'une conférence de sociologie, Julius rencontre des affaires insolites et découvre l'idée de l'acte gratuit. L'histoire d'Amédée est un peu différente, car en réalité, c'est Protos qui voyage partout pour répandre le mensonge de l'enlèvement du Pape. A l'inverse, l'incipit du premier chapitre du « Le Mille-pattes »[1194] commence avec le départ d'Amédée de Pau, où il habitait à cause de sa rhinite chronique. Il prend le train à Marseille et gagne enfin Rome. L'importance de ce dépaysement dans la dernière histoire au sujet de Lafcadio est poussée à l'extrême. Car l'acte de voyage a un sens différent pour Lafcadio. C'est un acte gratuit : il ne s'intéresse pas à autre chose qu'à l'aventure. Il passe son enfance dans les Karpathes, à Duino et en Algérie, puis il entre en pension à Paris et s'enfuit à Baden Baden. Après avoir connu Julius et son père biologique, « rien ne le retenait à Paris, ni ailleurs »[1195]. Ainsi, il traverse l'Italie, projetant finalement de « gagner Brindisi »[1196] pour « s'embarquer sur quelque Lloyd, pour Java »[1197].

Chaque déplacement représente un possible changement, comme l'explique Alain Goulet dans son article « Voyages romanesques »[1198]. C'est bien le dépaysement et l'impression d'impunité que le voyage procure qui l'ont conduit à libérer ses pulsions normalement réprimées. Le départ de la plupart des personnages de lieux qui leurs sont familiers n'est pas un hasard, ils ne cherchent pas simplement à découvrir un terrain inconnu pour combler des lacunes géographiques, comme dans les romans traditionnels tels que *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne. Le dépaysement dans le roman

---

[1193] *Ibidem.*
[1194] *Ibid.*, p. 1083.
[1195] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1128.
[1196] *Ibidem.*
[1197] *Ibidem.*
[1198] Goulet, Alain, « Voyages romanesques », *BAAG*, n° 138, p. 171-182.

d'aventure n'est pas simplement la description de l'inconnu, mais une occasion de rupture avec le passé. Cette idée est illustrée dans la conversation entre Protos et Lafcadio, où le dépaysement est une source du changement radical : « Voici ma thèse : savez-vous ce qu'il faut pour faire de l'honnête homme un gredin ? Il suffit d'un dépaysement, d'un oubli ! [...] la cessation d'une continuité ; une simple interruption de courant […] »[1199]. Les personnages font tous cette expérience du changement apporté par le dépaysement, lorsqu'ils se rassemblent finalement à Rome, ville éternelle qui inspire les artistes[1200].

En étudiant la philosophie de Simmel et Jankélévitch, Marianne Lorenzi explique, dans son article « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures »[1201], que « l'exterritorialité de l'aventure désigne un chronotope spécifique : temps de crise nécessairement limité et destiné à finir »[1202]. Simmel considère cette expérience comme esthétique, tandis que pour Jankélévitch, elle est dangereuse et rattachée au monde sérieux. L'aventure est le temps fortuit, spécial, qui expose des crises et pousse les hommes à se révolter et à sortir de leur vie quotidienne. Mais comme dans le roman traditionnel d'aventure, c'est un moment limité : ainsi, à la fin des *Caves du Vatican*, les aventuriers réintègrent le monde ordinaire et retournent à leur état initial, qui est celui de la vie stable.

7.2.5 La poursuite de l'innovation avec une langue archaïque et mystérieuse

Le monde fantastique ne s'adapte pas au « langage transitif et documentaire tel que le réclame Zola » ; dans son article, « The lexicon of *Les Caves du Vatican* »[1203], John Macclelland remarque ainsi que Gide s'inspire non seulement des événements et des images historiques, mais aussi d'anciens modèles romanesques. Quand il rédige son roman, il réfléchit à de nouveaux styles, vocabulaires, langages différents de ceux de ses anciens livres. John Macclelland cite d'abondants exemples de vocabulaire archaïque apparus dans *Les*

[1199] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1158.
[1200] Walter, François, « Gide et la peinture », *BAAG*, n° 99, 1993, p. 479. Le chercheur marque une citation de Gide qui fait référence à une exposition personnelle de son ami Maurice Denis. « Gide évoquait Rome "dont nous attendons", écrit-il, "l'exaltation et la discipline de notre sensualité. À sa fortifiante école (mais qui ne fortifie que les forts) Maurice Denis délibérément se soumit ; et [...] tous les dons robustes que nous aimons en lui il les y apportait déjà" » (*Ibidem*.). Gide pense que Rome est une ville qui peut renforcer la créativité individuelle, mais seulement pour les personnes qui sont douée pour l'art.
[1201] Lorenzi, Marianne, « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures », *ELFe XX-XXI (L'aventure)*, n° 1, 2011, p. 55-70.
[1202] *Ibid*., p. 60.
[1203] Macclelland, John, « The lexicon of *Les Caves du Vatican* », *PMLA*, n° 2, 1974, p. 256-267. Notre traduction de ce titre : « Le lexique des *Caves du Vatican* ».

Caves du Vatican : « accorte, baillez, bréhaigne, cligne-muette, compissa, connivence, dextre, escarbouiller, s'obombra, pourchas, soulas »[1204]. Ces mots inscrivent le récit dans une esthétique traditionnelle du roman d'aventure. Mais en même temps, le linguiste Michael Riffaterre explique qu'en raison du contexte complexe de l'évolution du mot archaïque, il peut « créer un certain degré d'imprévisibilité dans le décodage de la phrase »[1205]. Ceci implique alors différentes interprétations possibles pour *Les Caves du Vatican* : de la sorte, Gide crée, selon John Mcclelland, un monde mystérieux avec un vocabulaire étranger, le récit laissant ainsi plus d'espace à l'imagination du lecteur.

En plus d'un lexique archaïque, John MacClelland remarque également une fusion des lexiques techniques et rares dans le récit. De certains mots, observe le chercheur, même en cherchant soigneusement, nous ne pouvons pas trouver de façon certaine l'origine. Les couleurs anormales, les noms bizarres des personnages tels qu'Anthime Armand-Dubois, Julius de Baraglioul, Amédée Fleurissoire, Arnica Péterat, Gaston Blafaphas, établissent une barrière entre le lecteur et le récit de sorte qu'il reste toujours, dit John Mcclelland, une énigme inexplicable après la lecture. Gide cherche à ce que le lecteur fasse plus d'efforts et fasse preuve d'imagination pour avoir sa propre interprétation. Les effets produits par ces mots sont toutefois identiques, explique Michaël Riffaterre, car archaïsme et néologismes se rejoignent finalement dans leurs effets. Le linguiste Jean-Marie Klinkenberg ajoute que le lexique archaïque se groupant avec le lexique technique, étranger, produit non seulement une impression de désuétude, mais aussi un effet de néologisme. C'est ainsi que John Macclelland insiste sur l'intention d'innovation de Gide.

En analysant les points communs entre le roman de Stevenson et *Les Caves du Vatican*, nous remarquons alors un riche héritage du roman d'aventure qui évolue au fil du temps. Les deux écrivains mettent en scène différents éléments du roman traditionnel d'aventure : miracle, danger, géographie, histoire, ainsi qu'une langue archaïque. Ces éléments sont toutefois détournés dans l'écriture de Gide. Autrement dit, cette base commune n'apparaît pas sous la forme d'un simple héritage, mais elle témoigne de la recherche d'une constante reformulation. *Les Caves du Vatican* n'est qu'une des tentatives d'écriture de la part de Gide, qui aspire à un nouveau roman. L'imagination de l'écrivain se manifeste dans la fusion des éléments anciens et actuels, des genres traditionnels et contemporains, des objets médiévaux et modernes. Pour reprendre les conclusions d'Hélène Marineau sur Stevenson, nous

[1204] *Ibid*., p. 259.
[1205] Riffaterre, Michaël, *Essais de stylistique structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 108.

pouvons affirmer que ces paratextes sont dus au fait que l'auteur vise à achever « un récit d'aventure paradoxal, voire impossible : une romance à l'ancienne »[1206]. C'est de cette manière que Gide peut attirer l'attention du lecteur et le préparer à « un nouveau type de récit d'aventure auquel correspondrait un mode de lecture plus aventureux, plus imaginaire »[1207].

7.3 JOSEPH CONRAD : DUALISME ENTRE LE DÉSIR ET L'IMPOSSIBILITÉ

En menant une recherche sur l'influence de Conrad sur Gide et les divers liens entre les deux écrivains, Walter C. Putnam, dans *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide,* met en avant la question de l'esthétique. C'est la forme romanesque qui selon lui distingue alors le roman de Conrad de celui d'autres romanciers de son époque. Walter C. Putnam met en avant un paragraphe résumant bien l'univers spécial du monde conradien :

> L'univers conradien n'est jamais présenté comme une entité fixe vue dans sa totalité ; il résulte plutôt d'une manière de contempler le spectacle changeant de cet univers. Lorsqu'il proclame dans la célèbre "Préface" du *Nègre du Narcisse* que son objectif est de nous "faire voir", Conrad suggère la façon dont il cherche à remettre en cause une vision univoque du monde réel. Il invite le lecteur à participer à la reconstruction du sens d'une expérience qui est perçue comme une chose fragmentée, sujette à de multiples interprétations[1208].

En dérobant l'idée préconçue, univoque et préfixée à son lecteur, Conrad l'invite à s'interroger sur l'œuvre d'art ainsi que sur l'univers qui s'y trouve représenté. L'aventure n'est plus un simple événement mais devient une forme romanesque qui se concentre sur l'esprit et la conscience. En se focalisant sur la conscience humaine, le roman de Conrad démontre un caractère touffu, dense et symbolique, donnant au genre romanesque encore plus de littérarité et de complexité. L'attention portée au « monde réel »[1209] indique en plus le refus de Conrad d'être fasciné par l'esthétique d'un monde imaginaire comme l'écrivain du roman traditionnel d'aventure. À la croisée de la réalité et l'illusion, le roman de Conrad cache un sous-texte sur l'idéologie de la réalité et nous invite à réfléchir à une nouvelle forme littéraire – une forme qui puisse fournir un champ ouvert et comprendre une diversité d'idées.

Walter C. Putnam prend pour exemples deux œuvres de ces deux écrivains. L'une est *Lord Jim* de Conrad, le premier roman dans lequel l'écrivain dépasse l'espace et le temps

---

[1206] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française, op.cit,* p. 45.
[1207] *Ibid*., p. 46.
[1208] Putnam, Walter C. *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, op.cit*., p. 9.
[1209] *Ibid*., p. 190.

rigoureux et scientifique du roman traditionnel ; l'autre est précisément *Les Caves du Vatican*. Quand Gide travaille à la rédaction des *Caves du Vatican*, il lit alors *Lord Jim* de Conrad, qu'il considère comme « un des plus beaux livres que je connaisse, un des plus tristes aussi, encore qu'un des plus exaltants »[1210]. Son exploration de l'esthétique, mais aussi de la pensée du roman de Conrad fournit sans doute de nouvelles inspirations pour sa composition. L'admiration entre ces deux écrivains est, remarque Putnam, réciproque. Quand Conrad reçoit la première version du roman de Gide, il lui trouve un certain charme. Cette « infinité des choses »[1211], comme l'appelle Conrad, caractérise non seulement la morale mais aussi l'esthétique de la notion d'aventure de Gide. La raison pour laquelle Conrad met l'accent sur cette caractéristique des *Caves du Vatican*, c'est qu'elle est l'un des points communs entre *Les Caves du Vatican* et son propre roman. C'est cette multiplicité qui caractérise, comme le dit François Gallix, *Lord Jim*, qui représente la naissance du roman moderne. « *The variety of viewpoints and the symbolism of obscurity and cloud word forcefully against closure and summation, towards a distinctly modern sense of experience as essentially multi-faceted, troubled and uncertain* »[1212].

7.3.1 La conscience : l'espace ouvert à toutes les possibilités

Dans sa présentation du roman d'aventure, Jean Yves Tadié écrit que « le roman d'aventures est le roman de la peur. À celle du lecteur répond le courage du héros. C'est donc une peur délicieuse, parce que transférée et surmontée »[1213]. Les émotions, les activités psychologiques insaisissables telles que le courage, la peur, la souffrance, se substituant à l'action physique, deviennent le sujet [1214] essentiel. Le roman de Conrad témoigne exemplairement de cette nouveauté, comme l'affirme Walter C. Putnam : « le mot d'"aventure" n'a rien à voir chez [Conrad] avec la houle du grand large ni les coups d'épée

[1210] Cité par Putnam, Walter C. *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, *op.cit.*, p. 162.
[1211] C'est une lettre écrite par Joseph Conrad à André Gide au 5 août 1921. Elle est citée par Hervouet, Yves, *The French face of Joseph Conrad*, Londre, Cambridge University Press, 1990, p. 242.
[1212] Cité par Tournery-Bachel, Ingrid, « Diffraction et multiplicité dans *Lord Jim* et chez Lord Jim », *Littératures*, 2012, p. 53. Notre traduction : « La variété des points de vue, le symbolisme de l'obscurité et le nuage des mots s'opposent avec force à la fermeture et à la synthèse, au service d'un sens résolument moderne de l'expérience qui présente intrinsèquement de multiples facettes, qui est troublée et incertaine ».
[1213] Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1982, p. 86.
[1214] Voir Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 342. Jacques Rivière souligne qu'à côté du roman d'aventure « récit d'actions et d'événements matériels », il y a un « roman psychologique d'aventure » (*Ibidem*).

des mousquetaires et se rapporte plutôt aux mouvements imprévisibles de l'esprit et du cœur »[1215]. Le voyage sur la mer étale de *Lord Jim* ainsi que dans la jungle inconnue du *Cœur des ténèbres* représentent de fait une perte du sens, une exploration de la conscience déchirée.

Le protagoniste Marlow, dans *Au cœur des ténèbres*, révèle une idée importante de Conrad : « l'esprit de l'homme contient tous les possibles, parce que tout est en lui, tout le passé comme tout l'avenir »[1216]. La multiplicité, la division et la diffraction du roman de Conrad proviennent de son exploration de l'esprit et de la conscience compliquée de l'être humain. La diffraction des personnages et du récit en idées contradictoires et sentiments insaisissables[1217] explique alors l'impossibilité de les cerner complètement et de les définir clairement. L'écrivain déploie une analyse minutieuse pour trouver la vérité cachée au fond de l'apparence de la réalité. C'est cette « réalité – directement l'émotion et la pensée »[1218], qui cache une potentialité infinie. Ce champ des possibilités permet à l'artiste de découvrir ce qui n'est pas encore aperçu. Gide ne vise qu'à peindre tout ce qui est possible, comme il le note dans son *Journal*.

Dans sa contemplation narcissique, l'aventurier découvre alors l'origine de son désir qui s'oppose sans cesse aux règles qui l'étouffent. C'est cette prise de conscience qui crée différentes thématiques dualistes : le décalage entre le moi réel et le moi social, la question sur la sincérité et les figures doubles.

7.3.1 Le rêve et le désir d'aventure

L'un des charmes du roman traditionnel d'aventure réside dans la compétence, les connaissances et la qualité exceptionnelle de l'aventurier. Son courage et dévouement le

---

[1215] Putnam, Walter C., *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, *op.cit*., p. 73.
[1216] *Ibid*., p. 163.
[1217] Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi (1889-1925)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 83. Le chercheur marque bien l'importance de la conscience dans la pensée de Gide : « c'est elle qui peut conduire au bonheur, quand le sentiment de la complexité devient "une stupéfaction passionnée", quand la confiance en l'avenir prévaut sur l'adoration du passé, quand l'homme n'oublie pas les choses pour les noms qu'il leur a donnés, quand il ne s'obstine pas à vivre selon une grâce incompatible avec la nature, à haïr son moi et sa vie : "d'abord je vis et cela est magnifique". Elle a un rôle : délivrer les vérités. L'idée est un rapport perçu : l'humanité est l'effectuation des rapports possibles. "C'est ainsi que peu à peu l'humanité se délivre". Le progrès de l'homme n'est évidemment qu'en lui-même, c'est en l'homme que se jouent les innombrables rapports par lesquels se manifeste sa liberté » (*Ibidem*.).
[1218] *J1*, p. 187 (19 octobre 1894) ; « Il montrera jusqu'à quel point il peut être déduit, avant l'expérience des choses, jusqu'à quel point, c'est-à-dire, il peut être composé, c'est-à-dire œuvre d'art […] » (*ibidem*).

distinguent de l'homme banal. Le lecteur du roman d'aventure s'intéresse à la réussite du héros, qui surmonte les épreuves et les faiblesses d'un homme. Le personnage de Lord Jim correspond à cette image héroïque dans la première description de l'auteur. Son éducation fait de lui un « pesant d'or pour le patron »[1219] et le distingue d'autres collègues marins. Quand il entre dans des boutiques, son attention est attirée par « de bons fauteuils, des bouteilles, des cigares, et tout ce qu'il faut pour écrire »[1220]. La lecture des romans d'aventures, en particulier celle de *Robinson Crusoé,* « lus au cours de vacances, eurent éveillé sa vocation de marin, on l'expédia sans tarder sur un "bateau-école pour officiers de la marine marchande" »[1221]. Un désir vivant pour l'aventure flambe dans le cœur de ce jeune homme, comme dans celui des héros légendaires : « il contemplait au loin la splendeur brumeuse de la mer et l'espoir d'une vie fiévreuse dans un monde d'aventures »[1222].

De même, les personnages-aventuriers des *Caves du Vatican* manifestent également des compétences exceptionnelles et occupent une position importante tels des héros, tout comme ce personnage conradien. En plus de Lafcadio qui présente les talents remarquables que nous avons évoqués dans le quatrième chapitre, Anthime est un franc-maçon, un expert qui réalise des expérimentations scientifiques sur des animaux ; Julius est un écrivain réputé né d'une famille noble ; Amédée, personnage paraissant faible et médiocre, possède également un courage et un désir d'aventure. Après avoir élaboré un plan détaillé avec Protos, Amédée confirme vouloir participer au sauvetage du Pape. Dans le train, quand il contemple les reflets du soleil couchant, une émotion née de « gloire »[1223] s'empare de lui. « Carola, l'abbé Cave, le cardinal, tout cela flottait devant [Amédée]) comme un rêve qu'interrompt tout à coup le chant du coq »[1224]. Amédée commence à observer ce qui l'entoure et se montre alors attentif aux petites choses. Quand il découvre que les lumières du wagon troublent le sommeil de son voisin inconnu, Amédée les règle sans cesse. Mais c'est à cause de cette petite action généreuse qu'Amédée attire l'attention de son voisin Lafcadio, qui va le tuer sans motif. L'émotion et l'idée surgissant sont de fait les facteurs essentiels du déroulement des événements. C'est la conscience qui prend la décision dans un court moment. Elles sont comme la loupe (la tumeur[1225]) d'Anthime, qui a d'abord l'air peu importante. Mais en raison

[1219] Conrad, Joseph, *Lord Jim*, Paris, Les éditions du cénacle, 1899, p. 14.
[1220] Conrad, Joseph, *Lord Jim*, *op.cit*., p. 13.
[1221] *Ibid*., p. 15.
[1222] *Ibidem.*
[1223] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1133.
[1224] *Ibid*., p. 1175.
[1225] José, Marie, Ballouhey, Schneider, *L'ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide*, Frankfurt a. M. ; Bern ; Las Vegas, Peter Lang, coll. « Europäische Hochschulschriften. Reihe 13, Französische Sprache und Literatur », 1977, p. 25.

de l'attention qu'Anthime lui prête, elle grandit et devient un élément si déterminant que le narrateur ne peut plus l'ignorer mais doit dépenser son encre pour la décrire.

Lord Jim, le personnage de Conrad, ainsi que les héros de Gide, sont tous motivés par le désir de trouver une occasion d'accomplir les exploits extraordinaires comme les héros légendaires. Synonyme du désir, le rêve, qui est en partie liée aux gouffres de l'inconscient, devient l'espace dans lequel l'homme est libéré et ses désirs, exposés sans réserve. Comme nous l'avons analysé dans le quatrième chapitre, dans le train, avant de commettre son crime, Lafcadio s'ennuie. Il tombe dans une rêverie, où il retrouve le jeu merveilleux de sa jeunesse : « Rien à faire avec le tapir. Dormons ! reprend à part soi Lafcadio, et rabattant son castor sur ses yeux, il tâche à faire un rêve d'un souvenir de sa jeunesse […] Ah ! que les souvenirs de ses sensations sont précis !»[1226]. Lafcadio rêve du jeu joué avec son oncle Waldimir lors une nuit de son enfance : « Cadio chancelle un peu car il est encore ivre de rêves ; mais la curiosité bientôt a nettoyé son cerveau »[1227]. Ce rêve merveilleux le berce tant que le réveil ne l'en tire pas. Il fait naître ainsi un acte « gratuit »[1228], qui consistera à assassiner sans motif un inconnu dans le train. Comme Lafcadio l'avoue en face de Geneviève : « Je vivais inconscient ; j'ai tué [Amédée] comme dans un rêve, un cauchemar où, depuis, je me débats »[1229]. Lafcadio tombe dans l'illusion de son enfance passé et sombre dans la conscience profonde qui le pousse à la fin ; il se laisse aller à la rêverie.

Le goût frais redonné par le rêve à la vie monotone est si irrésistible que, quand Anthime se réveille de son rêve, ses émotions sont si intenses et puissantes qu'il en reste pétrifié. Le narrateur accumule une série de phrases négatives, de noms et de verbes pour décrire le bouleversement d'Anthime :

> Il sentait par tout le corps une sorte de torpeur étrange, d'hébétude, puis un fourmillement presque agréable, de sorte que la douleur aiguë à son flanc, il doutait maintenant s'il l'avait vraiment éprouvée ; il ne comprenait plus où commençait, où s'arrêtait son rêve, ni si maintenant il veillait, ni s'il avait rêvé tout à l'heure. Il se palpa, se pinça, se vérifia, sortit un bras du lit, et enfin gratta une allumette[1230].

Il ne peut arrêter son émotion qu'en s'interrogeant : « ... Sainte Vierge ! était-il... »[1231]? La phrase ne peut pas se compléter. Le drame est si bouleversant que le narrateur semble ne pouvoir qu'arrêter sa plume, en s'écriant : « [...] Arrête, ô ma plume imprudente ! Où palpite

---

[1226] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1131.
[1227] *Ibid.*, p. 1174.
[1228] *Ibid.*, p. 1123.
[1229] *Ibid.*, p. 1174.
[1230] *Ibid.*, p. 1015.
[1231] *Ibid.*, p. 1016.

déjà l'aile d'une âme qui se délivre, qu'importe l'agitation malhabile d'un corps paralysé qui guérit »[1232]? L'interjection, la phrase exclamative et la question rhétorique ne font qu'intensifier la lutte chez le héros.

Comme nous pouvons le constater, la description des personnages dans *Les Caves du Vatican* est pauvre. Gide se focalise, comme Dostoïevski, Stevenson ainsi que Joseph Conrad, sur les consciences, les idées du personnage. Contrairement à son interprétation généralisée, la forme dialogique dominante du récit ne produit plus un effet réaliste : elle devient la forme du rêve. L'une des formes les plus remarquables et dominantes du discours dans le récit est le monologue. C'est la forme de la littérature qui se définit comme le moment où le personnage peut se poser des questions, réfléchir librement et enquêter sur soi-même. Les traits formels, tels que les incises (« pensait-il »[1233], « se dit-il »[1234]) et les guillemets marquent la domination de cette forme de narration. Les deux personnages les plus représentatifs, Lafcadio et Amédée, comme le remarque Alain Goulet, existent presque seulement à travers le monologue. Pour autant, cela ne signifie pas que les autres personnages aient droit à moins de monologue. Même si c'est dans leurs conversations, leurs pensées se glissent facilement dans un long soliloque. Le narrateur ne rend pas évidente la distinction entre le monologue et les discussions. Dans les dialogues, les différentes idées se heurtent et inspirent de nouvelles réflexions. Même si dans les moments où les personnages sont au milieu des conversations, ils se lancent dans un monologue. En comparaison avec la conversation, le monologue montre plus réellement l'idée et la sensation du personnage. De plus, le mélange du monologue et de la conversation produit un effet étrange, rendant le récit difficile à comprendre en raison de l'exposition de leurs pensées.

Les personnages se perdent souvent dans leurs pensées, de sorte que leurs dialogues sont, de temps en temps, inefficaces. Différent du dialogue qui joue un rôle du catalyseur dans le roman médiéval, la conversation apparaît parfois inutile dans *Les Caves du Vatican*. Lors de la première querelle entre Anthime et Julius, malgré la désapprobation violente de Julius, Anthime décide de déménager à Rome dans le but de soigner sa sciatique. L'échange n'apporte aucun changement. La volonté individuelle, la curiosité de l'inconnu ainsi que la joie qu'apporte sa nouvelle découverte l'emportent sur toute autre considération extérieure. Quand Julius complète sa théorie de l'acte « gratuit »[1235], Amédée, qui est en train

[1232] *Ibidem*.
[1233] *Ibidem.*, p. 1025.
[1234] *Ibid*., p. 1136.
[1235] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1123.

d'accomplir sa tâche d'importance, le rencontre fortuitement. Le secret de l'enlèvement du Pape ne peut toutefois pas intéresser ce romancier, car Julius se montre obsédé par son idée de « crime immotivé »[1236] : « -Je crains, dit doucement Amédée, que vous ne vous écartiez de nouveau »[1237].

Cette démarche introspective débouche sur une remise en question de soi-même. Dans la nuit, Julius, qui est en train d'engager une conversation avec sa femme sur la critique de son nouveau livre, « une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie, se soulevait en lui […], un doute […] sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie »[1238]. La valeur et la réalité à laquelle croit depuis toujours est ébranlée par un désir de vérité et de transcendance. C'est ce désir qui exige alors une sortie de la vérité univoque et une reconnaissance des points de vue multiples.

7.3.2 L'impossibilité surmontable de la réalité

Les personnages naviguant entre l'être et le paraître, l'essence et le rôle imposé, de multiples facettes coexistent, qui font du roman un jeu de masques. D'un côté, ils manifestent l'égoïsme, cherchent la liberté, le rêve et le bonheur, mais de l'autre côté, ils se répriment, se contraignent dans la raison, la morale et l'ordre. Ils ignorent et étouffent tous leurs désirs, de sorte que les discours des personnages manifestent contradiction et désordre. Leurs paroles montrent un manque de sérieux et de la crédibilité. La relation intime conjugale met au jour leurs distorsions intérieures. Gide décrit assez précisément la vie quotidienne du couple d'Anthime. Ils habitent ensemble mais tous deux s'occupent de leurs affaires indépendamment l'un de l'autre. L'un s'isole dans son travail scientifique, l'autre se consacre à l'entretien de ses plantes. Quand Anthime échoue à nouer sa cravate, il court demander l'aide de Véronique. La cravate, l'accessoire qui correspond bien aux règles vestimentaires sociales, apparaît symboliquement comme la ficelle qui bride la pensée d'Anthime. Pour la première fois du récit, à ce moment, il éprouve une gratitude et une affection pour sa femme : « Et sur un ton moins rogue que de coutume : -Merci, dit-il, comme Véronique, son travail achevé, repartait »[1239]. Mais la seconde suivante, il se retrouve dans un état d'irritation et s'oppose à sa femme qui nourrit secrètement ses rats de laboratoire.

[1236] *Ibid.*, p. 1134.
[1237] *Ibid.*, p. 1120.
[1238] *Ibid.*, p. 1023.
[1239] *Ibid.*, p. 1001.

La situation entre les deux personnages est paradoxale et ambigüe, ce qui est souligné par l'intervention du narrateur. Le narrateur détaille en effet les nuances de la conscience d'Anthime : « Au demeurant ne nous y méprenons pas. Anthime n'en veut point précisément à la Vierge ; c'est spécialement aux cierges de Véronique qu'il en a »[1240]. Le refus ferme d'Anthime n'est pas un simple refus de l'adhésion à la religion. Sa rage et son orgueil représentent un refus de soumission non seulement à sa femme, mais à la règle et à la morale qu'il voit se refléter sur sa femme.

Le décalage entre la réalité et l'imaginaire, qui apparaît dès lors comme une caractéristique essentielle des personnages de Gide[1241] et de Conrad, constitue une marque importante du nouveau roman d'aventure. Cette crise est engendrée par le désir qui s'enracine dans le besoin naturel du dépassement de l'Homme, à l'origine du dualisme[1242] entre les deux polarités qui traversent le roman.

Les règles sociales expliquent en partie l'origine de cette opposition. Comme en témoigne Anthime, qui souriant, félicite Julius pour son nouveau livre et sa candidature à l'Académie, Julius, également souriant, fait preuve de compréhension et d'ouverture à toutes les critiques. Le compliment léger d'Anthime accompagnant immédiatement le dévoilement du narrateur (« il a trouvé le livre exécrable »[1243]) ainsi que l'insomnie de Julius à cause de mauvaises critiques démontrent toutefois l'hypocrisie de son attitude. Quand Julius découvre les critiques négatives suscitées par son nouveau livre, ménage dans un premier temps sa femme qui sombre dans un profond sommeil et prend des précautions pour ne pas la déranger. Mais de l'autre côté, il crée un léger tintement du cristal, soulagé finalement de réveiller sa femme, pour qu'elle écoute ses préoccupations. Ce comportement montre que sa morale n'est pas aussi noble qu'il le prétend et qu'il n'est pas totalement sincère dans ses actes. La réponse de Marguerite indique directement le paradoxe chez Julius qui se sent douloureux

[1240] *Ibid*., p. 1013.
[1241] Voir *J1*, p. 1278 (janvier 1925) : « Certains de ces jeunes font de grands efforts un peu ridicules pour réduire les contradictions qu'ils ont senti se dresser en eux ou devant eux, sans comprendre que l'étincelle de vie ne saurait jaillir qu'entre deux pôles contraires, et d'autant plus belle et grande qu'il est entre eux plus de distance et que chacun de ces pôles reste chargé d'une plus riche opposition ».
[1242] Cucchi, Silvia, *Le désir et l'impossible. Les formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti*, thèse de doctorat soutenue dans l'Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III et Università degli studi (Bologne, Italie) en 2019 sous la direction Professeur Maria Pia de Paulis et Professeur Massimo Fusillo.
À travers l'emploi du terme dualisme en philosophie et en théologie, la chercheuse remarque que « le caractère principal du dualisme réside non seulement dans l'opposition binaire des deux polarités, mais aussi dans une différenciation qualitative de ces deux principes, dont l'un est toujours considéré comme supérieur à l'autre » (*op.*cit., p. 31). Il y a une distinction entre le concept dualité avec l'autre de dualité qui ne demande toutefois pas une nécessité de « l'opposition constitutive et la prédominance d'un pôle sur l'autre » (*op.cit*., p. 32).
[1243] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1009.

et déçu en raison des réactions publiques sur son livre : « Tu m'as souvent dit que tu ne travaillais pas en vue de la récompense ; ni de l'approbation des autres, et que la tienne te suffisait »[1244]. L'impatience de Julius, qui répond avec une phrase courte : « je sais, je sais »[1245], et regrette immédiatement d'en parler avec sa femme, expose toutefois les contradictions, les sous-entendus et les interrogations dans sa conscience. Julius s'égare entre ce qu'il demande réellement et la morale qu'il établit en construisant le noble Julius.

Les règles fixées ne se limitent pas à la famille et la société. À travers Julius, Gide met également en scène la lutte pour le pouvoir ainsi que les mécanismes sociaux et jeux d'influence qui président à l'élection d'un candidat à l'Académie Française. Pour gagner le titre académique prestigieux, Julius s'est senti obligé d'écrire un livre autobiographique racontant de manière enjolivée et trompeuse la vie de son père, afin de plaire aux académiciens liés à l'Église. Malgré les sentiments de malaise qu'il éprouve, Julius ne peut que se consoler en pensant qu'il ne travaille pas pour la réputation sociale. Quand Lafcadio lui demande plus tard pour quelles raisons il écrit, Julius répond aussitôt : « je n'écris pas pour m'amuser […]. Les joies que je goûte en écrivant sont supérieures à celles que je pourrais trouver à vivre »[1246]. Cette affirmation péremptoire expose toutefois la fragilité de sa position intérieure : Julius ne peut en effet que trouver une récompense face à ce monde violent à travers un prétexte qui élève l'écriture au rang divin.

Le conflit des *Caves du Vatican* oppose le monde extérieur au monde intérieur des hommes. Le monde extérieur demande de respecter l'ordre établi pour y gagner une place, mais de l'autre côté, le sentiment, le désir réel, incontrôlable pousse l'Homme à transgresser la loi et à poursuivre la liberté. Ainsi l'homme est déchiré entre le rôle déterminant de la société et son désir ardent mais réel de liberté. La présence de Lafcadio représente pour Julius l'allumette enflammée, dangereuse mais attirante. Elle éveille son désir étouffé depuis longtemps sous l'autorité de son père. C'est pourquoi Julius le considère dans un premier temps comme un ennemi et conteste tous les discours de Lafcadio. Les échanges entre Julius et Lafcadio révèlent une violente confrontation verbale, en montrant une tension et une lutte qui se déroulent à l'intérieur du personnage principal. Les divers éléments juxtaposés dans leurs dialogues témoignent de cette tension, reflétant une tension et une lutte enfouie au sein de leurs êtres intérieurs.

[1244] *Ibid.*, p.1023.
[1245] *Ibidem.*
[1246] *Ibid.*, p. 1047.

Ces contradictions, ces mensonges couvrent et aveuglent les personnages. C'est ce que Gide appelle la « tumeur sur la tête d'Anthime »[1247], à savoir sa « loupe »[1248]. Ce qu'il voit, ce n'est qu'une illusion. De fait, comme pour le personnage Lord Jim de Conrad, ces mensonges manifestent un « refus d'accepter ses limites et par un désir de les dépasser, même au-delà de ses capacités… C'est le sens de la fameuse question de Stein sur le "comment vivre" »[1249] dans le roman de Conrad, que Gide mettra en épigraphe du Livre V des *Caves du Vatican* : « Il veut souligner par-là la faille qui existe entre 'l'être' et 'le faire', entre un état virtuel et les efforts pour réaliser les possibilités de son être dans le monde réel »[1250].

Comme Conrad le fait avec ses personnages, Gide prive de toutes les gloires ses personnages qui traversent des épreuves. Au moment d'affronter la véritable épreuve : le naufrage, Lord Jim abandonne femmes, enfants et vieillards pour se sauver seulement lui-même. De leurs côtés, Anthime, Amédée ainsi que Julius sont incapables d'avancer et d'agir comme les héros qu'ils s'imaginaient être. Anthime garde sa position de scientifique athée, contre tous ses proches qui lui demandent d'adhérer à la religion. Au moment d'entreprendre son enquête discrète sur Lafcadio, Julius lui-même s'imagine pouvoir régler les problèmes à venir grâce aux ressources de sa parole : « C'est par les propos, pensait-il, qu'il sied de s'amener à confiance. Et, tout en se dirigeant vers l'impasse Claude-Bernard, Julius imaginait avec quelles précautions, sous quel prétexte, s'introduire et pousser son inquisition »[1251]. À la fin de l'histoire, différente de celle du roman classique où le héros surmonte l'épreuve et progresse, Anthime revient à la vie normale, alors qu'Amédée est mort pour rien, Julius redevient écrivain ; quant à Lafcadio, le personnage qui apparaissait comme le plus libre, il ne peut pas non plus tirer de leçon de cette aventure. Tous ces portraits acerbes du héros courageux et destiné à réussir sont renversés sous la plume de Gide et de Conrad, ce qui symbolise la fin de l'unité apparente et trompeuse d'un moi par nature contradictoire. Ce point distingue l'écriture de Gide et de Conrad de celle d'autres romanciers qui soulignent l'idée rationaliste de la cohérence et de l'unité de l'âme, en ignorant la complexité de la nature de l'Homme.

Nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander si Lafcadio, qui fuit pour se libérer des carcans de la société, trouve finalement la sortie ? Dans un premier temps, il

---

[1247] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1000.
[1248] *Ibidem.*
[1249] Putnam, Walter C. *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide, op.cit*., p. 165.
[1250] *Ibid*em.
[1251] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1025.

semble être totalement mené par son désir et semble satisfaire tous les impératifs de ses émotions. Quand les actes d'Amédée dans le train attirent son attention et suscitent l'impatience, la série d'interjections, d'exclamations et d'interrogations indique qu'il s'énerve :

> A-t-il bientôt fini de jouer avec la lumière ? pensait Lafcadio impatienté. Que fait-il à présent ? (Non ! je ne lèverai pas les paupières.) Il est debout […] Serait-il attiré par ma valise ? Bravo ! Il constate qu'elle est ouverte. Pour en perdre la clef aussitôt, c'était bien adroit d'y avoir fait mettre, à Milan, une serrure compliquée qu'on a dû crocheter à Bologne ! Un cadenas du moins se remplace [...] Dieu me damne : il enlève sa veste ? Ah ! tout de même regardons[1252].

Il ne peut toutefois échapper aux conventions imposées par la réalité. Quand Lafcadio tente d'acheter une centaine de cartes de visite pour s'approcher de son noble père biologique, il engage une conversation avec le patron de l'imprimerie, mais dans le même temps, une autre idée lui passe par la tête : « - Ce faquin ne me prend pas au sérieux, se dit-il en partant, piqué de ne recevoir pas un salut plus profond du fournisseur »[1253]. Face au mépris du patron, Lafcadio choisit de ne pas répondre et de terminer son affaire. Malgré sa fascination pour la liberté, Lafcadio ne présente pas de grandes différences avec d'autres personnages d'aventuriers défaillants, car il vit toujours dans une forme de dualisme, avec une connaissance absolue et simple. Lafcadio ne peut pas reconnaître la multiplication du monde. À la fin de son histoire, l'échec de la tentative de Lafcadio nous indique l'importance de prendre conscience des règles sociales et de la réalité au lieu de se laisse guider totalement par l'impulsion individuelle. Ceci explique alors, comme le remarque Matthieu Letourneux, la fin habituelle des romans d'aventures, qui se terminent toujours avec le retour des personnages dans la vie quotidienne.

[1252] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1133.
[1253] *Ibid.*, p. 1035.

7.4. UN RÉCIT ENTRE LA MULTIPLICATION, LE FRAGMENTAIRE, L'INCOHÉRENCE ET L'UNITÉ

7.4.1 L'écriture : un espace de jeu

Dans son essai *À bâtons rompus sur le roman*[1254], Stevenson exprime une de ses idées sur l'œuvre romanesque :

> Le clown le plus sinistre se raconte, ou essaie de se raconter une histoire, comme l'enfant le plus débile, dans ses yeux, fait preuve d'imagination. Et de la même façon qu'un adulte qui se mêle à ces yeux les enrichit aussitôt de variations plaisantes, le grand écrivain créatif donne à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillées des hommes ordinaires. Ses histoires peuvent être nourries par les réalités de la vie, mais leur véritable but n'en est pas moins de satisfaire le désir ardent, l'attente informulée du lecteur, en obéissant aux lois idéales de la rêveries[1255].

L'œuvre d'art devient alors l'espace de jeu qui déploie le rêve, synonyme de l'imagination de l'écrivain. Cette caractéristique ludique devient un autre point commun de la création romanesque et se retrouve aussi bien dans le roman de Stevenson que dans *Les Caves du Vatican*. Alain Goulet évoque cette démarche d'écriture en parlant d'une « autobiographie imaginaire »[1256], créée par l'auteur en suivant le développement de son imagination à partir de ce qu'il a connu et de ce qu'il aurait pu vivre. Comme son héros aventurier, il est pris par les circonstances de la vie et de son époque. Le processus de création est un processus aventureux pour l'écrivain, qui accepte de perdre le contrôle sur la création romanesque, contrairement à ce que faisait l'écrivain traditionnel. Ainsi, dans *Les Caves du Vatican*, Gide tend souvent à confier liberté et autonomie à ses personnages. Le narrateur n'a pas la capacité de contrôler le déroulement de l'histoire. La volonté des personnages devient le facteur déterminant du récit et le narrateur, pour sa part, n'est qu'un observateur.

Cette caractéristique ludique du roman impose une nouvelle forme. Le roman d'aventure n'est ni encadré par une forme linéaire, ni limité rigoureusement par une logique causale. Jacques Rivière, lecteur passionné de Stevenson, résume bien cette nouvelle forme du roman d'aventure :

> L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences, est pareille à une plante qui pousse. […] Aussi le sens de l'œuvre n'est pas tout

[1254] *À bâtons rompus sur le roman, R.L. Stevenson, Essais sur l'art de la fiction, op.cit.*, p. 205-222. Voir également Forthomme, Bernard, « Le récit de soi comme jeu au regard de Robert Louis Stevenson », *Écritures autobiographiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 35-50. Cette œuvre manifeste, selon Bernard Forthomme et Raphaël Luis, la théorie artistique de Stevenson.
[1255] *À bâtons rompus sur le roman, R.L. Stevenson, Essais sur l'art de la fiction, op.cit*., p. 209-210.
[1256] Goulet, Alain, « Imaginer, échafauder et construire *les Caves du Vatican* », art. cit., p. 14.

> de suite déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va ; elle se forme peu à peu ; elle s'améliore ; elle se corrige. […] L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière[1257].

La métaphore botanique de Jacques Rivière coïncide avec ce que Gide explique à son ami dans la manière dont il conçoit le monde romanesque des *Caves du Vatican*. L'œuvre n'est jamais déterminée. Chaque moment semble pouvoir engendrer un nouveau bourgeonnement propre à donner au récit une nouvelle orientation imprévue. L'aventure devient alors le but et la réponse du récit. Dans son article « La correspondance de Robert Louis Stevenson et Henry James : pour un réalisme aventureux »[1258], Nathalie Jaëck repère et analyse « des (mêmes) caractéristiques techniques de ce que pourrait être cette forme aventureuse »[1259] de Stevenson à travers son échange avec son ami Henry James. Or l'idée de Stevenson présente d'évidentes ressemblances avec celle de Joseph Conrad. Ces points communs, apparus également dans *Les Caves du Vatican*, nous montrent alors clairement plusieurs caractéristiques de la structure de la notion d'aventure de Gide.

7.4.2 L'esthétique de la perte

La première caractéristique de cette forme d'aventure se manifeste, selon Nathalie Jaëck, à travers le refus des descriptions détaillées proposées par les écrivains naturalistes comme Zola et Balzac. Dans le roman de Stevenson ainsi que dans *Les Caves du Vatican*, il n'y a pas la vision à la fois pittoresque et minutieuse, panoramique et scrutatrice que nous pouvons trouver chez Zola ou Balzac.

Cette limite imposée du narrateur est moins explicite et formelle pour Stevenson que pour Conrad. Ce dernier confie directement le rôle du narrateur à son personnage, ici nommé Marlow. Celui-ci se contente de rapporter ce qu'il entend et ce qu'il pense, de telle sorte que le récit progresse en suivant son propre pas. Dans le récit *Nouvelle mille et une nuits*, où le narrateur omniprésent prend une position dominante, Stevenson emploie dans le dernier paragraphe de la cinquième histoire un narrateur différent : « Je vais là de temps en temps fumer et causer un brin, et je trouve toujours en lui l'être magnanime qu'il était aux jours de sa prospérité »[1260]. Ce narrateur semble apparaître pour la première fois dans le récit, mais

[1257] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 315.
[1258] Jaëck, Nathalie, « La correspondance entre Henry James et Robert Louis Stevenson : pour un réalisme aventureux », art. cit., p. 37-48.
[1259] *Ibid*., p. 38.
[1260] *Les Nouvelles mille et une nuits, L'île au trésor ; Dr Jekyll et M. Hyde / Stevenson, op.cit*., p. 425.

en revenant dans l'histoire, nous découvrons que le récit est construit sous l'autorité subjective du narrateur. Par exemple, quand le jeune homme anonyme de la deuxième histoire tombe dans le piège du meurtre, la vision du lecteur est aussi couverte. Le narrateur ne fournit aucune information précise sur l'identité de la femme mystérieuse, ni le motif de ses actes. Autrement dit, le narrateur ne peut voir, entendre et enregistrer que ce qui se passe ; au-delà de cela, il ne peut pas fournir d'informations.

Dans *Les Caves du Vatican*, Gide met en scène deux narrateurs, l'un traditionnel, impersonnel, qui nous donne les informations d'une manière objective, l'autre intervenant sans cesse dans l'histoire, en utilisant le pronom « je »[1261]. Comme celui de Stevenson, ce narrateur utilise ses droits et s'approprie l'histoire. Quand le narrateur parle longuement, dans la Troisième partie, de l'histoire d'Amédée, qui se prépare à quitter Pau et aller à Rome, l'énonciation s'arrête soudainement et commence de nouveau à se focaliser sur la première histoire du récit. Le narrateur rapporte alors la nouvelle situation d'Anthime qui mène une vie misérable à Milan après s'être converti. « Le jour même que Fleurissoire quittait Pau, Julius sonnait à la porte d'Anthime »[1262] : avec cette phrase, le récit est alors coupé en suivant le changement de la vision du narrateur. Nous perdons les informations sur le voyage de Fleurissoire. C'est ainsi que dans les cinq grandes histoires dont les titres renvoient aux noms des différents personnages, les histoires sont insérées d'une manière inattendue et provoquent constamment des ruptures narratives.

Le narrateur qui domine le récit a pleinement conscience de sa fonction limitée ; il ne masque pas son ignorance et invite sans cesse le lecteur à s'interroger :

> Je ne sais trop que penser de Carola Venitequa. Ce cri qu'elle vient de pousser me laisse supposer que le cœur, chez elle, n'est pas encore trop profondément corrompu […] Protos était-il dans l'intention de livrer Lafcadio à la police, ainsi qu'il l'en avait menacé ? Je ne sais : l'événement prouva du reste qu'il ne comptait point, parmi ces messieurs de la police, rien que des amis[1263].

Le syntagme « je ne sais »[1264] affiche alors l'impossibilité du narrateur ou de l'écrivain à maîtriser toutes les informations. Le narrateur ne connaît pas toutes les activités intérieures de Carola ni toutes les affaires. Il est aveugle à certains moments.

En plus du syntagme, le narrateur emploie fréquemment des points de suspension. Comme l'écrit Nathalie Dolbec dans son article « Portrait du descripteur dans *Les Caves du*

[1261] *Les Caves du Vatican, RR1*, p. 1095.
[1262] *Ibid.*, p. 1079.
[1263] *Ibid.*, p. 1095.
[1264] *Ibidem*.

Vatican »[1265], ce choix donne plus d'espace au lecteur pour déployer son imagination. Par exemple, quand le narrateur essaie de présenter la longue histoire de Julius ainsi que l'appartement d'Anthime :

> Le deuxième enfant de Juste-Agénor de Baraglioul, Julius, qui depuis son mariage vivait complètement rangé, avait eu quelques passions dans sa jeunesse. […] Son sang coulait sans turbulence, mais non pas sans chaleur, ainsi qu'en eussent pu témoigner plusieurs aristocratiques beautés [...] Et je n'en parlerais pas ici, si ses premiers romans ne l'avaient clairement laissé entendre ; à quoi ils durent en partie le grand succès mondain qu'ils remportèrent[1266].
>
> L'appartement des Armand-Dubois se développait autour de la cour intérieure où prenaient jour les fenêtres d'un couloir […] Toutes ces pièces, d'autre part, communiquaient entre elles intérieurement. La cuisine et deux chambres de bonnes donnaient sur l'autre côté du palier...[1267]

Ces points de suspension nous donnent l'impression que le narrateur a hâte de finir sa description. Il refuse d'alourdir le récit avec des descriptions. Le narrateur ne décrit pas les choses d'une manière excessivement précise et détaillée, car il refuse de déterminer exactement ce que le lecteur doit voir et doit savoir. Ce ne sont pas les seuls cas. Dans les discours des personnages, les points de suspensions ainsi que le tiret apparaissent à chaque fois que le locuteur n'arrive pas à trouver les termes et s'empêche de terminer sa phrase. Quand Anthime enlève une « escarbille imperceptible »[1268] de l'œil de Marguerite, il dit : « je ne dis plus rien... Avec le soin d'un mouchoir propre... je vois ce que c'est ... n'ayez pas peur, crénom ! regardez au ciel !... la voici »[1269]. Le rythme du récit est ainsi accéléré. Les personnages semblent perdre les mots : ils ne peuvent pas s'exprimer et fournir toutes les informations en temps voulu. Cette accélération de la narration implique une possibilité que des informations soient manquées.

Cette forme de narration apporte deux résultats dans *Les Caves du Vatican*. Tout d'abord, c'est la sélection volontaire qui devient, comme le dit Nathalie Jaëck, une caractéristique importante de la forme aventureuse pour Stevenson, Conrad ainsi que Gide. Comme Marlow dans le roman de Joseph Conrad, le narrateur des *Caves du Vatican* joue le rôle d'un enquêteur. Il suit pas à pas à ses personnages et enregistre ce qu'il voit et ce qu'il entend pour connaître leurs histoires. En emboîtant son pas, le récit est structuré et hiérarchisé. Ce rôle d'enquêteur donne une limite au narrateur : sa vision ainsi que ses informations sont limitées. Il ne peut ni prévoir, ni tout voir. Quand le narrateur décrit la

---

[1265] Dolbec, Nathalie, « Portrait du descripteur dans *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 110-111, 1996, p. 179-189.
[1266] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1003.
[1267] *Ibid.*, p. 1005.
[1268] *Ibidem.*
[1269] *Ibid.*, p. 1005-1006.

préparation d'Anthime pour le dîner avec la famille de Julius, il avoue directement une difficulté à choisir ce qu'il doit négliger, ce qu'il doit garder et enregistrer :

> Il sortit de l'enveloppe la cravate, la posa devant lui ; enleva l'épingle-camée, puis le foulard. Sa nuque était puissante, qu'encerclait un col demi-haut, échancré par-devant et dont il rabattait les pointes. Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupée n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthme appelait sa libre pensée[1270]?

Il expose la manière dont l'écrivain réfléchit et compose sa création et pose de temps en temps des questions sur l'écriture. Le narrateur-écrivain ne peut pas prévoir l'importance et la nécessité des informations telles que le choix difficile de la cravate d'Anthime. Il ne peut que choisir d'une manière subjective. Par exemple, le narrateur manque d'expliquer le motif de l'action gratuit de Lafcadio : Gide crée ainsi volontairement une forme d'incohérence dans *Les Caves du Vatican*.

7.4.3 Le fusionnement chaotique des idées

De l'autre côté, il y a la possibilité que le narrateur développe de façon inconsciente des sujets variés. En suivant le développement du récit, les idées s'enrichissent comme les branches touffues d'un arbre et ces branches se ramifient et s'étendent, d'une manière imprévue et libre. Cet éventail de potentialités est l'un des points qui distinguent la réflexion stevensonienne et les théories réalistes : elle implique des paysages inconnus du roman et ouvre un nouvel horizon pour le lecteur et pour l'écrivain.

L'écrivain du roman d'aventure démontre une grande générosité : il propose au lecteur une multiplicité de points de vue. Dans le roman de *Lord Jim*, les différentes histoires concernant le personnage sont insérées de manière fragmentaire, car elles sont rapportées par les différents personnages qui connaissent Lord Jim à différents moments de sa vie et qui racontent leurs expériences. Le récit est ainsi déchiré entre le retour et la reprise.

Dans *Les Caves du Vatican*, nous constatons également que le récit est déconstruit et dissolu, en raison d'un enrichissement sans limite des sujets. Le lecteur est frappé par la prolifération des textes, car il n'a pas sitôt entamé sa lecture que d'autres textes viennent coloniser et diluer le texte premier. Par exemple, avant le commencement de l'aventure d'Amédée, le narrateur fait une longue introduction sur son mariage blanc ainsi que sur

[1270] *Ibid.*, p. 1000.

l'origine de ce mariage, qui réside dans sa rivalité amoureuse avec son ami Blafaphas. L'intrigue amoureuse semble ne pas suffire, le narrateur introduit encore une longue explication sur le nom étrange de Blafaphas:

> Pour étrange que cela puisse paraître, ce nom de Blafaphas est très répandu dans les villages des contre-forts pyrénéens ; encore qu'écrit parfois de manières assez différentes. C'est ainsi que dans le seul bourg de Sta..., où l'appelait un examen, celui qui écrit ces lignes a pu voir un Blaphaphas, notaire, un Blafafaz coiffeur, un Blaphaface charcutier, qui, interrogés, ne se reconnaissaient aucune origine commune et dont chacun considérait avec un certain mépris le nom au graphisme inélégant des deux autres. – Mais ces remarques philologiques ne sauraient intéresser qu'une classe assez restreinte de lecteurs[1271].

Ces informations, qui ont l'air totalement inutiles, indiquent le refus évident de l'écrivain d'utiliser la forme traditionnelle du roman. Le narrateur ne se présente pas comme un dieu omniprésent qui sait tout : les informations qui surgissent peuvent ne pas avoir de signification immédiate ou d'effets particuliers dans le récit, mais elles laissent un suspens, une possibilité infinie dans le roman, qui reste limité par le nombre des pages qu'il comporte. L'œuvre perd alors la stabilité et la logique du roman traditionnel.

Si nous empruntons la critique écrite sur la forme du roman de Stevenson, c'est « un texte-carte à explorer en tous sens, qui ne privilégie aucun chemin, qui peut conduire à des impasses, ou à des blancs »[1272]. L'auteur se contente de stimuler l'intérêt et la curiosité du lecteur pour l'histoire possible des personnages secondaires, comme autant d'idées à creuser, qu'il s'agisse des deux femmes d'Anthime et de Julius : Marguerite et Véronique ; du domestique Beppo ; de la petite fille de Julius : Julie, qui inspire à Anthime la conversion catholique, ou encore de Blafaphas, l'ami intime d'Amédée qui se marie avec sa femme Arnica après sa mort. Gide dit finalement peu de choses de ces personnages et refuse de conclure leur histoire de façon hâtive et définitive, si bien que leur histoire, à peine esquissée et comme avortée, semble se terminer dans une forme de vide et d'insignifiance. Ces différents sujets s'emboîtent dans le récit et s'ouvrent vers une possibilité indéterminée et non exploitée : la multiplicité des ces événements construit un texte aventureux, labyrinthique. Comme un éparpillement tous azimuts, ces sujets et personnages variés risquent d'entraîner une déconstruction en règle du roman, car ces petites anecdotes qui sont ramassées comme par hasard ne présentent pas de rapport évident avec l'histoire principale. Les insertions sont si nombreuses que l'histoire fait face à tous les moments à une possibilité de s'égarer : « Le texte dans le récit à la fois subit tous les outrages, et incarne tous les

[1271] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1070.
[1272] Jaëck, Nathalie, « La correspondance entre Henry James et Robert Louis Stevenson : pour un réalisme aventureux », art. cit. p. 41.

dangers »[1273]. Néanmoins, ces accidents ne changent pas réellement le déroulement des événements ainsi que le destin des personnages.

Ce que le narrateur relate précisément dans *Les Caves du Vatican*, ce sont seulement les cinq histoires des cinq personnages principaux. Au moment de l'énonciation, ils sont animés par des motifs fortuits et se lancent dans l'aventure ; ils explorent ce qu'ils ne vivent jamais et trouvent une vérité personnelle. L'achèvement du roman reste toutefois apparemment arbitraire, influencé par ce qui est appelé par Stevenson « *brute incident* »[1274]. Comme le narrateur en avertit Lafcadio, l'histoire d'amour dans laquelle il semble sur le point de s'engager, à la fin du roman, serait une histoire ennuyeuse qui ne mérite donc pas d'être racontée. Le récit court ainsi le risque d'être modifié à tout moment, en fonction de l'intérêt que le narrateur prête ou non aux développement possibles de l'intrigue : « L'écriture même du texte source devient aléatoire : le texte menace sans cesse de ne pas être, et de ne plus constituer au bout du compte qu'une fausse carte, qu'un miroir truqué »[1275]. Le choix des faits et des personnages est intimement lié à la pensée ainsi que à l'évaluation provisoire de l'écrivain.

Dans un roman comme le roman d'aventure, la création ainsi que la lecture deviennent donc les moyens d'une recherche individuelle. Le roman reflète au plus près un point de vue éthique sur la représentation d'un sujet ; au croisement de l'intrigue et de la narration affleurent tous les possibilités de la réflexion.

7.4.4 Une écriture fragmentaire et incohérente

Pour manifester cette complexité de la vie et cette multiplicité des potentialités qu'elle recèle, le roman ne peut plus être conçu comme un récit chronologiquement linéaire. Dostoïevski, Stevenson, Conrad ainsi que Gide, déploient ainsi une narration fragmentaire et discontinue. Nous pouvons prendre pour exemple *Lord Jim* de Conrad. Dans les quatre premiers chapitres de *Lord Jim*, le narrateur traditionnel impersonnel présente l'histoire de Jim jusqu'à un naufrage. Puis, c'est Marlow qui commence son enquête et joue le rôle du

[1273] *Ibid*., p. 44.
[1274] Cité par Jaëck, Nathalie, *Ibid*., p. 41. L'« incident » devient le facteur essentiel du roman de Stevenson, ce qui marque une différence fondamentale avec le naturalisme. Car le roman traditionnel, de forme « linéaire et mécanique », se déconstruit en raison de l'apparition de ces circonstances imprévues. L'aventure, explique la chercheuse, chez Stevenson comme chez Jacques Rivière, constitue en effet une forme, une structure du récit (*ibidem*).
[1275] *Ibid*., p. 42.

narrateur. Au fil de cette enquête, les différentes parties de la vie de Lord Jim se rassemblent, mais les histoires se fragmentent, de sorte que le récit ne suit plus un ordre chronologique mais au contraire présente sans cesse des ruptures et des discontinuités. André Gide, quant à lui, fixe la date de l'histoire dès l'incipit du récit : c'est en 1890 que Julius et Anthime engagent les échanges qui marquent le début de l'histoire. Néanmoins, c'est seulement trois ans plus tard, en 1893, que l'histoire démarre réellement. Il y a une ellipse du temps qui sera comblée dans la suite du récit : le lecteur est alors invité à revenir en arrière pour comprendre l'histoire.

Ce que montre cette forme déconstruite du récit, ce n'est pas la réalité objective mais une réalité que l'Homme enregistre et connaît. De l'autre côté, l'auteur manifeste le fait que le temps des personnages est lié aux événements qui sont importants pour eux. Dans le début du récit, après avoir échoué à convaincre Anthime de changer d'avis et de ne pas partir à Rome, Julius dit : « Puissé-je, dans trois ans, à l'époque du jubilé, lorsque je viendrais vous rejoindre, puissé-je vous trouver amendé »[1276] ! Alain Goulet écrit que le temps de Julius « est lié au jubilé, cérémonie religieuse préfixée »[1277]. La cérémonie du jubilé marque le début d'une année particulière pour les chrétiens, car elle permet la rémission des péchés, ainsi que la conversion des adversaires de la religion catholique. Autrement dit, l'ordre habituel se trouve bouleversé. La manière dont Julius voit le temps et la signification de sa vie n'apparaît qu'à ce moment de liberté, car des événements qui marquent une rupture avec sa vie quotidienne seront mis en scène, apportant un changement et ouvrant son horizon sur le monde. Même si le deuxième livre des *Caves du Vatican* porte le nom de Julius de Baraglioul, ce dernier apparaît constamment dans les Troisième et Quatrième livres. Les événements qui se passent dans ces deux derniers livres influencent et changent les choix et la vision du monde de Julius. Par exemple, Julius rencontre par hasard dans l'hôtel Amédée, lui donne son billet du train et cette conversation lui permet de prendre connaissance de l'engagement secret d'Amédée dans la croisade visant à la délivrance du Pape. Du même coup, la mort d'Amédée devient l'argument du faux Pape pour Julius et le motif d'Anthime qui abjure sa foi catholique à la fin de son histoire. Non seulement l'histoire de Julius, mais aussi celle d'Anthime, dans le Premier livre, réapparaissent et se poursuivent dans les histoires qui ne se concentrent plus sur eux.

[1276] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 995.
[1277] Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican d'André Gide, étude méthodologique*, *op.cit.*, p. 22.

Cette écriture fragmentaire répond à la réalité propre de la conscience de l'être humain. La réalité ne suit pas rigoureusement, aux yeux de l'Homme, les seules règles scientifiques et rationnelle. Nous ne pouvons pas enregistrer tous les détails en suivant l'écoulement du temps et le déplacement de l'espace : ce sont l'impression, le sentiment et la conscience qui brossent pour chacun d'entre nous les contours de la réalité.

7.4.5 La multiplication : de la lecture passive à la lecture créatrice

Comme la création pour l'écrivain, le processus même de la lecture représente une forme d'aventure pour le lecteur. Avec ses tournures argotiques, ses intrigues indéterminées, sa narration ambiguë, le nouveau roman d'aventure demande un lecteur assidu, prêt à faire des efforts pour interpréter voire compléter le texte. Stevenson et Gide, annoncent leur volonté de pousser le lecteur à réfléchir et à établir un nouveau point de vue individuel, liée à « l'intérêt sincère (de l'écrivain) pour la nature humaine et les mystères de la littérature »[1278]. La feuille blanche que Gide insère à la fin de *Paludes* en laissant explicitement au lecteur le soin de la compléter indiquait que dès ce moment, en 1895, l'écrivain avait déjà pleinement conscience du fait que le lecteur possède une imagination individuelle forcément différente de celle de l'écrivain. Autrement dit, le lecteur peut utiliser le roman d'aventure comme un support pour aller où il veut, quitte à penser différemment de ce que l'écrivain avait prévu. C'est « ce parallèle entre le fonctionnement de l'imagination »[1279] de l'écrivain d'une part et du lecteur d'autre part que Stevenson et Gide mettent en valeur dans leur notion d'aventure. L'interprétation du récit devient alors contingente et personnelle.

En exposant la limite de la vision du narrateur et en soulignant le caractère subjectif de sa position, le narrateur se met dans l'impossibilité de proposer une conclusion définie sur des sujets variés. Les différentes idées engendrées par la multiplication des perspectives manifestent l'ouverture du roman. Comme dans l'histoire de Stevenson, le bijou possède un bel éclat, mais en même temps, il allume la lumière dans les yeux avides de l'Homme : il représente la beauté, mais aussi le côté sombre du monde. C'est pourquoi que le Docteur Noël dit : « le bien et le mal sont une chimère »[1280]. Rolls voit néanmoins ce diamant comme une possibilité de la liberté : « *He who possessed it was set free for ever from the primal*

[1278] Marineau, Hélène, *Le Concept d'aventure dans la prose narrative française*, *op.cit*, p. 24.
[1279] *Ibid*., p. 343.
[1280] *Nouvelles mille et une nuits, L'île au trésor ; Dr Jekyll et M. Hyde / Stevenson, op.cit.*, p. 258.

curse, and might follow his own inclinations without concern or hurry, without let or hindrance ». Rolls se libère de toutes les règles habituelles, y compris celles de la morale, et décide de chercher une progression réelle de soi-même. Dans la mesure où il comprend au fond l'importance de l'engagement dans le réel qui diffère certainement de la théorie livresque, Rolls cherche à connaître et expérimenter le côté sombre de la vie.

Dans ce cas-là, le lecteur doit réfléchir par lui-même à partir de différentes perspectives. Dans le roman, le narrateur donne un exemple du lecteur en réfléchissant sous une perspective de moraliste :

> Parfois Beppo n'apportait rien ; il entrait tout de même : il savait qu'Armand-Dubois l'attendait, fût-ce les mains vides ; et, tandis que l'enfant silencieux aux côtés du savant se penchait vers quelque abominable expérience, je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu à sentir le regard étonné du petit se poser, tour à tour, plein d'épouvante, sur l'animal, plein d'admiration sur lui-même[1281].

Le narrateur assume soudainement une posture de moraliste[1282]. Anthime est-il conscient de garder sa modestie et de se focaliser sur l'importante valeur de son expérience scientifique ? Nous ne savons jamais la vérité, mais cet aveu laisse assurément planer un doute sur la motivation des actes d'Anthime.

Pour engager le lecteur à jouer un rôle actif dans le processus de la lecture, le narrateur se confond également avec lui : « Par l'incommode escalier tournant, il a gagné la cour, qu'il traverse. Cette hâte infirme est tragique pour nous qui connaissons au prix de quel effort il achète chaque enjambée, au prix de quelle douleur chaque effort »[1283]. L'emploi de « nous »[1284] indique le fait que le narrateur ne se satisfait pas de prendre en charge tout seul la narration : il collabore avec le lecteur, qui est donc invité à réfléchir activement au lieu de garder la position passive qui est celle du lecteur dans le roman traditionnel. Le lecteur semble donc participer à l'action en temps réel.

Dans un roman d'aventure, l'écrivain ne prive pas le lecteur de son droit de choisir, bien au contraire : il décrit tout ce qui se passe, ce qui est possible, ainsi que les idées qui constituent des alternatives. Le personnage de Julius est exemplaire de ce cas. Gide projette sur lui une autre dimension de l'activité littéraire, en peignant un écrivain soumis aux règles sociales et s'efforçant d'écrire des livres conformes aux goûts du public et aux attentes de la société, ceci afin de garantir sa situation sociale. Julius, préoccupé de sa réussite sociale

---

[1281] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 997.
[1282] Masson, Pierre, « Narrateur », *in* Masson, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide, op.cit*., p. 273-275.
[1283] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1012.
[1284] *Ibidem.*

autant que littéraire, est un type d'écrivain qui se distingue évidemment de Gide, mais le romancier met toutes ses forces à s'imaginer la lutte menée par Julius, une lutte entre sa vraie nature et les contraintes imposées par la société. L'arrivée de Lafcadio vient intensifier cette lutte chez Julius, qui est soudainement confronté au charme de la liberté qu'il n'a jamais connue. Les conversations entre les deux personnages amènent Julius à remettre en question sa propre écriture et à formuler la théorie de l'acte « gratuit »[1285]. Julius entre dans un jeu incessant de voilement et de dévoilement. Dans cette lecture « aventureuse », le récit ne se conçoit plus, écrit Hélène Marineau, « comme un énoncé mais comme une énonciation, non plus comme une signification close mais comme une signifiance »[1286].

En conséquence, l'aventure devient une nouvelle forme du récit. Ce dernier devient quelque chose d'imprévu, d'imprécis, d'indéterminé. La création romanesque ainsi que la lecture deviennent un jeu qui comporte et implique une liberté de créer, ou au moins, d'inspirer une idée individuelle. L'auteur ne défend aucune opinion, mais manifeste toutes les idées dans leur diversité et leur complexité. Cette forme ouverte du roman créant une esthétique libre et déconstruite, écrit Jacques Rivière, suscite alors à nouveau le désir d'explorer le monde :

> La curiosité que nous ressentons, c'est une curiosité limitée, circonscrite, étranglée, la curiosité de quelque chose de précis, de particulier, de borné qui se dérobe brutalement et comme physiquement à notre intelligence. […] Elle n'a rien de commun avec cette curiosité libre et radieuse, avec cette attente du n'importe quoi, avec cet abandon à la beauté du monde que le véritable roman d'aventure doit éveiller en nous[1287].

[1285] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1123.
[1286] Marineau, Hélène, *Le Concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*, *op.cit*., p. 48.
[1287] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 334.

CONCLUSION

À l'époque de Gide, différents écrivains construisent un réseau et proposent une réflexion nouvelle sur la notion d'aventure. La nouvelle forme esthétique de l'aventure attire rapidement l'attention de Gide qui cherche à renouveler la forme romanesque. En lisant Stevenson et Conrad, Gide produit son œuvre *Les Caves du Vatican*, essentiellement problématique en raison de son caractère novateur et même inclassable. Comme le roman de Dostoïevski, *Les Caves du Vatican* a un enracinement dans la réalité, certaines références qui construisent le contexte du récit aux sources de l'écriture nouant en effet un lien étroit avec la réalité. L'écrivain construit son roman à partir d'idées collectives et représentatives de son époque. Ces idées variées sur de nombreux sujets transforment le récit en un roman touffu, plein de retournements et d'ambiguïtés.

Au lieu d'inscrire son écriture dans une forme descriptive, le roman de Dostoïevski ainsi que *Les Caves du Vatican* de Gide présentent une forme dialogique, mais loin de produire un effet simple de vraisemblance, une telle esthétique vise à interroger le monde et l'homme, en diffusant de nouvelles idées et de nouvelles informations. Les idées variées et contradictoires répandues provoquent alors des conflits, des interrogations chez les personnages : les vérités auxquelles ils semblent d'abord fidèles sont ébranlées dans la confrontation d'idées, ce qui engendre alors le désir de se lancer à l'aventure.

Ces idées ne sont toutefois pas exposées sur un mode sérieux, mais plutôt ironique. Dans cette raillerie, leur lien avec la société est rompu : l'écrivain leur enlève leurs apparences trompeuses et les désacralise. Mais de l'autre côté, ces expressions d'exagération, les excuses pour justifier les actes erronés, marquent la distance de l'écrivain avec ces idées. Cette distance laisse plus d'espace libre à la création de l'écrivain ainsi qu'au lecteur.

Ce que l'écrivain dépeint, ce n'est pas la réalité, mais le moment carnavalesque où l'ordre est renversé. Tout d'abord, le temps et l'espace sont bouleversés. Les personnages des *Caves du Vatican* présentent ainsi des positions et des identités sociales très diverses. Le roman devient alors l'espace où différents points de vue se confrontent.

Par-delà l'influence du roman de Dostoïevski, les conceptions et les idées de l'écrivain écossais Stevenson nourrissent également grandement la rédaction des *Caves du Vatican*. Se révoltant contre la domination des idées rationnelles et déterministes à travers son écriture romanesque, Stevenson met pour sa part en valeur, de façon novatrice, la puissance imaginaire, apte à créer un monde merveilleusement poétique. L'imagination se déploie à

partir de clichés, d'images auxquelles le lecteur est habitué. Le portrait courageux, noble et exceptionnel d'un aventurier, le pouvoir divin, le dépaysement médiéval, la quête d'une identité perdue, l'épreuve chevaleresque ainsi que la conquête amoureuse, tous ces thèmes abordés dans le roman de Stevenson qui se retrouvent en grande partie dans *Les Caves du Vatican* font écho à ceux du roman traditionnel. Ces deux écrivains ne visent toutefois pas à recréer une œuvre ancienne : l'installation de ces éléments fantastiques représente le désir irrépressible d'ouvrir une interrogation sur la potentialité fascinante qui réside au fond de l'homme. Il s'agit d'enflammer à nouveaux frais l'imagination de l'homme, ce qui garantit bien le renouvellement du genre romanesque.

L'écriture aventureuse de Conrad est pour sa part bien singulière à bien des égards. Au lieu de se focaliser sur l'accident, c'est la conscience, où nous pouvons trouver la possibilité de liberté, qui devient le sujet principal du roman. L'exploration de cet élément incertain conduit le roman à mettre au jour les sentiments complexes, les réactions incontrôlables ainsi que le rêve qui représentent le désir des personnages.

Dans cette écriture qui mêle le monde conscient et la réalité, Gide met en scène une interrogation sur un dualisme entre la réalité et l'imaginaire, le sentiment fallacieux et le désir incontrôlable. Ces deux pôles représentent alors une opposition entre la contingence et le déterminisme, la liberté et la contrainte lourde. Fascinés par les héros courageux et talentueux, les personnages de Conrad ainsi que ceux de Gide possèdent un rêve héroïque : leur soif de transcendance et d'autres vies possibles les brûle sans répit. Toutefois, ils peuvent se charger également de la responsabilité d'un mari, un père, un ami qui leur demande alors une soumission à la loi sociale, un étouffement des pulsions. De cette dualité naissent des échecs successifs dans la réalisation de leurs rêves : ils ne peuvent qu'être contraint de s'incliner face à une existence médiocre. Bien qu'ils s'opposent à toutes les contraintes imposées et s'excluent de la réalité, ils atteignent enfin à un moment un stade supérieur de liberté et prennent conscience que l'Homme ne peut pas tout le temps ignorer la réalité. Cette image décevante, évidemment bien différente de celle du roman traditionnel, reflètent bien la société bifaciale de l'époque conradienne et gidienne.

L'aventure devient une méthode d'écriture pour Gide comme pour Stevenson ou Conrad. Ainsi, personne ne peut, et l'écrivain lui-même pas plus que les autres, prévoir le déroulement ni la fin du récit : le roman devient un lieu d'exploration. Nous pouvons reprendre à notre compte les mots de Jacques Rivière, pour qui *Les Caves du Vatican* « nous

met en état de curiosité »[1288]. C'est cet état qui éveille en nous « la vraie beauté du monde »[1289] : la « curiosité libre et radieuse »[1290] du roman d'aventure nous rend disponibles à « n'importe quoi »[1291] et nous pousse à une exploration sans limite de soi et du monde. La perte du pouvoir de prévoyance et de domination limite également le pouvoir de l'écrivain de supprimer le contenu, de telle sorte que le récit comprend finalement de très nombreux sujets. Ces idées, sans rapports nécessaires entre elles, s'entremêlent, s'enrichissent mais aussi déconstruisent le récit et le mettent en péril. C'est là l'origine de la forme fragmentaire qui caractérise ce type de récit : l'écriture n'est plus linéaire, cohérente et complète ; le temps devient alors subjectif et dépend de l'activité intérieure du personnage.

L'écrivain fournit, d'un côté, des idées variées, et de l'autre, il refuse d'exposer une vérité unique et simple. Se mettant à distance de son écriture, Gide met en scène une grande variété d'idées, y compris celles auxquelles il s'oppose. Le lecteur peut trouver différentes réponses sur chaque idée car il peut réfléchir suivant différentes perspectives, une grande liberté étant laissée pour leur interprétation : le roman d'aventure s'affirme donc pleinement comme un champ de découverte du monde et de soi.

[1288] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 348.
[1289] *Ibid*., p. 349.
[1290] *Ibidem*.
[1291] *Ibidem*.

CHAPITRE VIII

LES FAUX-MONNAYEURS : L'INVENTION DU ROMAN D'AVENTURE ENTRE LIBERTÉ ET COHÉRENCE

Les Faux-Monnayeurs est considéré comme le point culminant de l'œuvre de Gide : il s'agit d'un roman où il exprime pleinement sa réflexion artistique et ses idées littéraires. Ce roman se distingue par son exploration morale, que nous avons analysée en prenant l'aventure de Bernard comme exemple. De plus, il présente une esthétique novatrice qui repousse les limites conventionnelles de l'époque, contribuant ainsi au renouvellement du genre romanesque. Dans son exploration des frontières narratives et son expérimentation avec des techniques telles que le récit enchâssé et la pluralité des voix, Gide découvre de nouveaux chemins pour l'expression artistique. *Les Faux-Monnayeurs* illustre ainsi la maturation de la notion d'aventure et incarne la vision idéale de Gide dans son parcours créatif. En examinant de près *Les Faux-Monnayeurs*, nous pouvons comprendre la définition que Gide propose de la notion d'aventure.

La notion d'aventure y occupe une place centrale, offrant ainsi un éclairage sur l'écriture de Gide. Comme nous l'avons analysé, lorsque Bernard évoque l'aventure pour la première fois, il la décrit comme étant « ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend »[1292]. Il reconnaît la valeur de l'aventure comme un élément essentiel de la vie, quelque chose qui libère l'homme des contraintes et lui offre la possibilité d'explorer la richesse de nouvelles expériences. Mais à la fin de l'histoire, il a une connaissance plus profonde de cette notion, ce qui se révèle dans sa conversation avec le romancier Édouard.

[1292] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 214.

Cette dernière met en lumière le regard plus complexe et nuancé porté alors sur le thème de l'aventure dans l'écriture de Gide :

> — Vivre sans but, c'est laisser disposer de soi l'aventure.
> — Je crains que vous ne me compreniez pas bien. Quand Colomb découvrit l'Amérique, savait-il vers quoi il voguait ? Son but était d'aller devant, tout droit. Son but, c'était lui, et qui le projetait devant lui-même...
> — J'ai souvent pensé, interrompit Édouard, qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large ; ce ne sont que des côtoyeurs[1293].

Édouard pense que vivre sans but permet à l'aventure de prendre le contrôle de soi, suggérant une approche plus spontanée et ouverte de la créativité et de l'exploration. Bernard réfute toutefois l'idée que « vivre sans but »[1294] est essentiel dans l'aventure, car c'est ce qui donne une direction et un sens à nos actions. Sur le plan moral, comme nous l'avons analysé dans le cinquième chapitre, Bernard insiste sur la valeur de la responsabilité et la quête incessante du progrès personnel, qui se révèlent être des éléments clés de son développement. Mais le romancier Édouard associe rapidement cette idée à la littérature, en ajoutant que ceux qui osent se lancer vers l'inconnu et s'éloigner des conventions sont les véritables créateurs. Ainsi, notre étude sur la notion d'aventure va au-delà des seuls enjeux moraux et intègre également des réflexions esthétiques, ce qui reste, comme le souligne Gide, la question qui se situe au cœur des critiques littéraires sur ses œuvres.

Dans ce chapitre, notre objectif est donc d'étudier comment Gide développe et explore ces concepts d'aventure, de liberté et de cohérence dans *Les Faux-Monnayeurs*, en examinant le processus d'écriture et la structure de l'œuvre. En mettant en lumière ces aspects, nous pouvons parvenir à une meilleure compréhension de la vision gidienne de la notion d'aventure et de son rôle central dans la construction artistique de l'œuvre.

La raison pour laquelle nous développons d'abord une analyse du processus d'écriture des *Faux-Monnayeurs* réside dans le fait que c'est une étape essentielle et valorisée grandement par Gide lui-même durant sa création romanesque. Comme le rappelle Christophe Pradeau, pour les écrivains du roman d'aventure, « l'aventure n'est pas un matériau thématique mais une manière d'être, une façon d'habiter sa création, de se situer dans son ouvrage »[1295]. Autrement dit, l'aventure est la manière dont l'écrivain compose son récit. Au plan esthétique, l'invention des *Faux-Monnayeurs* s'associe étroitement, dans un

---

[1293] *Ibid.*, p. 435.
[1294] *Ibidem*.
[1295] Pradeau, Christophe, « L'état d'aventure », *Étude littéraire*. *L'aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XXe siècle*, n° 1, 2013, p. 59.

premier temps, avec son roman précédent, *Les Caves du Vatican*. Dans son travail d'analyse *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide*, Alain Goulet met en évidence le fait que Gide cherchait à créer un roman d'aventure lorsqu'il écrivait ces deux romans. Ces deux livres marquent ainsi une nouvelle phase dans l'écriture de Gide, lorsqu'il décide de rompre avec ses travaux antérieurs et d'explorer de nouvelles formes narratives. Mais en même temps, comme les études gidiennes le montrent, des matières aux thématiques et aux personnages, de la narration à la structure du roman, *Les Faux-Monnayeurs* représente un monde beaucoup plus complexe que celui des *Caves du Vatican*. Gide s'efforce de dépasser les limites imposées par les idées qu'il a déjà explorées et les conventions établies du réalisme, nourrissant une quête incessante de liberté créatrice, au service d'une perpétuelle évolution. Une analyse approfondie de la transformation entre *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* nous permettra de comprendre les premières idées qui ont inspiré l'écrivain pour concevoir son roman d'aventure.

Les Faux-Monnayeurs répond en quelque sorte à l'observation de Paul Valéry : « on écrit toujours en retard »[1296]. Dans ce livre, Gide transforme l'écriture en un champ de découverte, un moyen d'exploration de la vie et du monde. Gide enregistre dans son journal et sa correspondance le processus et la manière dont il crée son roman *Les Faux-Monnayeurs*. En étudiant ces documents conservés par l'écrivain, nous pouvons constater une évolution constante des idées de Gide. Nous avons ainsi de bonnes raisons de le rapprocher de « l'état d'aventure »[1297] de Jacques Rivière. Celui-ci partage sa vision, dans son étude « Le roman d'aventure »[1298], sur la construction du roman d'aventure, en mettant l'accent sur le cheminement d'une idée, depuis sa forme simple et unifiée jusqu'à son accomplissement. L'effort intellectuel de l'écrivain pour permettre à cette idée de s'épanouir est essentiel[1299]. De l'état chaotique à l'état d'ordre, de la valeur univoque à la valeur multiple, Jacques Rivière pense que l'écrivain ne doit pas se satisfaire de la stagnation de la pensée mais évoluer et avancer[1300]. En répondant à cette demande, Gide part en voyage et élargit ses

[1296] André Gide à Paul Valéry, *Corr.*, 5 juillet 1901, p. 385.
[1297] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), in *Études (1909-1924): l'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle revue française*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la *NRF* », 1999, p. 334. Malgré les limites de son étude sur Gide, Christophe Pradeau dans son article « L'état d'aventure » remarque qu'il n'est pas difficile de remarquer que Gide, comme Alain Fournier, Marcel Proust, est dans un état d'aventure, surtout quand il rédige *Les Faux-Monnayeurs* (« L'état d'aventure », art. cit., p. 55-66).
[1298] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit.
[1299] Jacques Rivière exprime sa grande admiration pour l'œuvre de Descartes, dans laquelle il compare les phrases complexes et limpides de ce philosophe à un bois qui est travaillé et amélioré sans cesse jusqu'à toutes ses fibres soient détendues. Jacques Rivière insiste sur le fait que l'écrivain du roman d'aventure doit posséder un esprit de persévérance pour parvenir à achever un roman d'aventure idéal (*ibid.*, p. 325).
[1300] *Ibid.*, p. 321-322.

explorations en documentant les éléments et les moments importants qui contribuent à développer et à faire évoluer son processus d'écriture, ce qui devient ainsi une partie importante dans notre analyse.

Le miroir devient l'instrument privilégié d'André Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*, à travers lequel il se projette lui-même sur des personnages et explore une multitude de questions, lançant ainsi son aventure romanesque. Les personnages divers, contrastés et symétriques, qui se lancent dans différentes aventures, reflètent un Gide complet, un monde entier et un avenir ouvert à toutes les possibilités. L'étude approfondie de la façon dont Gide utilise le miroir dans le roman nous permet d'explorer les notions d'identité, d'écrivain et des valeurs artistiques. Par le biais de ce miroir, Gide crée des écrivains fictifs qui offrent une réflexion sur la nature de la création littéraire et sur la façon dont les écrivains explorent différentes perspectives et possibilités narratives, en se confrontant à elles.

Les Faux-Monnayeurs, qui résulte de cette manière d'invention imprévue, ne se limite pas à certains sujets ni à des visions univoques. Il est ouvert à toutes les connaissances, pensées et différentes perspectives (« j'y veux tout verser sans réserve »[1301]), de sorte que le roman montre une grande richesse de thèmes, et d'idées. Cela pose également une question sur la structure du roman qui risque d'être fragmentaire, incohérent et dispersé. Mais comme nous pouvons le constater, Gide cherche une organisation plus cohérente et serrée, qui peut en même temps comprendre des idées variées et lui permettre d'approfondir sa quête, dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ceci devient alors notre deuxième objectif d'étude, après l'analyse du processus d'invention des *Faux-Monnayeurs*.

Pierre Lachasse, après avoir étudié d'autres critiques gidiennes, pense que le plaisir de la lecture, l'inspiration que nous apporte l'œuvre de Gide ainsi que « la beauté singulière du texte littéraire »[1302] proviennent de la structure réflexive, labyrinthique et infinie du roman. Définie par les critiques comme le « point de vue esthétique »[1303] de Gide, cette structure complexe produit, écrit Pierre Lachasse, plus que « la genèse de l'œuvre »[1304], le « jaillissement de clarté et de sens »[1305], en créant une « rencontre singulière »[1306] pour l'étude de l'œuvre gidienne. Jacques Rivière considère également la structure comme

[1301] *Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 531 (2 janvier 1921).
[1302] Lachasse, Pierre, « Le point de vue esthétique », *André Gide, une question de décence*, Paris, Garnier, 2018, p. 88.
[1303] *Ibidem*.
[1304] *Ibidem*.
[1305] *Ibid*., p. 90.
[1306] *Ibidem*.

l'élément essentiel du roman d'aventure. Nous pouvons dès lors nous demander dans quelle mesure Gide parvient à structurer son roman de manière à la fois libre et ouverte à toutes les possibilités, tout en maintenant une cohérence et une harmonie. C'est cette question qui explique la valeur de l'écriture romanesque de Gide, car elle soulève des enjeux importants de la littérature moderne, qui cherche à combiner la liberté de l'expérimentation avec une construction rigoureuse et cohérente.

8.1. L'INVENTION DU ROMAN COMME UNE AVENTURE POUR GIDE

Pour découvrir le secret de l'invention de l'écrivain, il est essentiel de se poser une question fondamentale : parmi la multitude de dossiers conservés par Gide, quel objet d'étude devons-nous sélectionner ? Louis Hay, dans son article « Autobiographie d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* »[1307], écrit que :

> L'horizon rêvé de la recherche (mais qui n'est pas toujours hors d'atteinte si l'on joue le jeu) est de pouvoir confronter ces deux niveaux, le journal intime de l'écriture et l'œuvre qu'elle exécute, pour embrasser le processus de création dans sa totalité[1308].

« Le journal intime de l'écriture »[1309] ainsi que « l'œuvre qu'elle exécute »[1310] constituent deux aspects essentiels de la composition de l'œuvre. L'un correspond à l'écriture préliminaire, tandis que l'autre représente l'œuvre réflexive qui emploie une écriture en miroir, offrant ainsi une perspective plus vaste et profonde sur le processus créatif.

L'habitude d'écrire un journal, analysée par Éric Marty dans son article « À propos de l'article de Pierre Masson sur *L'Écriture du jour* »[1311], permet non seulement de témoigner de la vie de l'écrivain, mais aussi de mettre en lumière la dimension métalittéraire de son travail d'écriture. En effet, Gide commence à enregistrer ses idées concernant son roman dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, à partir du juin 1919. Gide passe plusieurs années à réfléchir, et la rédaction des *Faux-Monnayeurs* ne commence qu'en 1922. Au cours de l'année suivante, Gide progresse dans son écriture pour finalement la terminer au début de l'an 1924. Après la parution des *Faux-Monnayeurs*, Gide fait également paraître son *Journal*

[1307] Hay, Louis, « Autobiographique d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *Item*, 2007, disponible à l'URL : http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/autobiographie-dune-genese/
[1308] *Ibidem.*
[1309] *Ibidem.*
[1310] *Ibidem.*
[1311] Marty, Éric, « À propos de l'article de Pierre Masson sur *L'Écriture du jour* », *BAAG*, n° 68, 1985, p. 62-67.

des Faux-Monnayeurs, un journal spécifiquement consacré à son roman, qui l'a accompagné tout au long de son processus d'écriture romanesque[1312]. Bien que Gide ait l'habitude d'écrire un journal tout au long de sa carrière, le *Journal des Faux-Monnayeurs* représente une nouvelle expérience pour lui. Cette écriture journalistique parlant de littérature, roman idéal réunissant les matériaux bruts tout en reflétant l'itinéraire du travail de l'écrivain, « marque le moment d'un intense renouvellement générique, en même temps que l'époque d'une importance réflexion sur l'écriture, d'un point de vue personnel et théorique »[1313].

En plus de son journal, aujourd'hui, d'abondants textes épistolaires de Gide sont édités[1314]. Bien que la correspondance se montre dans un premier temps comme un échange, les lettres offrent un aperçu direct de sa pensée, de ses préoccupations et de ses interactions avec d'autres écrivains. Les études de ces correspondances confirment la fonction plurielle du journal et son rôle d'« hyper-archive »[1315] pour l'écrivain. Conformément à la définition proposée par Gérard Ferreyrolles dans son article « L'épistolaire, à la lettre »[1316], l'écriture épistolaire représente un monologue de l'écrivain en absence de destinataire. L'auteur utilise l'espace de la lettre probablement comme un journal de bord. Mais à la différence du journal, l'écriture épistolaire recueillit les réactions de ses amis qui deviennent complices de son roman. C'est un échange entre l'écrivain et le lecteur. Ainsi, la correspondance constitue un autre accès important « à la formation d'une pensée critique, poétique et artistique »[1317]. La lettre écrite par l'auteur témoigne non seulement du contexte historique, sociologique et littéraire spécifique au temps de sa création, mais aussi de différents points de vue fournis par ses amis.

[1312] La citation de Louis Hay sur la distinction entre les matériaux préparatoires et le manuscrit est pertinente dans ce contexte : « Pour l'heure, la partie se passe surtout du côté du brouillon, dont les secrets fascinent par leur immédiate et incontestable authenticité. Mais il manque alors la connaissance du travail tel que l'a vu et voulu son auteur, de la pensée et du vécu de l'écrivain. Il faut aller à la recherche de cette pensée en d'autres lieux, dont les journaux de travail offrent l'exemple le plus direct » (« Autobiographique d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit.).
En plus, l'étude sur le manuscrit des *Faux-Monnayeurs* est insuffisante pour l'instant. Nous n'avons qu'un travail fait par Alain Goulet : « Prélude pour une édition génétique des *Faux-Monnayeurs* » publié en 2008 dans la revue *Genesis* (Goulet, Alain, « Prélude pour une édition génétique des *Faux-Monnayeurs* », *Genesis*, n° 29, 2008, p. 91-102).
[1313] *Ibid*., p. 64.
[1314] L'étude sur la correspondance de Gide suscite un intérêt pour les chercheurs gidiens à notre époque. Un colloque international et pluridisciplinaire est organisé à l'occasion du 150e anniversaire de la naissance de Gide à Paris en 2019 : voir Codazzi, Paola, « André Gide dans ses lettres », *Épistolaire*, Paris, Honoré Champion, n° 45, 2019.
[1315] Brigitte, Diaz, « Introduction », *Revue de l'AIRE*, n° 38, coll. « Correspondance et Archives de la création », 2012, p. 10. « Hyper-archive donc que la lettre, parce qu'elle actionne tous les rouages de la production littéraire » (*ibidem*).
[1316] Ferreyrolles, Gérard, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, n° 71, 2010, p. 20.
[1317] Bernier, Stéphanie, *Nouveaux regards sur nos lettres, la correspondance d'écrivain et d'artiste au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, p. 10.

Ces nombreux dossiers, qui présentent les sujets abordés par l'écrivain, révèlent également les nuances et les liens qui les unissent. Le journal, la correspondance ainsi que le roman spéculaire, se complètent, se justifient et s'opposent l'un à l'autre. Ce sont ces dossiers qui construisent un roman poétique, foisonnant et inspiré. La construction labyrinthique, le doublement et le dédoublement, le miroir dans le miroir, Gide s'avance d'un discours à l'autre, d'une histoire à l'autre, d'une forme romanesque à l'autre sans pour autant nous donner une vision prédéfinie, un simple fil de conducteur de sa narration.

8.1.1. L'oscillation de l'aventure, entre rupture et continuité

L'évolution de Gide en tant qu'écrivain d'aventure est illustrée par une constante exploration de nouvelles formes d'écriture, nourrie par sa soif de liberté et sa recherche de nouveauté. Cependant, cette quête audacieuse ne se fait pas au détriment de la cohérence intellectuelle qui sous-tend sa réflexion artistique. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander comment Gide parvient à concilier ces deux exigences en apparence contradictoires. Comment réussit-il à repousser les frontières de la littérature et à embrasser de nouveaux horizons créatifs, tout en préservant une réflexion profonde et une cohérence dans sa vision du monde et ses convictions artistiques ? La réponse réside dans la capacité de Gide à naviguer habilement entre tradition et modernité, passé et futur, entre audace de l'expérimentation et cohérence de sa réflexion artistique. Il repousse les limites de la littérature en explorant de nouveaux territoires créatifs, tout en maintenant une réflexion profonde et en préservant une vision du monde enracinée dans ses convictions artistiques. Ainsi, Gide façonne son propre roman au sein de cette oscillation, trouvant un équilibre subtil entre l'exploration de nouvelles formes d'écriture et la préservation de la cohérence intellectuelle qui sous-tend son travail créatif.

8.1.1.1 *Les Caves du Vatican*, entre audace et inachèvement

Gide écrit dans son *Journal* : « Je crois que mes livres auraient été jugés tout différemment si j'avais pu les publier d'un seul coup, ensemble, à la fois, comme ils ont grandi dans mon esprit »[1318]. Les œuvres de Gide cachent, par-delà la diversité de leurs thèmes et formes, une remarquable cohérence interne. Chaque nouvelle œuvre de l'écrivain

[1318] *JI*, p. 808 (12 juillet 1914).

s'enrichit à la fois de ses œuvres antérieures et des mouvements littéraires contemporains. *Les Caves du Vatican* n'est pas seulement influencé par les œuvres de Dostoïevski, Stevenson et Joseph Conrad. Selon Alain Goulet, *Les Caves du Vatican* est déjà mentionné dans le programme littéraire de Gide en 1899, aux côtés de *L'Immoraliste*[1319] et *Isabelle*[1320]. C'est pendant l'année 1909, après avoir publié *La Porte étroite*[1321], que Gide entame rapidement son écriture des *Caves du Vatican*. Ces quatre œuvres sont donc reliées par un lien profond, quoique peu visible de prime abord. Dans une lettre à Beaunier, Gide déclare :

> Je n'aurais pu écrire l'*Immoraliste*, si je n'avais su que j'écrirais aussi *La Porte étroite*, et j'avais besoin d'avoir écrit l'un et l'autre pour pouvoir me permettre *Les Caves*[1322].
> Mon roman [=*La Porte étroite*] est en panne ; peu à peu je sens en moi les héros des *Caves* prendre vie[1323].

Ces phrases de Gide suggèrent que *Les Caves du Vatican* joue un rôle crucial dans l'écriture de ses œuvres antérieures. Les trois livres précédant cette sotie deviennent donc une tentative qui nourrit sa réflexion. Pendant l'écriture de ces trois livres, Gide s'efforce de trouver des méthodes pour écrire son roman idéal. Cependant, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, il est également conscient que cette écriture romanesque se distingue clairement de ses anciennes idées esthétiques, ce qui dénote la volonté ferme de Gide d'innover, de créer de manière pure et authentique son roman. Autrement dit, *Les Caves du Vatican* marque une rupture avec ses œuvres antérieures, préparant ainsi le terrain pour son roman *Les Faux-Monnayeurs*. Cette oscillation entre rupture et continuité dans l'invention du roman de Gide suscite des interrogations sur la manière dont nous pouvons interpréter le décalage entre *Les Caves du Vatican* et les œuvres passées de Gide, ainsi que celui entre *Les*

[1319] Quand *L'Immoraliste* est publié, Francis de Miomandre, dans son article « André Gide et l'inquiétude philosophique », cité par Alain Goulet, indique déjà la réflexion de Gide sur le roman (Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, *op.cit.*). Mais dans le « Projet de préface à *Isabelle* », Gide écrit : « Pourquoi j'eus soin d'intituler "récit" ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât » (*Isabelle*, *RR1*, p. 992).

[1320] Dans sa lettre à Jacques Rivière, Gide met en avant le statut de « transition » de son *Isabelle* de l'année 1911 pour sa création littéraire : « Mais je n'étais pas mûr encore ; c'est seulement à présent que je pourrais. Et sans doute était-il nécessaire que j'écrive *Isabelle*, et que je l'écrive ainsi, pour en arriver au point où je suis. À vrai dire je n'ai jamais considéré (je vous l'ai dit) *Isabelle* que comme un exercice non d'assouplissement, certes je n'en ai pas besoin – mais d'extériorisation. Aujourd'hui seulement je sens ce que serait le livre où j'aurais mis *Isabelle* au premier plan, où j'aurais peint directement son histoire [...] admirable. – Cher ami, en vérité, je ne fais que commencer ; tout ce que j'ai écrit jusque aujourd'hui, n'est qu'œuvres de jeunesse et tout me reste à dire » (André Gide à Jacques Rivière, *Corr.*, 29 juillet 1911, p. 247).

[1321] Alain Goulet écrit : « après la publication de *La Porte étroite* (février-avril 1909), la voie est libre pour la rédaction des *Caves du Vatican*. Sur le point d'achever *La Porte étroite*, il (Gide) note : 'déjà tant d'autres projets gonflent et fermentent…' (Corr. G-Cop, I, p. 273) » (*Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, *op.cit.*).

[1322] *J1*, p. 807-808 (12 juillet 1914).

[1323] *JI*, p. 484 (16 octobre 1905).

Caves du Vatican et *Les Faux-Monnayeurs*. Quelles sont les influences et les motivations qui conduisent à cette transformation ? Comment cette transformation se manifeste-t-elle et quels sont les éléments qui l'influencent ? Comment ces éléments relient et soutiennent l'innovation romanesque de Gide ? L'exploration de ces questions nous permet de mieux comprendre le cheminement par lequel Gide développe sa conception de l'aventure et crée son roman emblématique, *Les Faux-Monnayeurs*.

En rédigeant ses œuvres l'une après l'autre, Gide concrétise progressivement le roman dont il rêve. Alain Goulet suppose que c'est « l'appel au "roman d'aventures" de Camille Mauclair »[1324] qui a longtemps retardé la rédaction des *Caves du Vatican*. Dans son premier projet des *Caves du Vatican*, Gide observe que leur écriture sera très différente de toutes ses œuvres précédentes. Cette rupture représentative des *Caves du Vatican* dans la filiation de la création gidienne ne signifie toutefois pas une coupure, une séparation nette avec toutes ses précédentes idées. Au contraire, il existe une continuité entre *Les Caves du Vatican* et les œuvres rédigées auparavant. Par exemple, comme les deux soties précédentes, *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican* conserve un style ironique. Alain Goulet souligne également que Gide poursuit son aspiration à l'achèvement du roman dans ses écrits, tels que *L'Immoraliste*, *Isabelle* et *Le Prométhée mal enchaîné*. Cependant, cette continuité s'accompagne d'une évolution et d'une nouvelle perspective dans la quête romanesque de Gide. Sur le plan thématique, dans son article « Crimes, criminels et victimes dans *Les Caves du Vatican* »[1325], John Lambeth remarque que *Les Caves du Vatican* et les œuvres antérieures traitent toujours des thèmes moraux et des conflits intérieurs, tandis que *Les Caves du Vatican* marque une rupture en abordant également les problèmes de société et les relations complexes de l'individu avec son entourage. Cette rupture représente non seulement une séparation, mais aussi une lacune dans le travail de Gide. Autrement dit, la rédaction des *Caves du Vatican* marque effectivement une nouvelle phase dans la carrière d'écrivain de Gide, mais elle n'est pas encore le « roman somme »[1326] qui reprendra et exposera la totalité de ses idées et représentera l'aboutissement de son écriture.

Gide ne parvient pas à trouver ce tournant décisif avant d'atteindre la quarantaine. Jean-Michel Wittmann dans son article « Portrait de l'écrivain en être de dialogue : André

[1324] Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, *op.cit*.
[1325] Lambeth, John, « Crimes, criminels et victimes dans *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, n°183/184, 2014, p. 67-81.
[1326] Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel (*éds*), *Le roman somme d'André Gide. Les Faux-Monnayeurs*, Presses Universitaires de France, 2014.

Gide, 1869-1951 »[1327] observe le curieux changement de Gide : « il se sent néanmoins vieillir. Son Journal témoigne alors d'un certain désarroi et d'une indécision sur la voie à suivre désormais »[1328]. Ce désarroi se montre à la fois dans sa quête romanesque et spirituelle. Jean-Michel Wittmann présente la période « 1900-1916 »[1329] comme celle de « la maturité inquiète »[1330]. D'un côté, Gide démontre une indépendance en refusant de s'aligner sur un mouvement littéraire particulier ou de se conformer à une foi spécifique[1331]. Il fonde *La Nouvelle Revue Française* dans le but de trouver de nouvelles idées littéraires et ne suit que les règles morales qui respectent sa nature. C'est dans ce contexte qu'apparaît *Les Caves du Vatican*, déployant non seulement une satire acerbe sur « toutes les formes conformismes et de dogmatisme »[1332], mais en plus, l'exigence plus forte et intense que jamais d' une sincérité et d'une liberté sans limites »[1333]. Cette liberté le conduit vers des territoires inexplorés où Gide se sent perdu.

La nouvelle perspective sur le personnage du diable avant la création des *Caves du Vatican*, comme l'indique Pierre Chartier, témoigne de la volonté de Gide de dépasser les frontières de sa propre pensée et de remettre en question les conceptions préexistantes. Cette figure revêt plusieurs connotations variées et paradoxales, en suivant l'évolution de Gide. Le diable est initialement perçu comme la force néfaste issue de la part sombre de l'être humain pour le jeune Gide moral et religieux : il lance alors contre lui un « combat inégal »[1334], incessant, contre sa présence, ce qui finit toutefois par le fatiguer. Il reconnaît la puissance du diable, qui s'intensifie en suivant son assouvissement sur la liberté. Ceci conduit Gide à reconnaître que l'existence du diable « n'est pas une ombre, un négatif, mais une puissance active, entreprenante, indépendante de nous : non le Mal mais le Malin » [1335]. Quand Gide utilise le mot « Malin »[1336] pour appeler le démon, explique George Strauss dans son étude *La part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, « il sait ce que ce mot-là

[1327] Wittmann, Jean-Michel, « Portrait de l'écrivain en être de dialogue : André Gide, 1869-1951 », *in* Evrard, Franck (éd.), *Analyses et réflexions sur Les Faux monnayeurs*, Paris, Ellipses, 2001, p. 6-13.
[1328] *Ibid*., p. 10.
[1329] *Ibidem.*
[1330] *Ibidem.*
[1331] *Ibidem.* Jean-Michel Wittmann évoque la « crise spirituelle » de Gide à cette époque : « autour de lui, nombreux sont les écrivains qui se convertissent au catholicisme, Gide se pose douloureusement la question de la foi, à tel point que l'on évoque alors volontiers la possibilité de sa conversion […] La voie que choisit Gide […] est alors de persévérer dans une recherche visant à accorder la morale à sa nature » (*ibidem*).
[1332] *Ibidem.*
[1333] *Ibidem.*
[1334] Chartier, Pierre, *« Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide, op.cit.*, p. 92.
[1335] *Ibidem* : « Dès 1910, il a reconnu et dont il sait qu'il n'est pas une ombre, un négatif, mais une puissance active, entreprenante, indépendante de nous : non le Mal mais le Malin ».
[1336] *Ibidem.*

désigne, tout aussi nettement qu'il sait ce que désigne le mot : Dieu »[1337]. Gide le considère comme le « héros légendaire »[1338] qui possède la créativité. Quand Gide construit le personnage Lafcadio, il le présente comme étant l'équivalent du démon. Par exemple, dans la scène où Lafcadio assassine l'inconnu dans le train et voit que sa valise est prise par un homme mystérieux, il s'écrie rapidement : « Diable ! Diable !... »[1339]. Cette figure devient un complice de son acte criminel. De plus, quand Lafcadio rencontre une veuve et une fille, qui ont toutes deux l'air nobles et sérieuses, Gide écrit « devant de tels êtres le démon céderait ; pour de tels êtres, Lafcadio, ton cœur se dévouerait sans doute »[1340]. En donnant à Lafcadio une dimension démoniaque, Gide remet en question la notion de bien et de mal, de faiblesse et de force :

> "Faible" ! oh, je suis las d'entendre ce mot, las d'en user pour les autres. Faible ! Pensez-vous réellement, Arthur, que ce soit une faiblesse de céder à la tentation ? Je vous dis qu'il y a de si terribles tentations qu'il faut de la force et du courage pour y succomber.'
> Wilde - *Un mari idéal*.[1341]
> à mettre en épigraphe pour le crime de Lafcadio en chemin de fer[1342].

Gide ne considère pas que la collaboration avec le diable est une soumission : au contraire, c'est un acte de conquête pour connaître ce qui n'est pas encore exploré. Comme nous l'avons montré dans le quatrième chapitre de la thèse, l'histoire du personnage aventurier Lafcadio illustre pleinement cette idée. Lafcadio incarne un tournant esthétique décisif dans la création romanesque de Gide, ouvrant ainsi un vaste champ d'exploration littéraire. L'imagination de l'écrivain se libère ainsi audacieusement, lui permettant d'explorer des territoires inconnus et de repousser les limites de son art. Lorsque le narrateur des *Faux-Monnayeurs* juge son écriture, il dit : « s'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise »[1343]. Il serait donc intéressant de se demander quel impact cet esprit de Lafcadio, à la fois déterminé et ouvert à tous les défis de la réalité, aura sur la construction des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce roman à venir qui suscite tant d'attentes.

[1337] Strauss, George, *La part du diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes Minard, 1985, p. 7.
[1338] Cité par Goulet, Alain, « Dans les caves des *Caves du Vatican* », *BAAG*, n° 131/132, 2001, p. 567-568.
[1339] *Les Caves du Vatican*, *RR1*, p. 1137.
[1340] *Ibid*., p. 1155.
[1341] *Ibidem.*
[1342] Strauss, George, *La part du Diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1985.
[1343] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 339.

8.1.1.2 Les crises d'écriture, de la société, de la foi religieuse : un tournant dans la quête romanesque de Gide

Les critiques gidiennes nous révèlent que les crises, qu'elles soient grandes ou petites, caractérisent bien les différentes phases importantes de la vie de Gide. Toutes les formes de la crise, dont l'écrivain à conscience et ne les fuit jamais, représentent une insatisfaction et exposent son envie d'un changement radical pour progresser. Elles constituent ainsi le moment de rupture, de transgression de lois rigoureuses qui ne survient toutefois qu'après un bouleversement brutal et violent, remettant en question les règles qu'il établit et la foi qu'il suit. Ces moments de turbulence fonctionnant comme les catalyseurs de transformation est une étape importante pour l'aventure de l'écrivain. S'aventurant dans des territoires inconnus, se jetant dans l'aventure, pourchassant une nouvelle forme romanesque, Gide désire constamment une déchirure radicale avec ses idées anciennes afin de se surpasser dans chaque écrit.

L'achèvement de l'écriture des *Caves du Vatican* ne répond pas pleinement aux attentes de l'écrivain, marquant ainsi le début d'une nouvelle crise pour sa création romanesque. Plus Gide réfléchit sur le genre romanesque, plus il doute de son écriture. Ces doutes sont rapidement confirmés par les commentaires de Jacques Rivière. Le 24 octobre 1911, ce dernier fait un long commentaire sur *Les Caves du Vatican*, il trouve que le récit est mal composé. Le seul succès du roman réside dans la construction du personnage Lafcadio :

> Les principales concernent *Les Caves du Vatican.* Le bref récit que vous nous avez fait de l'épisode de l'assassinat nous a profondément frappés, Fournier et moi. Je sens là quelque chose d'absolument nouveau, que je n'avais pas deviné du tout, et pour quoi soudain je vous découvre fait : une sorte de récit terriblement joyeux, de cette joie que je dis dans mon article, dure, sèche, hilarante ; un récit d'aventures impitoyables, où vous n'interviendrez que par le rire enthousiaste qu'elles vous inspireront[1344].

Le 8 juin 1912, Jacques Copeau[1345] exprime une opinion similaire à celle de Jacques Rivière. Il reconnaît les imperfections de l'œuvre :

> Il faut admettre, cher vieux, que ces *Caves*, bien qu'à vous dédiées, ne peuvent pas et ne doivent pas être un "chef-d'œuvre" – mais bien un livre ahurissant, plein de trous, de manques, mais aussi d'amusement, de bizarrerie et de réussites partielles[1346].

[1344] André Gide à Jacques Rivière, *Corr*., p. 282 (24 octobre 1911).
[1345] Claude, Jean, « Copeau, Jacques (1879-1949) », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (*éds.*), *Dictionnaire gidien*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2011, p.11-13. Jacques Copeau accompagne tout au long de l'écriture des *Caves du Vatican* de Gide.
[1346] André Gide à Jacques Copeau, *Corr*., p. 622 (8 juin 1912).

Aux yeux de ses deux amis, Gide se rapproche du but ultime de sa quête romanesque, sans parvenir à l'atteindre. Selon Jacques Rivière, bien que Gide réussisse à créer une atmosphère joyeuse et amusante à travers des événements et des nouveautés inattendues, cette joie sèche et dure ne correspond pas entièrement aux attentes du genre romanesque d'aventure qui nécessite de la joie mêlée à de l'intelligence : ce qu'apporte le roman d'aventure, écrit Jacques Rivière, c'est la joie mêlée de « l'intelligence »[1347]. Il n'est pas le simple plaisir apporté par les phrases ironiques ou les images ridicules de l'histoire. Cette joie ne se réduit pas au simple plaisir apporté par les phrases ironiques ou les images ridicules dans l'histoire. Le roman d'aventure vise à une joie authentique et vivace mais celui-ci ne se trouve que dans un roman offrant à l'écrivain et au lecteur un champ d'exploration libre, où ils peuvent savourer une joie « légère »[1348]et « vive »[1349].

En utilisant les termes de Jacques Rivière, l'écrivain du roman d'aventure doit alors construire un monde « plus divers et de plus mouvementé »[1350], qui permettra au lecteur de goûter « mille parties »[1351] de la joie. Ces « milles parties »[1352] proviennent d'éléments riches et variés, mais ces divers éléments doivent être capables de susciter la joie de manière naturelle à travers la construction cohérente et le développement approfondi de l'écrivain.

Malgré les critiques émises par Jacques Rivière, Jacques Copeau, Thibaudet[1353] et Auguste Anglès, Gide[1354] ne se laisse pas décourager, mais s'emploie à réexaminer l'écriture des *Caves du Vatican*[1355]. Dans sa lettre à Jacques Copeau, Gide propose une nouvelle catégorisation de son livre :

[1347] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 346.
[1348] *Ibidem.*
[1349] *Ibidem.*
[1350] *Ibid.*, p. 347.
[1351] *Ibidem.*
[1352] *Ibidem.*
[1353] Quand Thibaudet publie un article sur la renaissance du roman d'aventure dans la *NRF* de septembre 1919, il ne pense point à l'œuvre de Gide *Les Caves du Vatican*. Thibaudet sent surpris sur la lettre écrite par Gide pour le protester. Il explique dans sa réponse que c'est parce que le « monde d'intelligence et d'humour » des *Caves du Vatican* dépasse le roman d'aventure (Koffeman, Maaike, *Entre Classicisme et Modernité, La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Amsterdam, New York Rodopi, 2003, p. 244).
[1354] Dans son *Journal*, en date du 13 juin 1914, *JI*, p. 788, Gide écrit : « L'important c'est de persévérer ; l'inanité de certaines critiques apparaîtra d'elle-même. Il faut du reste avouer que presque rien jusqu'à présent dans mes écrits ne laisse clairement entendre où je veux en venir. J'estime qu'il vaut mieux qu'on ne le découvre que plus tard ».
[1355] *JI*, p. 803 (6 juillet 1914). « Tout ce que j'ai écrit jusqu'à ce jour n'a été que pour le préparer. Je n'ai fait que creuser la place. Toute mon œuvre jusqu'à présent n'a été que négative ; je n'ai montré de mon cœur et de mon esprit que l'envers » (*Ibidem*).

> Pourquoi j'|appelle+intitule| ce livre Sotie ? Pourquoi |je donnai comme| récits les trois précédents ? C'est |parce que je me fais toute autre idée +pour bien indiquer +pour manifester| que |je ne les donne pas pour +ce ne sont pas <à proprement parler>des| romans.
> |Le roman est un genre qu'il est fort malaisé de définir| Au reste, peu m'importe qu'on les prenne pour tels, pourvu qu'après on ne m'accuse pas de faillir aux règles du 'genre'; et de manquer par exemple de désordre et de confusion[1356].

Les ratures présentes dans la lettre témoignent de l'incertitude et de remise en question constantes de Gide à l'égard de la classification de ses œuvres et de la définition du roman. Dans cette lettre, nous constatons l'hésitation de Gide face à sa position sur la classification des *Caves du Vatican* en sotie. Le mot « appelle »[1357] est utilisé d'une manière plus personnelle, l'autre mot, « intitule »[1358], est toutefois plus formel et défini. Ensuite, la suppression de « je donnai comme »[1359] marque la mise en question de Gide de sa décision de classer ses trois œuvres comme « récit »[1360] : il interroge la notion de classification littéraire en voulant souligner une réflexion, une vision plus ouverte et personnelle. Gide cherche à trouver les formulations les plus pertinentes pour exprimer son désir de se détacher des conventions romanesques et les nouveaux critères qu'il invente. L'expression « à proprement parler »[1361] indique que le roman qu'il cherche ne correspond pas entièrement aux conventions d'un roman. Gide suggère et attend d'autres justifications pour le qualifier, mais ses idées romanesques ne sont encore pas concrétisées.

Dans la lettre, il est toutefois formel par rapport au fait que le lien entre le roman et sa sotie *Les Caves du Vatican* ainsi que ses trois récits *Isabelle, L'Immoraliste, La Porte étroite,* est rompu. Parallèlement, le retour de Gide au genre médiéval de la « sotie »[1362] indique sa volonté de trancher avec la forme rigoureuse de la littérature naturaliste. Pour franchir la

---

[1356] Nous donnons ici le brouillon de la lettre, retranscrit par Alain Goulet dans son *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM], op.cit.*
[1357] *Ibidem.*
[1358] *Ibidem.*
[1359] *Ibidem.*
[1360] Les deux « récits » : *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* de Gide se publient dans un premier temps comme un « roman », mais ils sont modifiés plus tard en 1911 et se classent en « récit ». Certains critiques comme Daniel Moutote voient *L'Immoraliste* comme le premier roman de Gide : Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi*, *op.cit*., p. 112. De l'autre côté, dans sa lettre à Jacques Rivière, Gide met en avant le statut de « transition » de son *Isabelle* de l'année 1911 pour sa création littéraire : « Mais je n'étais pas mûr encore ; c'est seulement à présent que je pourrais. Et sans doute était-il nécessaire que j'écrive *Isabelle*, et que je l'écrive ainsi, pour en arriver au point où je suis. À vrai dire je n'ai jamais considéré (je vous l'ai dit) *Isabelle* que comme un exercice non d'assouplissement, certes je n'en ai pas besoin – mais d'extériorisation. Aujourd'hui seulement je sens ce que serait le livre où j'aurais mis *Isabelle* au premier plan, où j'aurais peint directement son histoire [...] admirable. – Cher ami, en vérité, je ne fais que commencer ; tout ce que j'ai écrit jusque aujourd'hui, n'est qu'œuvres de jeunesse et tout me reste à dire » (André Gide à Jacques Rivière, *Corr*., 29 juillet 1911, p. 247).
[1361] Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM], op.cit*.
[1362] *Ibidem.*

barrière entre les genres et les époques, l'écrivain cherche de nouvelles inspirations à partir de ce qui s'est fait dans le passé ainsi que ce qui touche au contemporain. Gide va de plus en plus loin dans l'alternance de la rupture et la continuité. Il cherche à produire un roman d'aventure qui ne soit pas conventionnel, mais il est préoccupé par le jugement de ses lecteurs, craignant d'être jugé comme excessif ou insuffisant. Ainsi, la notion d'aventure chez Gide se révèle contradictoire, mêlant tradition et révolution, liberté et ordre.

Quand Gide achève et publie *Les Caves du Vatican* dans l'année 1914, il atteint, indique Alain Goulet, « une limite dans l'expérimentation critique : il lui faut désormais construire, manifester ce qu'il est »[1363]. La Grande Guerre (1914-1918) devient la deuxième occasion de Gide de rompre avec la tradition, le passé et engendrer une nouvelle vision sur sa position face à la réalité, la littérature. Dans son ouvrage *André Gide et la Grande Guerre, L'émergence d'un esprit européen*[1364], Paola Codazzi analyse de façon très fine la transformation et la réflexion de Gide à cette époque. Cette étude nous permet de mieux comprendre les influences de l'engagement de Gide dans des activités sociales pour les victimes de la guerre, ainsi que l'effondrement de la civilisation sociale européenne. Les voyages effectués par Gide à travers le continent et ses échanges avec des intellectuels tels que Émile Verhaeren (1855-1916) ou Ernst Robert Curtius[1365] (1886-1956), jouent un rôle important dans son évolution.

Ces expériences permettent à Gide d'approfondir sa compréhension de la réalité et de développer une perspective plus profonde. Contrairement à une focalisation sur les événements aléatoires et uniques de l'histoire, comme l'analyse Paola Codazzi, Gide s'intéresse davantage aux vérités derrière les phénomènes. Son goût pour les personnages mythologiques comme Tityre, Prométhée, Thésée, ainsi que la focalisation de l'écriture sur l'esthétique et la morale, témoignent de cette orientation. Dans *Les Caves du Vatican*, même

[1363] Goulet, Alain, *Lire Les Faux-Monnayeurs de Gide*, Paris, Dunod, 1994, p. 32.
[1364] Codazzi, Paola, *André Gide et la Grande Guerre. L'émergence d'un esprit européen*, Genève, Droz, 2021. Paola Codazzi cite un paragraphe de Gide publiant en 1921 comme un bilan de ses intérêts intellectuels de son passé : « j'ai toujours eu plus d'intelligence, plus de mémoire et plus de goût pour l'histoire naturelle que pour l'histoire. Le fortuit m'a toujours moins intéressé que le nécessaire et il m'a toujours paru que l'on pouvait recueillir plus d'instruction de ce qui se répète chaque jour que de ce qui ne recommencera jamais » [*J1*, *Feuillets*, p. 1157 (1921)].
[1365] Voir Foucart, Claude, « L'esprit et la réalité : Curtius, Gide et Goethe en 1932 », *BAAG*, n°126-127, avril-juillet 2000, p. 335-350. Voir également Schnyder, Peter, « Curtius, Ernst Robert (1886-1956) », *Dictionnaire Gide*, *op.cit*., p. 108-109. L'article met en évidence les relations étroites entre Gide et Curtius, un romancier allemand. « Gide devait se sentir bien des affinités avec cet esprit large, nourri de culture européenne, proche de la littérature française, qui plaidait pour des échanges transnationaux à un moment om les deux nations restaient coupées l'une de l'autre ». Tous ces deux écrivains visent à construire une « meilleure France » et une « meilleure Allemagne » (*Ibid*., p. 108).

si Gide intègre des références historiques, celles-ci se transforment en éléments de parodie ironique. L'expérience du Foyer Franco-Belge, son engagement envers l'aide aux réfugiés, poussent également Gide à réfléchir sur une multitude des questions. Il cherche à explorer les motivations profondes de l'action altruiste et à questionner l'équilibre entre la présence du moi[1366] et l'autrui. Gide est conscient de l'impact possible des événements historiques sur notre compréhension du présent et notre projection dans le futur, ainsi que sur la création artistique. Autrement dit, Gide ne se limite pas à l'observation de la réalité, mais essaie aussi d'explorer les motivations humaines, les valeurs morales qui les sous-tendent.

En analysant les activités de Gide, qui établit un réseau social plus vaste que jamais pendant la Grande Guerre, Paola Codazzi le décrit comme « sur les traces d'un esprit nomade »[1367]. Cette expression souligne la nature itinérante de Gide, qui se déplace et interagit avec diverses personnes et cultures. Les échanges et les voyages lui permettent d'absorber une multitude d'informations qui circulent en Europe, élargissant ainsi son esprit et lui permettant d'accueillir une grande diversité de sujets et de perspectives. Cette vision rappelle l'esprit de Goethe[1368] qui, pour Gide, cherchait à trouver une unité et une harmonie au sein de ces différents éléments chaotiques et de cette diversité.

La crise représentée par la Grande Guerre affecte tous les aspects de la société et remet en question les fondements mêmes des civilisations. Face à cette crise, Gide ressent un besoin impérieux de porter son regard vers l'avenir. Il est animé par une volonté de transcender les événements passés pour envisager de nouvelles perspectives. C'est dans cette optique qu'il se tourne résolument vers les possibilités et les potentialités futures. Comme l'exprime le personnage d'Édouard après ses voyages : « j'ai plus de regards pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été »[1369]. En somme, la crise de l'Europe et les défis qu'elle pose à la société nourrissent la réflexion de Gide et stimulent sa créativité : il envisage cette période tumultueuse comme une opportunité d'envisager de nouvelles voies pour l'écrivain.

En 1916, Gide est confronté à une nouvelle épreuve. Pierre Chartier, dans *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, nomme cette année comme « l'an de disgrâce »[1370] :

[1366] *Ibid*., p. 54.
[1367] *Ibidem.*
[1368] Voir Foucart, Claude, « Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832) », *Dictionnaire Gide*, *op.cit.*, p. 168-169.
[1369] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 258.
[1370] Chartier, Pierre, *« Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, *op.cit.*, p. 91.

> Cette crise, qui intervient en plein conflit mondial, après que Gide s'est dévoué aux réfugiés du ses vœux de renoncement à l'orgueil du moi et d'abandon à la volonté de Dieu. Le combat inégal contre les tentations sensuelles le plonge dans un état de douleur et d'épuisement proche, selon ses propres termes, de la folie[1371].

Cette crise est tout d'abord provoquée par l'amour de Gide pour le jeune Marc Allégret[1372]. Dans son journal spirituel : *Numquid et Tu* (1916-1919), Gide fait part de sa décision de s'abandonner à Dieu et de lutter contre les tentations sexuelles afin de retrouver la tranquillité en Dieu. Mais la liaison amoureuse de Gide avec Marc Allégret, qui reste encore un adolescent, le pousse à remettre en question le rapport entre « authenticité et vie sociale, ainsi que l'éthique des obligations et l'éthique de la liberté »[1373]. Gide invente ainsi l'histoire de *La Symphonie pastorale*, récit dans lequel il transpose les questions apparues dans sa vie, notamment sa difficulté à concilier son rôle d'éducateur pour Marc Allégret avec son amour pour lui. Carmen Saggiomo, dans « André Gide et Marc Allégret. Regard sur la correspondance André Gide–Marc Allégret. Miroirs en vis-à-vis. Une vie comme littérature, une littérature comme vie »[1374], propose une analyse détaillée sur la manière dont l'histoire de *La Symphonie pastorale* reflète cette expérience vécue par Gide. Dans cette situation complexe, Gide aspire à vivre de manière authentique, en cherchant à trouver une éthique basée sur la liberté plutôt que sur le mensonge. La construction du personnage de pasteur ne lui permet toutefois pas de trouver la limite de l'action, l'équilibre entre son désir et la morale. Cet échec suscite chez Gide « une inspiration profonde pour sa fécondité – et pour le dur travail de l'art »[1375]. Gide voudrait ainsi pousser plus loin sa quête et trouver des idées révolutionnaires dans son prochain livre *Les Faux-Monnayeurs*. De plus, l'arrivée de sa fille Catherine vient également intensifier cette période de réflexion en le confrontant à son rôle de père, suscitant une remise en question des notions de famille, de responsabilité et de développement. *Les Faux-Monnayeurs* est alors le témoin de ces changements qui accélèrent la maturité de Gide, comme l'écrit Pierre Masson.

[1371] *Ibidem.*

[1372] Alain Goulet, dans la notice du roman, souligne ce lien : « En fait, c'est le drame des lettres brûlées par Madeleine qui détermine Gide à se lancer dans ce roman où il projette d'évoquer une relation homosexuelle comme celle qu'il est en train de vivre avec Marc Allégret, qui conférerait donc un éclairage supplémentaire à cette question centrale dont *Corydon* présente l'apologie et *Si le grain ne meurt* l'histoire personnelle » (*Notice des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p.1203).

[1373] Saggiomo, Carmen, « André Gide et Marc Allégret. Regard sur la correspondance André Gide–Marc Allégret. Miroirs en vis-à-vis. Une vie comme littérature, une littérature comme vie », *BAAG*, n° 154, 2007, p. 341.

[1374] *Ibid*. p. 339-350.

[1375] *Ibid*., p. 340.

8.1.2 *Les Faux-Monnayeurs* : une nouvelle phase dans la vie de Gide

Dans sa lutte contre les conflits extérieurs et intérieurs, Gide est plongé dans un état chaotique où la ferveur, la peur et l'inquiétude se mêlent. C'est dans ce contexte que *Les Faux-Monnayeurs*, cette œuvre romanesque, apparaît comme une solution à sa crise existentielle. Elle lui permet d'explorer des sujets qu'il n'oserait pas exprimer à voix haute. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide aborde en effet des sujets tabous et provocateurs sous différentes perspectives, à travers des personnages qui défient les conventions de son époque. Parmi ces sujets, se trouve notamment celle de la pédérastie, fondamentale pour Gide. Par exemple, dans le roman, le personnage de Passavant, en tant qu'écrivain pervertisseur, cache son secret et séduit le jeune Olivier en se servant de sa réputation sociale, ce qui met en lumière une facette particulière de la pédérastie et soulève des questions sur le pouvoir et la manipulation dans les relations. D'autre part, Édouard, rival de Passavant, est conscient de son amour pour Olivier, mais agit d'une manière plus contraignante, respectant les normes sociales. Gide décrit et met en lumière les désirs et les tourments intérieurs des personnages. Ainsi, en cherchant un équilibre entre l'idéal et la réalité, la responsabilité et la liberté, Gide transforme l'acte de création artistique en un moyen d'explorer les dilemmes moraux que les limites des actes de l'homme. Son roman devient une forme d'expression pure où ses émotions s'expriment pleinement. À travers cette transgression, Gide cherche à révéler un secret intérieur encore inconnu, bouleversant, qui était jusque-là refoulé.

Afin de répondre à cette demande de l'écriture, Gide rend compte de la nécessité d'avancement incessant pour trouver la forme romanesque idéale. Dans son *Journal* de l'année 1921, Gide avoue son incertitude et écrit : « je ne sais pas où je vais et crains que me trouver bientôt arrêter »[1376]. Mais pour atteindre cet objectif, Gide abandonne toutes les formes qu'il avait employées auparavant. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, il expérimente une nouvelle forme littéraire – une forme répondant à sa quête d'un moi pluriel contradictoire, se débattant entre le réel et l'imaginaire. Cette demande se reflète directement sur son personnage fictif Édouard, qui tourne le dos à ses œuvres antérieures, en proclamant : « Tout ce que j'ai écrit précédemment me paraît aujourd'hui tristement, ennuyeusement et ridiculement raisonnable »[1377], aussi bien qu'aux œuvres d'autrui : « Pourquoi refaire ce que

[1376] *J1*, p. 1141 (1er décembre 1921).
[1377] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 244.

d'autres que moi ont déjà fait »[1378]. Il veut désormais écrire une œuvre qui ne ressemble « à rien »[1379]. Ainsi, Édouard, tout comme Gide, cherche à saisir cette nouvelle forme littéraire inspirée par la force de la rupture.

Mais de l'autre côté, Gide partage la même idée que Jacques Rivière, reconnaissant dans le courant esthétique classique du XVII^{ème} siècle la source du roman moderne. En étudiant l'essai de Jacques Rivière, Maaike Koffeman met en lumière l'idée d'inventer un nouveau genre romanesque, qui se distingue de tous les modèles établis. Malgré son rejet du « symbolisme, romantisme et roman classique »[1380], Jacques Rivière « essaie de concilier le concept du roman d'aventure avec le classicisme : il dit que le romancier doit s'inspirer des préceptes cartésiens pour réaliser une œuvre achevée »[1381]. Cette proposition reflète, écrit Maaike Koffeman, « la recherche de la perfection formelle et la volonté de s'abandonner à l'aventure de la création. C'est toujours la tension nietzschéenne entre Apollon et Dionysos, entre l'art et la vie »[1382].

L'écriture révolutionnaire de Gide se nourrit non seulement de ses propres œuvres antérieures, mais aussi des écritures traditionnelles. Il est vrai que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide montre une grande admiration pour la littérature classique, qui se reflète dans l'écriture rêvée de son personnage romancier Édouard. Celui-ci prône la rigoureuse « pureté »[1383] de l'écriture, où chaque élément doit servir le sujet de manière nécessaire. Les règles contraignantes de cette écriture contribuent à créer une forme harmonieuse et symétrique qui s'intègre parfaitement au contenu de l'œuvre d'art, qualifiée par Gide d'« art de pudeur et de modestie »[1384].

La nostalgie de Gide envers la forme rigoureuse du classicisme ne se limite pas à une simple reproduction des œuvres classiques. Éric Marty, dans « Gide et les "classiques" »[1385], utilise une image évocatrice pour expliquer la nostalgie de Gide, « remontant en pirogue le

---

[1378] *Ibid*., p. 311.
[1379] *Ibidem.*
[1380] Koffeman, Maaike, *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, *op.cit*., p. 204.
[1381] *Ibidem*. Jacques Rivière pense que « l'œuvre classique, c'est l'œuvre en acte ». Elle montre un processus lent d'une œuvre « est amenée à sa perfection ». L'auteur enregistre quatre règles d'esthétique de l'art classique représentant par Descartes. Il conseille à l'artiste de chercher constamment la forme perfectionnée de son œuvre [Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 324-325].
[1382] *Ibidem.*
[1383] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 244.
[1384] Gide est cité par André Michel : « le classicisme — et par là j'entends le classicisme français — tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie ». [(Michel, André, « André Gide et le culte de l'instantané (1) », Revue de Bourgogne, 15 juillet 1922 (gidiana)].
[1385] Marty, Éric, « Gide et les "classiques" », *BAAG*, n° 149, 2006, p. 19-32.

fleuve Congo, les *Oraisons funèbres* de Bossuet à la main, ou bien lisant les *Fables* de La Fontaine […] »[1386]. Cette évocation poétique illustre l'harmonie entre le classicisme de Gide et les paysages sauvages et mystérieux de l'Afrique, où la rigueur esthétique de la tradition française s'entrelace avec l'esprit d'aventure et d'exploration. En se référant à l'Antiquité grecque et latine, ce courant littéraire révèle des caractéristiques paradoxales mais négligées par les études classiques. Éric Marty cite l'exemple de Gide pour les illustrer : « Chopin est l'exemple parfait du déracinement, de l'expatriation, du croisement des races, mais en même temps son œuvre possède une "coupe", une "façon" françaises »[1387]. Autrement dit, l'art classique, prenant celui de Chopin comme l'exemple, transcende les frontières culturelles et reflète tout à la fois sa diversité et son attachement à la tradition artistique française. Derrière cette ouverture, Gide constate le goût des artistes classiques pour de nouvelles formes artistiques inédites.

S'inspirant de ce courant artistique, Gide découvre de nouvelles perspectives pour inventer son roman en y intégrant la tradition et des idées variées. L'esprit d'aventure et le paysage sauvage marquent le fait que le classicisme n'est plus simplement une esthétique ordonnée, dominée par des règles rationnelles, mais intègre également l'imagination de l'écrivain dans le récit.

Cette exploration ne se déploie toutefois pas de manière complètement débridée, car selon Marty, « pour Gide le classicisme est le symptôme de son désir d'être un maître »[1388]. L'article de Lise Forment « André Gide, un classique "au second degré" ? »[1389] montre bien comment Gide donne une nouvelle définition à la notion de classicisme : « En associant l'universel au particulier, la contrainte à la liberté, Gide parvient à intégrer classicisme et romantisme, tradition et modernité, individualisme et exemplarité »[1390]. Cette vision novatrice de Gide remet en question les dichotomies traditionnelles et révèle sa volonté de repousser les limites de la création artistique en fusionnant des éléments en apparence opposés. Ainsi, Gide se positionne en tant qu'écrivain audacieux qui embrasse la richesse des influences passées tout en s'ouvrant à de nouvelles perspectives. Son exploration du classicisme dépasse les frontières conventionnelles pour révéler une vision du monde et des

[1386] *Ibid*., p. 19-20.
[1387] *Ibidem.*
[1388] *Ibid*., p. 26.
[1389] Forment, Lise, « André Gide, un classique 'au second degré' », *in* Pierre Masson, Clara Debard et Jean-Michel Wittmann (*éds.*), *André Gide et la réécriture*, p. 55-73.
[1390] *Ibid*., p. 56.

convictions artistiques cohérentes, où la tradition et l'innovation se marient harmonieusement.

8.1.3 L'aventure de l'écrivain au seuil du roman, entre « jeu »1391 et « sérieux »1392

Natalia Leclerc dans son article « Le joueur – un aventurier ? *Hors d'atteinte ?*, E. Carrère, et *Du plus loin de l'oubli*, P. Modiano »[1393] explore l'une des idées de Georg Simmel[1394] qui marque le rapport contradictoire du travail et du jeu. Le philosophe pense que « le jeu, l'aventure et le travail sont des principes distincts et même antithétiques »[1395]. Car « le travail a un "rapport organique avec le monde", l'aventure conduit au contraire à un rapport inorganique »[1396]. Autrement dit, le travail est une activité sérieuse et susceptible de créer la valeur, mais l'aventure est une action ayant pour but le seul plaisir. Il existe toutefois un risque inhérent à cet acte, celui de ne pas engendrer un sens profond. L'aventure, en tant qu'essence même de l'acte d'écrire chez Gide, transcende les notions conventionnelles de travail et se transforme en une quête audacieuse. Cette conception trouve également un écho chez le philosophe Jankélévitch. Pour lui, l'aventure n'est pas simplement une activité ludique, mais aussi une démarche sérieuse, empreinte de liberté et de méthode. Ainsi, dans l'écriture sans contraintes ni nécessités, Gide découvre un plaisir infini et une grande jouissance. Toutefois, au-delà de cette dimension créative, ce jeu possède également une signification épique, dévoilant une profondeur tragique et sérieuse. Jankélévitch souligne ainsi que cette confrontation entre des éléments antagonistes confère à l'action du héros une dimension poétique et enrichissante.

Dès les premiers moments, Gide accorde de l'importance à son travail des *Faux-Monnayeurs* : « Il me faut, pour écrire bien ce livre, me persuader que c'est le seul roman et dernier livre que j'écrirai. J'y veux tout verser sans réserve »[1397]. Gide est donc résolu à investir toutes ses idées et sa créativité dans ce livre unique. L'exigence élevée de Gide pour ses *Faux-Monnayeurs* éloigne alors le roman d'aventure de son étiquette de roman populaire.

1391 Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p.17.
1392 *Ibidem*.
1393 Leclerc, Natalia, « Le joueur – un aventurier ? *Hors d'atteinte ?*, E. Carrère, et *Du plus loin de l'oubl*i, P. Modiano », *ELFe XX-XXI (L'aventure)*, n° 1, 2011, p. 171-183.
1394 Le philosophe que cite Natalia Leclerc est le philosophe allemand Georg Simmel (1858-1918), qui publie une œuvre intitulée *La philosophie de l'aventure*. Cette œuvre est traduite par Alix Guillain dans l'édition de L'Arche en 2002.
1395 *Ibid*., p. 179.
1396 *Ibidem*.
1397 *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 1168 (2 janvier 1921).

Au lieu de se plonger dans le passé, Gide intègre son processus de création à sa vie future, cherchant à inclure tous les aspects de son expérience. Ainsi, il transcende les limites du genre pour créer une œuvre qui reflète sa vision audacieuse.

8.1.3.1 Entre jeu et exploration : Le *Journal des Faux-Monnayeurs* et la quête épique de l'écriture romanesque

« La plupart des artistes, savants, etc. sont des côtoyeurs, et qui se croient perdus dès qu'ils perdent la terre de vue »[1398] : au début du *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide accuse ainsi les écrivains qui manquent de courage pour s'affronter au hasard et explorer les terrains inconnus. Car la nouveauté expose l'écritures au risque d'échec. S'abandonnant dans le temps de l'aventure, l'écrivain ne peut effectivement pas trouver la clé au début de son écriture. Christophe Pradeau offre également une analyse sur ce sentiment de panique qui peut surgir de cet état d'aveuglement :

> Le romancier *en état d'aventure* […] Nulle part, il ne lui est possible de s'orienter, en grimpant sur un talus, en prenant de la hauteur. Il ne peut s'abstraire d'une œuvre qui l'enveloppe comme un milieu ; il ne peut s'en éloigner pour l'embrasser du regard, pour en dresser une vue à vol d'oiseau, la ramener à l'épure d'une carte[1399].

L'écriture diaristique du *Journal des Faux-Monnayeurs* se caractérise par son immédiateté, : elle ne vise pas à enregistrer le passé, mais à témoigner du parcours complexe de la quête intellectuelle de l'écrivain. Comme l'explique Éric Marty dans son ouvrage *L'écriture du jour – le Journal d'André Gide*, la forme diaristique est tout d'abord une forme autobiographique : l'écrivain y recueille des données pour lui-même. Comme l'autobiographie, elle est un moment d'isolement où le diariste se plonge dans son intérieur, et parle de la construction de soi. Malgré leur nature autobiographique, le journal et l'autobiographie présentent des différences importantes dans leur approche du temps. Le journal n'est pas une écriture rétrospective qui connaît déjà les événements et demande de l'espace et du temps pour réfléchir, mais plus une écriture immédiate où l'écrivain dicte de son cœur et expose ses idées intimes sans en connaître les conséquences. C'est ainsi que la forme du journal évite le risque d'être influencé par d'autres éléments extérieurs imperceptibles.

[1398] *Ibid.*, p. 528 (1er août 1919).
[1399] Pradeau, Christophe, « L'état d'aventure », art. cit., p. 60.

Mais Louis Hay certains cas exceptionnels de cette écriture : « le journal est écrit au présent. “Il offre donc par rapport à l’immédiat, au moment de l’expérience, le temps de la résonance et de l’interprétation, sauf dans des cas rares de notation instantanée” »[1400]. Il peut y avoir des moments qui y sont enregistrés sans réflexion immédiate, mais qui sont associés avec des souvenirs, des idées brutes : cela met en évidence la nature dynamique et libre du journal laissant place à la réflexion spontanée.

Gide est la seule source et le seul témoin de ce qu’il enregistre dans son journal. À la différence d’une œuvre d’art, les inscriptions du journal sont fragmentaires, libres et spontanées. Comme l’affirme Louis Hay, le journal est un lieu plus émancipateur que n’importe quelle autre forme d’écriture pour la construction de soi, y compris le roman : « Le journal échappe justement aux contraintes structurelles d’une œuvre »[1401]. L’écrivain ne doit pas suivre les indications et les règles de l’écriture romanesque, il peut y ajouter et supprimer ce qu’il veut. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, en plus des journaux enregistrés avec une date et une forme, il y a encore l’« Appendice »[1402], où nous pouvons trouver les trois premiers textes écrits par Gide en marge de son roman, à savoir : « Pages du journal de Lafcadio / (Premier projet des *Faux-Monnayeurs*) »[1403], « Identification du démon »[1404], ainsi qu’une documentation de presse où nous pouvons retrouver l’affaire des faux-monnayeurs et le suicide d’un lycéen. Tous ces textes, qui ont l’air d’une annexe, témoignent bien de cette liberté et cette ouverture. Louis Hay constate également que le *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide contient un contenu diversifié et riche :

> L’un comme l’autre fonctionnent comme un réservoir de réflexions, de notations – choses vues, lues, entendues – d’esquisses, de personnages, le tout interrompu à l’occasion par des inscriptions d’agenda, par le récit d’un rêve, voire par une page d’amour. Il en va de même de l’écriture, d’abord sagement distribuée sur les seules pages de droite, pour envahir ensuite le recto et verso des feuillets et finir en tête-bêche. Activité foisonnante, qui permet d’observer sur le vif le travail de l’écrivain, bien plus que la préparation d’un effet esthétique, l’élaboration d’un ouvrage autonome[1405].

La vitalité de l’écriture du journal s’illustre également dans sa rhétorique libre. Les différents discours tels que les anecdotes, les commentaires[1406], les projets[1407], les émotions

[1400] Hay, Louis, « Autobiographique d’une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit.
[1401] *Ibidem.*
[1402] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 559.
[1403] *Ibidem*.
[1404] *Ibidem*.
[1405] Hay, Louis, « Autobiographique d’une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit.
[1406] « Ne jamais exposer *d’idées* qu’en fonction des tempéraments et des caractères » [(*Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 522 (17 juin1919)].
[1407] « (les chapitres I et II sont à refaire complètement) » [*Ibid*., p. 549 (27 décembre 1923)].

envahissantes[1408] sans précédent etc. sont inclus dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. La disponibilité de Gide se manifeste pleinement dans cette écriture fragmentaire. Elle démontre une simple fidélité, exclut les expressions complexes ainsi que la rhétorique, mais comprend toutes les idées possibles de l'écrivain. Cette écriture se révèle sincère, fiable et authentique.

Cependant, Christine Ligier pense que le *Journal des Faux-Monnayeurs* n'est pas seulement documentaire : il contient également des éléments propres au genre « romanesque »[1409]. À partir de la première phrase du journal : « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman »[1410], Christine Ligier découvre un suspense planté par l'écrivain comme « dans le début *in medias res* d'un roman »[1411]. Cette phrase initiale crée un sentiment d'attente et de mystère quant à l'identité de celui qui s'exprime et à la manière dont il racontera l'histoire. Christine Ligier écrit que : « le lecteur est moins en face d'une révélation des coulisses de la création que confronté à une sorte de super-mise en abyme, vertigineuse, du personnage de l'écrivain ou de l'auteur »[1412]. Autrement dit, le journal introduit un monde labyrinthique gidien, oscillant entre l'illusoire et l'authentique, l'exploration sans contraintes et la rigueur artistique.

Quand il tient régulièrement le journal et prépare les matériels pour *Les Faux-Monnayeurs*, Gide prend une posture disponible aux expériences nouvelles et inconnues apparues dans l'avenir. Nous pouvons tirer plusieurs exemples de l'article de David H. Walker, « En relisant le *Journal des Faux-Monnayeurs* »[1413], qui démontre l'exploration constante de Gide de nouvelles voies pour sa construction d'un nouveau roman. Au début de son travail, Gide refuse de construire son roman à partir des expériences vécues objectivement et considère les notes et autres fiches plutôt comme des obstacles. Cependant, à mesure que son travail progresse, il adopte une approche nouvelle en utilisant des fiches pour développer les personnages et en créant un système de travail compartimenté, marquant ainsi une découverte audacieuse dans sa méthodologie de création. Le système établi en ordre n'est pas figé, car il est ouvert aux incidents imprévus, comme par exemple la scène

[1408] « Furieux contre moi-même de laisser tant de temps s'écouler sans profit pour le livre » [*Ibid*., p. 524 (11 juillet 1919)].
[1409] Ligier, Christine, « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur », art. cit., p. 68.
[1410] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 521.
[1411] Ligier, Christine, « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur », art. cit., p. 68.
[1412] *Ibidem.*
[1413] Walker, David H., « En relisant le *Journal des Faux-monnayeurs* », in Masson, Pierre et Claude, Jean (éds.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 89-101.

où l'écolier vole un livre, qui peut perturber sa structure. De plus, Gide réalise que son investissement excessif sur le personnage du romancier Édouard devient un obstacle à son invention. Gide choisit un format différent du carnet dans son deuxième cahier du journal : « un grand registre cartonné, 30 cm sur 19 cm, 83 folios »[1414]. Il utilise celui-ci comme un moyen « intermédiaire visant à l'aider à "créer des personnages" »[1415] afin de marquer une nouvelle orientation de son travail sur *Les Faux-Monnayeurs*. Le changement constant de sa méthode de création témoigne de son ouverture et de son esprit de remise en question pour trouver le chemin approprié à sa construction romanesque.

Tous ses actes témoignent de son élan courageux vers l'inconnu qui est, selon Jankélévitch, l'essence de l'aventure[1416]. La nouvelle posture adoptée dans l'écriture des *Faux-Monnayeurs* se distingue clairement des écrits antérieurs de Gide, qui étaient davantage axés sur la planification préalable. Cette nouvelle approche marque un tournant de l'invention romanesque de Gide. Le roman ne suit pas un plan prédéterminé, ce qui le transforme en un récit à suspens. Les idées du roman ne sont plus fixées ni programmées en avance par l'écrivain et son passé, mais se développent progressivement, tel un fruit en processus de maturation. *Les Faux-Monnayeurs* est un roman en évolution qui ne se réalise qu'en suivant la quête épique de Gide. C'est dans cette quête audacieuse que germent des idées en perpétuelle évolution qui crée un roman appelé à se dévoiler progressivement, comme on dévoile une énigme. Dans ce jeu d'écriture, les différents éléments du récit se combinent progressivement pour former une trame narrative cohérente.

La réflexion de Gide sur son roman est d'une importance primordiale, indépendamment de l'amusement de l'exploration et de la liberté de l'écriture journalistique, comme nous l'avons souligné précédemment. Cette réflexion se développe progressivement au fil de la croissance des éléments enregistrés dans son journal, où Gide accorde une attention à la maturation de ses idées. C'est dans ce contexte que nous pouvons constater et analyser Le *Journal des Faux-Monnayeurs*, qui comprend deux cahiers : le premier est écrit entre juin 1919 et décembre 1921 ; le deuxième est écrit d'août 1921 à mai 1925. Ces deux

[1414] *Ibid*., p. 91.
[1415] *Ibidem.*
[1416] Le désir d'avenir, l'élan vers l'inconnu, dont Vladimir Jankélévitch a fait l'essence de l'aventure, sont totalement ignorés des lexicographes du XVII[ème] siècle. L'insistance sur les locutions adverbiales – d'aventure, à l'aventure, par aventure – laisse plutôt entrevoir chez eux une forte défiance envers toute espèce de conduite qui s'en remettrait au hasard (Ronzeaud, Pierre, Michèle Rosellini, « Introduction », *Littératures classiques*, n° 3, 2019, p. 11-26.).

carnets, témoignant du chemin créatif de Gide, exposent alors des périodes différentes de sa rédaction. Louis Hay remarque la différence dans le contenu de ces périodes :

> Il s'agit de deux cahiers, de dimensions inégales…Le premier ressemble à tous les carnets que Gide utilise couramment, notamment pour tenir son journal personnel, le second est un grand répertoire à forte couverture cartonnée…Si le premier est d'emblée de carnet de travail au quotidien, le second comporte des éléments de rédaction, des observations, d'assez nombreux documents sur feuilles volantes : un cahier de plan et projets[1417]?

Du premier au deuxième carnet, l'écrivain mène un effort de réflexion sur la création romanesque. Lorsque Gide termine le premier cahier, il écrit : « depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel, je n'écris que pour être relu »[1418]. Ce premier cahier, qui consigne principalement sa vie personnelle, marque la première étape de la construction de son roman final. Ce que Gide y enregistre, ce sont les matériaux bruts, des idées dispersées de la vie quotidienne, des dossiers fragmentaires et diverses lectures. Ils nécessitent une étude attentive et un travail de retraitement soigneux de la part de Gide pour les transformer en matériaux utilisables pour son roman.

Le premier cahier du journal met ainsi en évidence la relation étroite entre la vie et le roman d'aventure, où la réalité trouve écho dans la création artistique. Cette réflexion soulève une question cruciale : comment transmettre la réalité à travers l'écriture ? Nous assisterons au parcours difficile de Gide dans sa quête de vérité, une quête qui se reflète au travers de son personnage romanesque, Édouard, que nous analyserons plus tard.

Quand Gide écrit la première page du deuxième cahier, les idées du roman sont nettement plus structurées. Il précise rapidement le sujet central du roman autour des « deux foyers »[1419] : « d'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela »[1420]. Du premier cahier au deuxième, comme l'écrit Christine Ligier, Gide maîtrise de mieux en mieux la matière et progresse pas à pas dans sa réflexion sur la manière de construire et de diversifier ces éléments, tout en maintenant une cohérence générale.

Le mais 1925, Gide rapporte : « hier, 8 juin, achevé les *Faux-Monnayeurs* »[1421]. Cette phrase simple indique le statut du journal – un documentaire authentique et formel. Il

---

[1417] Louis, Hay, « Autobiographique d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *Item*, 2007, disponible à l'URL : http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/autobiographie-dune-genese/
[1418] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 535 (7 décembre 1921).
[1419] *Ibid.*, p. 537 (août 1921).
[1420] *Ibidem.*
[1421] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 557 (mai 1925).

témoigne du parcours chronologique global de la création des *Faux-Monnayeurs*. C'est ce qu'affirme Louis Hay :

> L'essentiel, et qui distingue le *Journal* d'autres témoignages, c'est qu'il trace un parcours. En se faisant chronique d'une croissance (« C'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant [...] » dira Édouard) le cahier enregistre le mouvement de la création et fait apparaître la dynamique d'une genèse[1422].

Le journal en « croissance »[1423] constante témoigne du grand progrès de Gide dans ses années de rédactions et de réflexions. C'est ainsi que l'écriture de Gide est dotée d'une vie et suit une évolution fulgurante qui donne naissance au roman *Les Faux-Monnayeurs* après plusieurs années de travail attentif de l'écrivain.

Comme l'expose Jean-Pierre Jossua, le journal est « comme forme littéraire et comme itinéraire de vie »[1424]. Autrement dit, le journal possède une double fonction pour l'écrivain. D'une part, il est considéré comme une forme d'expression artistique et littéraire. D'autre part, le journal est aussi un moyen d'explorer la vie quotidienne de l'auteur, ses réflexions, ses expériences et ses émotions. C'est le cas de Gide, qui expose sa réflexion romanesque et fait entendre à la fois à son lecteur la manière dont il compose son œuvre et le rapport avec la vie quotidienne. Le *Journal des Faux-Monnayeurs* devient ainsi un espace où Gide expose ses réflexions et ses expérimentations littéraires, où il explore les concepts clés de la construction romanesque tels que la structure, la caractérisation, le point de vue narratif[1425], etc. En partageant ces éléments avec le lecteur, Gide leur offre un aperçu du processus de création, permettant ainsi de mieux comprendre la genèse et l'évolution de son roman.

De l'autre côté, l'écriture diaristique montre une caractéristique paradoxale. Bien qu'elle soit souvent considérée comme un écrit destiné à l'auteur lui-même, elle n'en demeure pas moins accessible au lecteur. En prenant conscience de sa future publication, Gide se met lui-même sous le regard du lecteur. Autrement dit, le journal n'est pas seulement compréhensible pour l'écrivain, mais aussi pour le lecteur. La langue, les références ainsi que le récit apparu dans le journal se montrent alors sous une forme cohérente et explicite.

[1422] Hay, Louis, « Autobiographique d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit.
[1423] *Ibidem.*
[1424] Jossua, Jean-Pierre. « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 4, 2003, p. 703-714.
[1425] « La grande question à étudier d'abord est celle-ci : puis-je représenter toute l'action de mon livre en fonction de Lafcadio ? Je ne le crois pas. Et sans doute le point de vue de Lafcadio est-il trop spécial pour qu'il soit souhaitable de le faire sans cesse prévaloir » *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 526 (26 juillet 1920).

8.1.3.2 Les voyages et les livres : sources d'inspiration et de créativité dans l'aventure de l'écriture

Contrairement à l'opinion de Pierre Mac Orlan, qui affirme que l'aventure se trouve uniquement dans les livres plutôt que dans la réalité, Gide ne se satisfait pas d'une aventure imaginaire où les voyages, les histoires ne sont que limités au personnage. En comparaison avec ses œuvres précédentes, Louis Hay constate que les destinations du voyage de Gide au moment de son écriture des *Faux-Monnayeurs* deviennent plus étendues et variées :

> Aussi a-t-on parfois l'impression que les *Faux-Monnayeurs* s'écrivent en mouvement, tantôt dans la résidence de l'auteur à Auteuil ou dans son manoir normand de Cuverville, tantôt chez des parents ou des proches (à Colbach, à Dudelange, à La Bastide...), tantôt en excursion ou villégiature avec des amis, dans le Midi (Brignoles, Vence, Roquebrune), au bord de la mer du Nord (Coxyde-les-Bains), en montagne (Annecy), voire à une décade de Pontigny, en maison de santé ou - pourquoi pas[1426] ?

Gide transforme tous les endroits tels que la mer, la montagne, le petit château en terrain de jeu. Le kaléidoscope des paysages représentés dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* nous rappelle l'histoire médiévale d'un aventurier qui traverse successivement des lieux différents et y rencontre constamment des amis ou des inconnus. Tantôt il avance seul dans son aventure, tantôt il réside chez des proches pour se reposer. Dans ces voyages, nous pouvons ressentir la nostalgie de Gide pour le passé glorieux du roman d'aventure.

Les voyages et les rencontres fortuites offrent à Gide un mélange de jeu et de sérieux, évoquant à la fois une joie immense et une sensation de surprise. En explorant plus en profondeur les expériences de Gide, nous pouvons identifier deux types de joie bien différenciée qui en découlent. Tout d'abord, ces voyages et rencontres offrent à Gide une joie simple qui transforme son état d'écriture. Par exemple, quand Gide s'égare en rédigeant *Les Faux-Monnayeurs*, c'est dans les paysages exotiques d'Italie qu'il retrouve son chemin pour avancer :

> Au demeurant, le pays même et la Rome antique m'ont paru plus beaux que jamais ; mai je me sens d'humeur peu voyageuse et je crois bien que, dans peu de jours, bravant rhumatismes et les frimas, c'est à Cuverville tout simplement que j'irai lutter avec l'ange des *Faux-Monnayeurs*[1427].

[1426] Hay, Louis, « Autobiographique d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit.

[1427] André Gide à Jean Schlumberger, *Corr.*, p. 746-747 (15 novembre 1921). Les déplacements permettent à Gide de garder dans un bon état pour poursuivre son travail. Le 17 août 1924, Gide change de lieu de séjour et écrit à Dorothy Bussy : « À Cuverville, je la remettais de jour en jour, attendant d'être dans de meilleures dispositions ; il faut dire aussi que dès que je me sentais en très bonne forme, j'en faisais profiter *Les Faux-Monnayeurs* — les derniers chapitres écrits m'ont donné beaucoup de mal, mais je crois que ce ne sont pas les moins bons » (André Gide à Dorothy Bussy, *Corr.*, p. 478 (17 août 1924).

Bien que Gide ne détaille pas l'effet direct de ces beaux paysages en Italie, ils lui donnent une pure joie et une sensation de détente. Après son séjour à Rome, il remarque dans son journal : « (je) voit(s) beaucoup plus nettement ce que il (je) désire »[1428], ce qui illustre bien que le voyage de Gide à Rome renouvelle l'état d'écriture et le libère de sa confusion.

Mais la joie que Gide retire de ses voyages ne se limite pas à de simples sensations agréables. Les nouvelles découvertes, les rencontres inattendues, les émotions spontanées et des paysages variés apparus dans ses voyages, offrent une autre forme de joie à Gide en enrichissant grandement ses idées pour l'invention. Au moment où Gide écrit *Les Faux-Monnayeurs*, les événements qui se passent dans la réalité se transforment en matériaux précieux pour son écriture romanesque. Par exemple, le 8 février 1924, il consigne « les propos de la grosse dame qui occupe avec son mari deux autres places de mon compartiment »[1429]. Il écrit à la suite de cette conversation : « Admirable : la personne qui ne finirait jamais ses phrases. Mme Vedel, la pastoresse »[1430]. Les critiques gidiens posent alors la question de savoir si l'inspiration de son personnage « Mme Vedel »[1431] ne provient pas de cette scène ferroviaire… Cette capacité à tirer parti des occasions se reflète plus tard dans la description que Gide fait de son personnage alter-ego Édouard : « il sait admirablement se servir des idées, des images, des gens, des choses ; c'est-à-dire qu'il met tout à profit »[1432].

De plus, les belles découvertes qu'il fait dans ces territoires inconnus éveillent en lui des émotions intenses qui sont de véritables sources de créativité. Claudia Bouliane, dans son article « Le démonisme d'André Gide : le pouvoir de l'induction »[1433], remarque également l'importance du voyage pour l'invention du roman gidien. Un exemple concret est donné par la chercheuse :

> Gide obtient des inspirations dans des moments spontanés et inattendus. Par exemple, sur le train vers Brignoles, Gide a soudainement une idée sur son début des *Faux-Monnayeurs* : "Il m'arrive d'écrire en wagon, en métro [...] au bord des routes et ce sont mes meilleures pages, les plus réellement inspirées". Mais quinze jours plus tard : "Depuis treize jours que je suis ici, j'ai écrit les trente premières pages de mon livre sans difficulté aucune et presque *currente calamo*" [1434].

[1428] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 535 (25 novembre 1921).
[1429] *Ibid.*, p. 550 (8 février 1924).
[1430] *Ibidem* (en wagon vers Cuverville, 8 février 1924).
[1431] *Ibidem.*
[1432] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 1105.
[1433] Bouliane, Claudia, « Le démonisme d'André Gide : le pouvoir de l'induction », *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, Fabula / Les colloques, p. 10-13.
[1434] *Ibid*., p. 11.

Gide est guidé par ses pulsions créatrices et travaille parfois dans des lieux imprévus, témoignant ainsi de sa spontanéité naturelle. C'est là la liberté et la joie de l'écrivain s'ouvrant à toutes les possibilités pour enrichir ses émotions et ses expériences. Le journal enregistre constamment ces moments où l'écriture répond souvent à ses pulsions : « Je nous revois dans un cabaret rustique [...], dans une atmosphère enfumée, au milieu d'enfants criant et dansant au bruit d'un infernal piano mécanique déchaîné tout contre lui, il écrivait, sur son genou, je ne sais plus quel passage important des *Faux-Monnayeurs* »[1435]. Il prend des notes pour restituer ce qu'il voit et ce qu'il ressent. Son empressement à enregistrer ces instants fugitifs d'écriture montre alors sa volonté de vivre toutes les émotions inattendues et les expériences possibles.

Les voyages constants montrent que Gide ne correspond pas à la notion d'« aventurier en chambre (passif) »[1436] théorisée par Pierre Mac Orlan, mais en même temps, Gide correspond bien au modèle de « l'aventurier passif »[1437] car il trouve aussi son aventure dans les livres. Gide considère les livres comme des supports essentiels pour explorer les différentes pensées humaines. Ainsi, pour lui, l'aventure est une combinaison d'expériences de voyage réel et d'exploration à travers la lecture des livres. Ces différentes pensées humaines présentées dans les livres fournissent non seulement de riches matières d'apprentissage, mais elles l'inspirent également en constituant un cycle favorable à sa création romanesque. Par exemple, le 20 juin 1919, Gide n'arrive pas à écrire un mot. « Par contre, au moment d'aller me coucher, je sens que ma pensée se ranime […] »[1438], note-t-il. L'écrivain décide ainsi de faire une lecture de Browning : « *Death in the desert* »[1439] et y trouve une citation qui l'intéresse : « *I say that man was made to grow, not stop; that help, he needed once, and needs no more ; Having grown but an inch by, is withdrawn, for he hath new needs, and new helps to these*. »[1440] Gide pense que c'est une citation idéale pour « l'usage de Lafcadio »[1441]. Browning inspire non seulement la construction du personnage

[1435] *Les Cahiers de la Petite Dame, Cahiers André Gide 4*, Gallimard, coll. « nrf », p. 200 (13-22 juillet 1924). Ce sont les notes écrites par l'écrivain belge Maria Van Rysselberghe. Comme elle l'écrit au mai 1927, « j'ai entrepris ces notations avec l'idée qu'alles serviraient de source, d'éléments, de témoignages, à ceux qui voudront un jour écrire l'histoire véritable d'André Gide » (*ibid*., p. 1).
[1436] Tonnet Lacroix, Ellane, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, coll. « Langues et langages : 23 », p. 194.
[1437] *Ibidem.*
[1438] *Ibid.*, p. 523 (20 juin en 1919).
[1439] *Ibidem.*
[1440] *Ibidem.* Notre traduction : « Je dis que l'homme était destiné à grandir, et non à stagner ; qu'il a eu une fois besoin de cette aide, et qu'il n'en a plus besoin ; qu'il s'est retiré après avoir grandi d'un pouce, car il a de nouveaux besoins, et de nouvelles aides pour le satisfaire ».
[1441] *Ibidem.*

chez Gide, mais lui permet également de retrouver sa motivation pour la création romanesque. Sa volonté ferme d'avancer et de se renouveler le guide et le motive en permanence. C'est ainsi que la lecture devient un point d'appui important pour la réflexion de Gide sur sa création.

En plus de l'écrivain Browning, dont l'influence est prépondérante, dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* et sa correspondance, nous pouvons trouver le nom de différents écrivains : Dostoïevski, Stendhal, Fielding, Zola, Richardson, et bien d'autres encore. Cette longue liste de lectures faites par Gide lors de la création des *Faux-Monnayeurs* traduit l'importance qu'il accorde à la littérature. Ce qui semble ici essentiel, c'est que sa lecture est cosmopolite, polyglotte et polyphonique, reflétant ainsi son ouverture d'esprit et son rejet des préjugés nationalistes[1442]. Ses lectures comprennent non seulement des livres français, mais aussi de la littérature étrangère qui, comme nous l'avons analysé, lui fournissent une inspiration significative. Par exemple, dans la lettre à Roger Martin du Gard, Gide partage sa découverte d'un roman de Tolstoï:

> *Guerre et Paix* — (ça c'est pour le roman). Oui, j'ai entrepris de relire *Guerre et Paix* d'un bout à l'autre. J'ai bientôt achevé le premier volume, sans y avoir rien rencontré qui ne fortifiât mon impression d'antan. Celle d'aujourd'hui est plutôt encore moins favorable. Et malgré tout, si je veux un modèle aux *Faux-Monnayeurs*, c'est cela sur quoi je reporte les yeux[1443].

Ceci montre que le cosmopolitisme de Gide ne se limite pas à ses voyages réels, mais qu'il occupe également une place importante dans son imaginaire fictionnel.

Le cosmopolitisme et l'opposition contre la littérature stagnante, formelle vont de pair dans l'aventure de la création romanesque de Gide. Il est vrai que Gide désire trouver une nouvelle forme littéraire. Mais cela ne signifie pas qu'il méprise le réalisme. Au contraire, ses idées sont nourris par de grands écrivains réalistes tels que Stendhal. Everett Knight dans son article « Stendhal et André Gide »[1444] écrit que « dans l'opinion de Gide (et nous pouvons être sûrs que Stendhal en aurait convenu) propose des idées déplorables dans un style 'amorphe', sans épine dorsale […] Pour le style de Stendhal, si contesté par certains,

---

[1442] Voir Salem, Saida Ben, « André Gide : entre cosmopolitisme, nationalisme et roman pur », *Études littéraires*, n° 3, 2014. Elle évoque la manière dont l'écrivain a marqué sa position dans le débat engendré par le nationalisme, dans son article sur *Les Déracinés* de Barrès, puis dans les articles intitulés « Nationalisme et littérature ». Dans cette polémique autour de la question du nationalisme, opposant une « France pure » à « une France métissée, mélangée », Gide approuve l'ide d'un « roman pur ». La notion prend cependant chez lui un sens différent de la littérature nationaliste et apparaît comme un « prétexte pour parler d'une autre pureté : celle de la société. C'est dans cette perspective que Gide présente une nouvelle France, celle de la pluralité » (*Ibid*., p. 191-192).

[1443] André Gide à Roger Martin du Gard, *Corr*., p. 193 (7 octobre 1922).

[1444] Knight, Everett, « Stendhal et André Gide », The *French Review*, n° 6, 1951, p. 461–470.

Gide n'a que de l'admiration; il le trouve 'pétulant', 'vif' et voudrait le faire sien […] »[1445]. C'est de là que provient le style romanesque de Gide. Ce qu'il apprend de Stendhal l'aide à construire un espace instable, dynamique et libre à explorer.

Parmi ces écrivains reconnus, nous découvrons le nom de l'écrivain du roman d'aventure : Fielding apparaît plusieurs fois dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Le 14 février 1924, « Je me retrouve dans mes *Faux-Monnayeurs* ; mais cette courte plongée dans Fielding m'éclaire sur les insuffisances de mon livre. Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir (malgré ce que me dit Martin de Gard), commenter. J'ai perdu prise »[1446]. Gide n'arrête pas ses lectures anglais[1447] et continue de s'y nourrir durant sa création *Les Faux-Monnayeurs*.

8.1.3.3 De la matière brute à l'œuvre harmonieuse : la nécessité du travail patient et persévérant de l'écrivain

Gide rassemble toutes les idées qu'il puise dans ses lectures et ses voyages, formant ainsi un vaste dossier qui nourrit sa création romanesque. Le roman, dépourvu d'un plan total préalable, se transforme en un jeu ouvert aux possibilités inattendues. Il suscite un vif sentiment chez l'écrivain. Gide se rend disponible pour tout ce qui lui arrive et rassemble différentes sources qui alimentent son jeu créatif. Les éléments variés créent un jeu complexe, mais il manquent encore une analyse approfondie et une organisation. Comme Jacques Rivière le souligne, l'un des processus essentiels de la composition du roman d'aventure serait de pousser les idées jusqu'à leur pleine maturité :

> la pensée tout entière d'un écrivain, dès le moment où elle naît, est comme appelée hors de son informité vers un ordre qu'elle ne peut pas atteindre tout de suite, mais où seulement elle trouvera le repos : rien n'est plus interdit que de la fixer avant qu'elle y soit parvenue[1448].

Organiser ces événements divers d'une manière cohérente et les rendre signifiants, voilà donc, explique Gide, le travail important d'un « romancier »[1449]. Comme il l'écrit dans son

---

[1445] *Ibid.*, p. 462.
[1446] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 550 (le 7 décembre 1921).
[1447] Le 7 décembre 1915, Gide note dans son *Journal* : « Rien ne peut exprimer l'amusement et la curiosité avec laquelle je me précipite dans un nouveau livre anglais d'un bon auteur que je ne connaisse pas encore ; amusement que depuis longtemps, la littérature française ne pouvait plus me donner, ne me réservant plus, à proprement parler, de surprises » [*J1*, p. 909 (7 décembre 1915)].
[1448] *Ibid*., p. 322.
[1449] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 554 (1er novembre 1924). « La vie nous présente de toutes parts quantité d'amorces de drames, mais il est rare que ceux-ci se poursuivent et se dessinent comme a coutume de

deuxième carnet du *Journal des Faux-Monnayeurs*, le roman repose sur les deux sujets importants : « d'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela »[1450]. La question ne réside pas dans la valeur et la signification de ces matières, mais dans la manière dont l'écrivain organise ses expériences, ses rencontres et ces différents éléments afin de créer un livre cohérent. C'est avec cette cohérence que l'écriture peut, comme l'explique Jacques Rivière, rendre visible la complexité du réel[1451]. Nous pouvons observer la manière dont Gide aborde le processus de création comme un jeu complexe, où il accueille de façon ouverte toutes les idées, tous les personnages et tous les événements qui se présentent, initialement dispersés et apparemment disparates. Cependant, au fil du temps, ces éléments se transforment et se lient pour donner naissance à un texte à la fois cohérent et signifiant.

Dans un premier temps, Gide ne fait que rassembler du matériel. Il s'empresse de relater toutes ses rencontres, que ce soit dans son journal intime ou dans sa correspondance, sans se soumettre à aucune règle ni limite. Autrement dit, l'écrivain ne cherche pas à dessiner tout le sens des événements pour construire son roman. Cette idée d'attendre avant de donner une forme définie à ce matériau est inspirée de ses échanges avec son ami Eugène Rouart. Il enregistre ce qu'il pense dans les années où il rédige *L'Immoraliste*. Dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, nous retrouvons ses propos par rapport à cette manière de faire :

> De sorte que peu à peu le sens de la vérité, pour lui (Eugène Rouart), s'émousse ; c'est-à-dire qu'il ne s'aperçoit plus bien quand il ment et rapporte ce qu'il voit et ce qu'il entend d'une manière qui le serve. Il se documente beaucoup mais non point tant pour s'éduquer que pour munitionner sa cause. Des quatre histoires qu'il s'amuse à narrer ce matin, aucune n'est vraie ; il n'y attache pas d'importance (non certes à ses histoires – mais à leur véracité.) – Quant à la phrase qu'il ajoute : "Au fond Maurice Denis est un libre-penseur", plus j'y cherche un sens, moins j'en trouve[1452].

L'écrivain se doit donc d'être patient pour attendre que les éléments bruts se rassemblent, s'entremêlent, se développent naturellement jusqu'à ce qu'ils atteignent leur plein potentiel. C'est ainsi que les idées dispersées forment une œuvre cohérente et aboutie. L'espace diaristique et épistolaire devient en quelque sorte le lieu du détournement provisoire de l'écrivain. Cette attente, explique Jacques Rivière, revêt une grande importance dans l'écriture romanesque :

---

les filer un romancier. Et c'est là précisément l'impression que je voudrais donner dans ce livre, et ce que je ferai dire à Édouard » (*ibidem.*).

[1450] *Ibid*., p. 537 (août 1921).

[1451] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 338.

[1452] *André Gide à Eugène Rouart, Corr.*, p. 620 (27 octobre 1901).

> L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure, c'est, au contraire de l'émotion poétique, celle d'attendre quelque chose, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore. Avec ce que nous tenons, nous avons de quoi être contents ; pourtant il y a quelque chose, là, tout près de nous, qui va arriver, quelque chose qui est à la fois absolument inconnu et absolument inévitable ; nous sentons le souffle de cette chose sur notre visage et nous ne la voyons pas encore. Notre plaisir est de cela même qui nous manque[1453].

L'émotion que recherche l'écrivain du roman d'aventure, ce n'est pas une compréhension immédiate, objective et complète sur l'événement, mais une émotion d'attente, de suspense, de curiosité pour explorer l'inconnu. C'est là que se situe le plaisir de l'écrivain ainsi que celui du lecteur. Cependant, il existe une possibilité de voir tous ces matériaux ne jamais prendre une forme esthétique accomplie : le roman est tout le temps exposé à un risque d'échec.

Gide est pleinement conscient de l'importance d'un travail persévérant dans le processus de création. Comme l'écrit Pierre Chartier, « ce roman d'une écriture est l'histoire d'une prise lente, hasardeuse, puis plus sûre, et d'une déprise emballée »[1454]. En lisant le *Journal des Faux-Monnayeurs*, en plus des expériences et des idées littéraires de l'écrivain, nous pouvons constater l'invention laborieuse des *Faux-Monnayeurs*, un parcours ardu où Gide progresse graduellement en se débarrassant des écritures artificielles pour atteindre une écriture sincère et authentique. En lisant le journal, nous découvrons constamment les moments où la multitude des sujets paralyse Gide :

> Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro[1455].

Les idées insaisissables et floues se superposent dans la tête de l'écrivain. Il finit par ne plus voir ce qu'il va advenir de son roman :

> Plusieurs soirs de suite j'ai baratté le sujet dans ma tête, sans obtenir le moindre caillot, mais sans perdre l'assurance que les grumeaux finiraient bien par se former. Étrange matière liquide qui, d'abord et longtemps, refuse de prendre consistance, mais où les particules solides, à force d'être remuées, agitées en tous sens, s'agglomèrent enfin et se séparent du petit-lait. A présent, je tiens la matière, qu'il me faut malaxer et pétrir. S'il ne savait d'avance, par expérience, qu'à force de battre et d'agiter le chaos crémeux, il verra se renouveler le miracle – qui ne lâcherait la partie[1456] ?

[1453] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 345.
[1454] Chartier, Pierre, *« Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, *op.cit.*, p. 54.
[1455] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 521 (17 juin 1919).
[1456] *Ibid*., p. 535 (25 novembre 1921).

C'est cette patience, persévérance et l'effort nécessaire pour donner forme et cohérence à son écriture qui différencie, selon Jacques Rivière, l'écrivain du roman d'aventure de celui du romantisme. Refusant de laisser l'écriture « en apparence »[1457], Gide, à l'instar de l'écrivain du roman d'aventure, est confronté à la difficulté d'arranger tous les éléments et tous les détails accumulés. Gide ne note pas en détail comment il trouve une solution, mais il pousse chaque idée jusqu'à son aboutissement, révélant ainsi les liens qui les unissent. L'énorme travail semble alors sa réponse en face de ces difficultés. La question rhétorique qu'il se pose à lui-même, « qui ne lâcherait la partie ? »[1458], révèle toutefois que toutes ces questions complexes ne font qu'augmenter la passion de l'écrivain face à ce jeu plaisant de l'écriture.

Dans les feuillets de la correspondance et dans le journal de Gide, nous pouvons sentir non seulement sa passion vive, sa fascination pour les idées et son dévouement sincère à l'écriture romanesque, mais aussi son découragement, son envie par rapport à ses amis qui travaillent à un bon rythme, son angoisse face au temps qui s'écoule. Différentes émotions négatives, l'impatience, l'accablement, l'inquiétude, apparaissent fréquemment dans son journal : « Furieux contre moi-même de laisser tant de temps s'écouler sans profit pour le livre. En vain tentai-je de me persuader qu'il mûrit… »[1459] ; « Resté nombre de mois sans rien écrire dans ce cahier ; mais je n'ai guère arrêté de penser au roman »[1460].

Aussitôt Gide prend conscience de la patience et persévérance nécessaire pour mener à terme son travail d'écriture :

> J'attends trop de l'inspiration ; elle doit être le résultat de la recherche ; et je consens que la solution d'un problème apparaisse dans une illumination subite ; mais ce n'est qu'après qu'on l'a longuement étudié[1461].

Les idées ne sont pas produites sous influence divine, mais sont construites, déconstruites et reconstruites sans cesse dans le processus de la création de Gide. La question du rôle du narrateur témoigne bien de ce travail qui demande une intense réflexion :

> J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. Ce serait un récit d'événements qu'il découvrirait peu à peu et auxquels il prendrait part en curieux, en oisif et en pervertisseur. Je ne suis pas assuré que cela rétrécirait la portée du livre, mais cela me retiendrait d'aborder certains sujets, d'entrer dans certains milieux, de mouvoir certains personnages[1462]...

[1457] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 323.
[1458] *Ibidem.*
[1459] *Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 524 (11 juillet 1919).
[1460] *Ibid*., p. 529 (21 novembre 2020).
[1461] *Ibid.*, p. 524 (11 juillet 1919).
[1462] *Ibid.*, p. 521 (17 juin 1919).

Cette idée est rejetée par l'écrivain le 28 juillet ; Gide se persuade que son roman ne doit pas faire tout passer à travers Lafcadio : « je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages »[1463]. L'écrivain est engagé dans un combat et il doit faire un choix pertinent, mais l'incubation des idées est si longue qu'il n'arrive même pas à créer à brève échéance le portrait de son personnage : « Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos »[1464]. Cette formule expose bien la prise de conscience par l'écrivain de la complexité du personnage. Cette difficulté ne se limite pas seulement au personnage, mais elle se reflète également dans l'ensemble du roman, qui englobe une grande diversité :

> il y a certaines complexités que l'on ne peut chercher à démêler, à étaler sans apparence de complaisance…C'est ainsi que toute l'histoire des *faux-monnayeurs* ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent[1465].

Pour dessiner idéalement son roman, Gide est obligé de faire une longue quête et une exploration. Les idées de ce dernier deviennent concrètes au fur et à mesure dans l'enrichissement des connaissances à travers la lecture, le voyage, mais aussi le contact fréquent de l'écrivain avec d'autres personnes. Le moment du jaillissement de la spontanéité créatrice est, explique Gide « le résultat d'une longue préparation inconsciente »[1466].

8.1.3.4 La correspondance épistolaire : un soutien essentiel dans l'invention romanesque de Gide

Dans sa correspondance avec d'autres écrivains, depuis la conception initiale jusqu'à l'achèvement du roman, Gide entretient de nombreux échanges qui soulèvent la question de leur influence sur son processus d'invention romanesque. Les contacts de Gide, comme en témoignent son *Journal* et sa correspondance, sont très nombreux, mais parmi ceux-ci, ses deux amis écrivains, Jacques Copeau et Roger Martin du Gard[1467], occupent une place importante. *Les Caves du Vatican* est dédié à Jacques Copeau et certains critiques considèrent que le livre est en partie le fruit de la complicité de Jacques Copeau avec Gide. Roger Martin du Gard est, de l'autre côté, honoré dès la première page des *Faux-*

[1463] *Ibid*., p. 527 (28 juillet 1919).
[1464] *Ibid*., p. 530 (2 janvier 1921).
[1465] *Ibid*., p. 529 (21 novembre 1920).
[1466] *J1*, p. 1245 (14 février 1924).
[1467] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 173. Dans la première page du roman *Les Faux-Monnayeurs*, Gide écrit la dédicace suivante : « À Roger Martin du Gard, je dédie mon premier roman, en témoignage d'amitié profonde » (*ibidem*).

Monnayeurs. Ces écrivains aident tous deux Gide à éclaircir ses idées lors de son processus d'écriture. Leur présence dans ce processus nous rappelle le personnage de Michel, inventé par Gide dans *L'Immoraliste*. Dans la première scène du livre, Michel appelle en effet ses amis pour leur raconter ses histoires de son passé. Comme le remarque Pierre Lachasse, « n'appelait-il pas ses anciens camarades pour qu'ils l'aident à comprendre un discours qui, au fur et à mesure qu'il était prononcé, lui devenait étranger et, avec lui, ce moi véritable indéchiffrable que ce discours même avait posé ? »[1468]. En comptant sur la présence de ses amis, Michel espère pouvoir démêler ses confusions et sortir de ses dilemmes moraux. Cette situation n'est donc pas sans rappeler l'expérience d'André Gide lui-même au moment de l'écriture des *Faux-monnayeurs*.

Tel un aventurier à la recherche de trésors, Gide est confronté à de nombreuses difficultés et à des doutes fréquents avant de pouvoir atteindre le succès. Alors que les questions apparaissent les unes après les autres et freinent l'avancée de Gide, ses échanges épistolaires avec d'autres écrivains jouent un rôle essentiel dans son avancée et dans la réalisation de son rêve d'écrire un roman d'aventure. La lettre écrite par Gide à Jacques Copeau est un bel exemple de ce soutien inconditionnel : « Mon travail est en désarroi. *Les Caves,* à porter le nez dessus, prennent un aspect de foutaise ; j'ai peur de me mettre dedans; besoin de vos encouragements, peut-être »[1469]. Au moment où Gide rédige *Les Faux-Monnayeurs,* Roger Martin du Gard l'encourage constamment à progresser dans son travail : « Songez que *les F.M* n'avancent guère, et qu'étant si bien logé pour le travail, vous n'aurez pas d'excuse, ou fort peu »[1470].

Avec une grande sincérité, Roger Martin du Gard exprime son opinion sur *Les Faux-Monnayeurs*. L'exemple le plus représentatif est l'échange où Roger Martin du Gard exprime son désaccord concernant l'intervention de l'écrivain et la dispersion des éléments du roman. Car cet écrivain du « rationaliste »[1471] « objectif »[1472] « pense aussi aux *Caves* ; et que les meilleures parties sont justement celles où l'auteur semble totalement se soustraire à 1'œuvre, et laisser agir Lafcadio »[1473]. Les conseils et les jugements de son ami sur le roman poussent sans cesse Gide à réfléchir plus profondément à la structure narrative de son roman. Gide ne donne pas de réponse claire à Roger Martin du Gard. La quête de l'écrivain

[1468] Lachasse, Pierre, « Le point de vue esthétique », art. cit., p. 96-97.
[1469] André Gide à Jacques Copeau, *Corr*., p. 478-479 (24 avril 1911).
[1470] Roger Martin du Gard à André Gide, *Corr*., p. 213 (1er mars 1923).
[1471] Daspre, André, « Roger Martin du Gard, romancier rationaliste », *Raison présente*, n° 62, 1982, p. 137.
[1472] *Ibid*., p. 141.
[1473] Roger Martin du Gard à André Gide, *Corr*., p. 213 (1er mars 1923).

sur le mode narratif est si longue que nous ne trouvons pas la réponse jusqu'au 14 février 1923. Gide écrit donc : « Je me retrouve dans mes *Faux-Monnayeurs* ; mais cette courte plongée dans Fielding m'éclaire sur les insuffisances de mon livre. Je doute si je ne devrais pas élargir le texte, intervenir (malgré ce que me dit martin de Gard), commenter. J'ai perdu prise »[1474]. Durant même mois de 1923, Gide écrit à Roger Martin du Gard. Il trouve dans sa lecture de George Eliot[1475] une aide pour son intervention dans le texte :

> Je relis en anglais l'admirable *Middle march*, qui me fait sentir tout ce qui manque à mon livre : le rôle du chœur, *id est* : les réflexions de l'auteur. Je voudrais vous en parler longuement, car j'entrevois des tas de choses très importantes - et qui me paraissent manquer également aux Thibaud [sic][1476].

Martin du Gard a toujours un doute « Le rôle du Chœur ? Hum... C'est à voir. Libre à vous »[1477]. Nous connaissons déjà la décision finale de l'écrivain. Gide est prêt à endurer le risque d'utiliser la forme subjective narrative. Roger Martin du Gard est également défavorable à la fin du roman qui se termine avec le suicide de Boris. Les réactions de son ami sont souvent provoquées par l'incompréhension de ce que Gide désire, mais ses questions et doutes l'obligent à trouver raison et logique pour expliquer et argumenter son opinion, complétant sa quête d'une nouvelle écriture romanesque.

Aliocha Wald Lasowski et Joël July consacrent également un court chapitre au « rôle de la correspondance avec Roger Martin du Gard »[1478] dans *Gide, Les Faux-Monnayeurs*. Ils y soulignent les différentes approches d'écriture entre Roger Martin du Gard et Gide. Le premier suit une chronologie stricte dans le but de « reconstruire l'histoire sociale et culturelle d'une époque, grâce à une documentation précise et complète »[1479], alors que Gide voudrait pour sa part une écriture « kaléidoscopique »[1480] et, au sens littéral du terme, « anachronique »[1481]. Mais il semble naturel que l'écriture de Gide des *Faux-Monnayeurs* soit influencée par l'écriture de Roger Martin du Gard en raison de leur amitié sincère et des échanges fréquents. Nous constatons ainsi dans le roman de Gide une conciliation de caractères paradoxaux : il est à la fois libre, fantastique mais aussi logique, social, réel.

Comme nous l'avons dit, le sens des événements n'apparaît pas immédiatement. Les journaux et les lettres ne révèlent qu'une partie superficielle de la réalité, ce qui ne répond

---

[1474] *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 550 (14 février 1924).
[1475] Babcock, Arthur E., « George Eliot et *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n° 93, 1992, p. 19-24.
[1476] André Gide à Roger Martin du Gard, *Corr*., p. 211 (25 février 1923).
[1477] Roger Martin du Gard à André Gide, *Corr*., p. 213 (1er mars 1923).
[1478] Wald Lasowski, Aliocha, July, Joël, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, *op.cit*., p. 71-74.
[1479] *Ibid*., p. 71.
[1480] *Ibidem*.
[1481] *Ibidem*.

pas aux aspirations de l'écrivain qui cherche à révéler les vérités dissimulées. Mais c'est à partir de ces idées primitives et de ces ébauches d'écriture que l'acte d'écriture prend forme. Loin d'une lecture linéaire, cohérente et complète, le lecteur gidien est face à l'abondance des morceaux d'écriture, des concepts romanesques, des sensations apparues momentanément dans l'esprit de l'écrivain. C'est ce que confirme Jacques Rivière : « sa grossièreté le gêne comme un poids. Mais cet état de contrainte et d'insuffisance n'est pas fait pour durer »[1482]. Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide note également cet obstacle : « je supprimerai plus aisément les éléments parasites (de mon livre) si j'ai la confiance que je les pourrai placer autre part. Dans la matière que je contemple entassée devant moi, il y a de quoi nourrir une demi-douzaine de romans »[1483]. Gide reconnaît que les matériels qu'il a rassemblés sont si épars et diversifiés qu'elles peuvent servir à plusieurs différentes écritures. Mais sous la direction de son ami, il les lie, les unifie et structure son écriture d'une manière cohérente. C'est sous l'influence de Roger Martin du Gard que Gide réussit à « réunir en un seul faisceau les diverses intrigues des *Faux-Monnayeurs* qui, sans lui, eussent peut-être formé autant de "récits" séparés »[1484]. Les idées de Gide commencent ainsi à se développer et se compléter ; elles passent, indique Jacques Rivière, d'un état « rudimentaire »[1485] à des idées achevées.

8.1.4 Les aventures de l'invention romanesque à travers les personnages écrivains fictifs dans *Les Faux-Monnayeurs*

La réflexion de Gide sur l'invention romanesque ne se limite pas à la phase de la préparation du roman. Dans l'œuvre de Gide, *Les Faux-Monnayeurs* se distingue par sa capacité à transcender les limites traditionnelles du roman et à transformer le roman en un terrain d'aventure. Par aventure, nous entendons ici un processus créatif dynamique et audacieux, où Gide s'engage dans des expérimentations narratives pour explorer ses questionnements profonds et découvrir d'autres voies possibles sur l'écriture romanesque.

[1482] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 321-322.
[1483] *J1*, p. 1148-1149 (18 décembre 1921).
[1484] *J2*, p. 80 (17 avril 1928).
[1485] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 322.

Cette exploration s'associe étroitement avec un jeu du miroir, concept important évoqué par Gide lui-même dans son *Journal* de l'année 1893, s'inspirant de la forme de la peinture :

> 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 et n'établit plus sûrement 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 scène où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment)[1486].

Ces propos nous aideront à éclairer la manière dont Gide déploie son aventure dans *Les Faux-Monnayeurs*. Alain Goulet fournit une analyse détaillée dans son article « L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide) »[1487]. Il choisit le tableau représentant de Quentin Metsys : « Prêteur et sa femme »[1488] (1514) afin d'exposer la signification de cette citation de Gide et de mettre en évidence le rôle essentiel du miroir. Situé dans le premier plan de la peinture, le miroir occupe sans doute une place importante. Il crée une séparation claire entre les espaces des personnages principaux tels que le prêtre et sa femme, tous deux obsédés par l'argent, et d'autres espaces. Le miroir introduit le paysage encadré par la fenêtre de la chambre, comprenant le ciel, le bâtiment et l'arbre. Le deuxième est un homme plongé dans sa lecture, occupant une petite partie du miroir et apparaissant sous une lumière tamisée, ce qui rend son image floue. L'image, qui s'y mire, est comme un accident survenu dans la peinture, mais elle manifeste ce qui est cachée, étend grandement le contenu et peut même changer le sens de l'œuvre. L'image vague et limitée du lecteur transforme la scène en un espace instable qui ouvre à l'imaginaire. Cet accident devient ainsi le point de focalisation de la peinture.

De manière similaire, dans le célèbre tableau « Les Ménines »[1489] (1656) de Diego Vélasquez, le peintre met en scène un miroir mais l'image qui y est reflétée ne représente pas un personnage mystérieux, mais plutôt la posture du peintre lui-même. Le peintre devient le point de focalisation et change l'orientation des interprétations critiques de son œuvre[1490]. Le sujet central de l'œuvre devient le sujet de création.

[1486] *J1*, p. 171 (9 septembre1893).
[1487] Goulet, Alain, « L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide) », *Lettres françaises (Revista da Area de Lingua e Literatura Francesa)*, Brésil, FCL - Araraquara, n° 7, 2006, p. 39-58.
[1488] *Ibid*., p. 41.
[1489] Voir l'article de Emmens, J. A., « Les Ménines de Vélasquez miroir des princes pour Philippe IV », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art,* 1961, p. 50-79. Cette étude peut fournir des explications du contenu et du contexte de la création de cette peinture reconnue.
[1490] Cette peinture influence grandement l'art moderne. J.A. Emmens cite Gustav Künstler : « Le tableau des Ménines contient à peu près le message suivant : Me voici, moi qui ai peint au chevalet la grande toile, et voilà

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les écrivains fictifs se présentent comme les reflets inversés de Gide dans un miroir. Le sujet central du roman évolue également avec la présence de l'image du créateur dans l'œuvre. La première est le personnage Édouard se déclarant comme romancier qui est en train de préparer un roman « *Les Faux-Monnayeurs* »[1491]. Présenté comme un écrivain en quête d'inspiration pour son propre roman, Édouard noue une relation avec tous les personnages du roman et devient ainsi le noyau central de celui-ci. La deuxième est le narrateur qui se déclare comme le créateur du roman. Il se situe en dehors de l'histoire principale et joue le rôle d'un écrivain accompli. Les personnages écrivains fictifs, conçus comme un jeu du miroir, sont les reflets authentiques de Gide, exprimant ses difficultés, idées et méthodes d'invention romanesque. En utilisant ces deux personnages, Gide vise à peindre un portrait plus authentique et réaliste, fort de la conviction que, comme le déclare son porte-parole Édouard, « rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété »[1492]. Cette authenticité ne se limite toutefois pas aux événements et aux expériences vécues par l'écrivain. Au contraire, le narrateur et le romancier Édouard se voient souvent l'autre soi pour Gide[1493]. Gide leur donne vie pour qu'ils exposent les différentes dimensions de l'écriture. Comme le remarque Pierre Masson dans un article intitulé « De Narcisse à Méduse, l'usage du miroir dans l'imaginaire gidien »[1494], le miroir crée un espace où l'écrivain peut se libérer du monde et focalise sur ses idées subjectives en réduisant l'influence de l'environnement. Dans cette perspective, Gide « se regarde regardant le monde »[1495] : il prend un recul et établit une distance entre lui et le monde extérieur. Cette distance lui permet de se détacher des contraintes de la réalité et des conventions imposées, lui offrant ainsi la liberté nécessaire pour explorer son intérieur, les vérités dissimulées derrière l'apparence. Le miroir reflète ainsi les images, les vérités ignorées de la réalité. Comme nous l'expliquerons plus tard, ces deux écrivains occupant une place différente

---

mes modèles ». Les critiques focalisent, comme le constate le chercheur, sur le message envoyé du peintre, la relation entre le peintre et des personnages apparus dans le tableau (*Ibid*., p. 53).

[1491] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 227.

[1492] *Ibid.*, p. 291.

[1493] Dans son poème « Lande double », publié en 1892, Gide écrit que « ton âme aimera son reflet dans les glaces ; Elle croira qu'elle voit quelqu'un d'autre ». Pierre Masson explique que la glace se voit comme « l'instrument d'une recréation », un instrument dans lequel l'écrivain peut se détacher de la perception habituelle de soi et se réinventer. (Masson, Pierre, « De Narcisse à Méduse, l'usage du miroir dans l'imaginaire gidien », *in.* Masson, Pierre, Debard, Clara et Wittmann, Jean-Michel (*éds.*), *André Gide & La réécriture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 187).

[1494] *Ibid.*, p. 187-199.

[1495] *Ibid.*, p. 187.

illustrent les deux perspectives, les deux situations différentes de l'invention romanesque[1496]. Cette esthétique du fragment, avec la division en différents morceaux du reflet du miroir, permet à Gide de se voit entièrement et authentiquement.

Mais de l'autre côté, il faut reconnaître que l'image montrée dans l'œuvre d'art est naturellement une réalité déformée. Dans un premier temps, elle est créée à partir des idées et des perspectives propres à l'artiste. Ce dernier ne produit pas simplement la réalité telle qu'elle est, mais il la transforme et la déforme selon ses propres idées et perspectives. En plus, si nous examinons de manière plus précise les deux peintures : « Prêteur et sa femme »[1497] de Quentin Metsys et « Les Ménines »[1498] (1656) de Diego Vélasquez, nous remarquons que l'image, qui se reflète dans le miroir « convexe »[1499], est vague et floue. De plus, elle ne saisit qu'un instant, une perspective de la réalité. L'œuvre d'art a une limite dans l'espace, le contenu et le temps. Cette caractéristique d'estompage du miroir crée un effet perturbant, induisant en erreur le spectateur. L'artiste nous appelle donc à garder un esprit critique et ouvert à toutes les possibilités en contemplant sur ces images. La représentation artistique n'est pas une vérité absolue, mais sert plutôt à questionner, interpréter et explorer les multiples facettes de la réalité. Le roman, comme le miroir, devient ainsi l'instrument d'une interrogation sur l'art, sur le rôle et les valeurs défendues par le romancier. Dans cette sous-partie, nous pouvons constater les questions posées par Gide et la manière dont les écrivains fictifs enrichissent l'aventure de l'invention romanesque de Gide, en proposant différentes perspectives.

[1496] L'analyse de Pierre Mac Orlan sur l'œuvre de Stevenson explique la raison pour laquelle le miroir prend ce rôle de mise en question : « l'homme qui se contemple à l'improviste dans un miroir légèrement déformant. C'est la vague connaissance des racontars, des imprudences littéraires, des médisances burlesques, des appréciations du voisinage ». En contemplant l'image reflétant dans le miroir, l'écrivain prend conscience de l'influence extérieure : des jugements sociaux, des critiques superficielles, tout ceci l'encourage à poursuivre la quête pour trouver les vérités cachées derrière ces apparences. (Pierre, Mac Orlan, « Préface » de 1946 à *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, trad. Théo Varlet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976, p. 14).
[1497] *Ibid*., p. 41.
[1498] *J1*, p. 171 (9 septembre 1893).
[1499] *Ibidem.*

8.1.4.1 La tension entre audace créative et prudence narrative

Roy Prior, dans son article « Auteur et narrateur dans *Les Faux-Monnayeurs* »[1500] , remarque que le narrateur se considère comme l'écrivain qui est en train d' « inventer »[1501] son histoire.

Par exemple, au seizième chapitre du premier livre, pour ne pas dépenser trop d'encre sur le personnage secondaire Vincent, le narrateur écrit une liste numérotée pour présenter rapidement le changement des avis et des émotions de Vincent. « À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur : 1°[…] 2°[…] 3°[…] 4°[…] 5° […] »[1502]. Christine Ligier, dans son article « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur »[1503], relève un écho entre la manière dont le narrateur donne une explication sur l'évolution des idées de Vincent en suivant l'avancement de l'intrigue et celle de Gide. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, le même personnage est « traité, avec les cinq mêmes stades, mais de façon beaucoup plus laconique, à l'aide de phrases nominales, pour la propre édification de l'écrivain »[1504]. Gide partage un processus similaire de construction du personnage avec le narrateur.

Cette approche expose bien la nature artificielle de la narration, démontrant que l'écrivain a un contrôle et une liberté absolue sur la construction de l'histoire et des personnages. La liste numérotée souligne la fragmentation et la discontinuité de l'expérience narrative, en montrant les différents stades et changements de Vincent de manière concise et rapide. L'intrigue du roman est déconstruite, la cohérence des *Faux-Monnayeurs* ne réside pas dans la linéarité traditionnelle de l'histoire ni dans l'évolution stable du personnage : la narration des *Faux-Monnayeurs* se sépare de la narration conventionnelle qui repose sur une résolution claire et une progression linéaire.

Par ailleurs, en se présentant comme un écrivain en train d'écrire son propre roman, le narrateur met en lumière les traces effacées de l'acte d'écriture, révélant ainsi les émotions complexes de l'écrivain. Le narrateur fait écho à l'idée de Gide que les vérités ne peuvent que s'exposer au moment où les idées sont explorées jusqu'au fond. Mais en plus, à cause

[1500] Prior, Roy, « Auteur et narrateur dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, 1979, n° 44, p. 33-44.
[1501] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 339.
[1502] *Ibid*., p. 280.
[1503] Ligier, Christine. « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* ou l'invention de l'auteur… », *BAAG*, n° 195/196, 2017, p. 63-78.
[1504] *Ibidem.*

d'une « sorte de contrainte étrange, inexplicable »[1505], le narrateur avoue : « je n'aime pas ce mot "inexplicable", et ne l'écris ici que par insuffisant »[1506]. Le narrateur démontre non seulement la préférence de l'écrivain, mais aussi son émotion angoissante face à l'énigme apparue sur son chemin de la quête. Ceci expose bien le risque d'un blocage de l'écriture et d'une faillite possible. L'expression du narrateur accentue dans ce cas-là le rôle dominant et la subjectivité de l'écrivain dans son roman. Mais cette mise en évidence du rôle de l'écrivain ne signifie pas pour autant une abondance de cohérence dans le roman ; au contraire, à travers ce personnage narrateur, Gide explore et montre la manière dont l'écrivain garde son équilibre entre l'invention romanesque, son désir d'expression et de liberté, et la nécessité de construire une histoire cohérente, révélant ainsi une tension entre audace créative et prudence narrative.

Quand Gide réfléchit sur le mode narratif des *Faux-Monnayeurs*, il compte tout d'abord confier la tâche de narration à Lafcadio[1507]. Mais cette forme unifiée de la narration ne satisfait pas la demande d'un roman plein de sujets et perspectives variées. Gide échafaude alors un système plus complexe, à l'aide d'un narrateur subjectif. Une remarque de Claude Martin peut nous aider à éclairer ce point :

> Le personnage qui dit *je*, narrateur, y est une manière de compromis entre l'auteur de *Mémoire*, qui est réduite à la matière de sa propre expérience, et le romancier de type classique, observateur impersonnel qui, de haut, sonde les reins et les cœurs de tous ses héros[1508].

Gide construit un narrateur qui incarne à la fois l'écrivain inventant l'histoire et le témoin observateur. Avec une posture désinvolte, il traverse tout le roman, donnant vie aux personnages et aux événements. Le narrateur exprime le désir d'inventer librement et explore différentes possibilités narratives. En même temps, il observe attentivement les interactions, les doutes et les émotions complexes des personnages. Cette construction narrative enrichit l'œuvre en offrant une perspective immersive, où l'imagination et la réalité se mêlent harmonieusement. Roy Prior prend la première scène du roman comme exemple pour expliquer ce mode de narration. Dans la maison de Bernard, on trouve un narrateur omniscient qui présente les faits, les actions, d'une manière traditionnelle et objective. Il prend la position d'observateur en dehors de l'histoire. Ce qu'il observe et enregistre devient alors le matériel de sa création. Mais rapidement, le narrateur prend la première personne

---

[1505] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 335.
[1506] *Ibidem.*
[1507] « Puis-je représenter toute l'action de mon livre en fonction de Lafcadio ? Je ne crois pas » [*Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 526 (26 juillet 1919)].
[1508] Martin, Claude, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, p. 146.

« je »[1509] et pose ses questions : « est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi ? je ne sais »[1510]. Le roman est, dans ce cas-là, transformé en une autobiographie. Les idées, l'évolution et les émotions du narrateur deviennent le sujet du roman. Il s'exprime à la première personne et raconte son histoire. Le roman devient l'expérience et la mémoire du narrateur. Mais à la différence de l'autobiographie, où le protagoniste possède un nom et une identité bien définis, le narrateur des *Faux-Monnayeurs* s'affranchit de ces contraintes. Il est dépourvu de racines, ce qui lui confère une forme de « subjectivité impersonnelle »[1511], indique Hélène Marineau, c'est-à-dire une forme narrative paradoxale « à travers lequel la littérature (le roman d'aventure) qui se pense au-delà des limites du récit, et donc de l'institution littéraire, comme un pratique cognitive »[1512]. Gide, à travers cette construction narrative, établit un nouveau rapport à lui-même et se lance dans une nouvelle aventure.

Ces deux modes de narration illustrent l'image de l'aventure dessinée par Jankélévitch : « pour qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors »[1513]. Dans le roman *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur plonge pleinement dans l'histoire, ressentant les émotions et les expériences des personnages, tout en prenant une certaine distance pour réfléchir et analyser les événements. Ainsi, le subjectif et l'objectif ne s'opposent plus, mais se combinent de manière subtile dans la narration. Lady Griffith et Passavant en donnent un exemple opposé. Tout ce qu'ils rencontrent, tout ce qu'ils voient, est réduit à la faveur du rationalisme des règles déterminées. En suivant strictement toutes ces règles, ils manipulent et corrompent autrui. Vincent est ainsi la victime de leur jeu. La liberté et la créativité individuelles sont étouffées par leur vision d'observateur objectif. Leurs œuvres ne peuvent alors qu'ennuyer le lecteur. C'est pourquoi Marie Denise Boros Azzi, dans son ouvrage *La Problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, les présente comme l'exemple du « mauvais romancier »[1514] qui « construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler »[1515]. C'est pourquoi, dès le début de son écriture *Les Faux-Monnayeurs*, Gide cherche la solution pour « éviter à tout prix le simple récit impersonnel »[1516]. L'écrivain

[1509] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 175.
[1510] *Ibidem.*
[1511] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle*, thèse soutenue dans l'Université Paris 8 en 2008 sous la direction de Professeur Tiphaine Samoyault, p. 297.
[1512] *Ibid*., p. 369.
[1513] Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 2017, p. 17.
[1514] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 552 (27 mai 1924).
[1515] *Ibidem*.
[1516] *Ibid*., p. 526 (26 juillet 1919).

refuse la description objective d'un narrateur neutre qui prétend pouvoir garantir la vérité, car ce mode de narration objectif ne constitue qu'un monde clos et mensonger.

Pascal Billon-Grand, dans son article « Poésie, aventure et révolution de l'existence quotidienne »[1517], théorise deux moments différents du roman. Le premier moment est un moment poétique où l'aventure et la rencontre fortuite, apparaissent d'une manière objective. Le narrateur connaît bien ce caractère hasardeux de la réalité en se comparant à un « voyageur »[1518] :

> Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit[1519].

Cette idée d'un écrivain qui ne peut pas prévoir la réalité mais suit et accepter tout ce qui arrive répond au portrait de l'aventurier dessiné par Jacques Rivière dans sa théorie :

> Ici nous avons un créateur qui marche parmi ses inventions, comme un voyageur entre des taillis ; il n'y voit pas à plus de quatre pas ; tout lui est bouché ; il avance : on ne lui demande pas autre chose, il a bien assez de la peine comme ça. Il est en face de son œuvre, comme il est en face du monde : là où il se trouve en elle, c'est toujours le plus loin qu'il allait ; tout le reste est encore de l'avenir pour lui[1520].

L'aventure de Bernard est exemplaire de ce jeu du coup de dés. La réussite de son aventure est effectivement le résultat de ses stratagèmes intelligents, mais de l'autre côté, elle est aussi le fruit du hasard dont le narrateur témoigne dans son écriture. Au début de l'histoire, Édouard découvre le talent littéraire de son neveu Olivier et veut l'inviter à voyager avec lui. Olivier est toutefois absent lorsque le romancier se présente chez lui. La chance s'offre sans explication ni raison à Bernard, qui ramasse par hasard le bulletin de consigne de la valise d'Édouard à la gare : ceci devient son opportunité d'approcher le romancier.

Mais cette action anodine dissimule en réalité un potentiel bien plus profond. C'est ici que le narrateur déploie toute sa créativité et élabore consciemment des situations propices pour faire avancer son écriture, son aventure. Pascal Billon-Grand pense que ce sont ces moments qui organisent les événements du roman d'une manière « unitaire »[1521]. Le narrateur pose ses hypothèses et cherche des explications sur ce qui se passe. Il pénètre dans l'intériorité du personnage puis analyse leurs émotions. Quand il observe la rencontre

---

[1517] Billon-Grand, Pascal, « Poésie, aventure et 'révolution de l'existence quotidienne' », *ELFe XX-XXI (l'aventure)*, n° 1, 2011, p. 141-153.
[1518] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 327.
[1519] *Ibidem.*
[1520] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 334.
[1521] Billon-Grand, Pascal, « Poésie, aventure et "révolution de l'existence quotidienne" », art. cit., p. 142.

d'Édouard et Olivier, le narrateur fait des déductions en fonction de ce qu'il observe : le recul, les inquiétudes, les difficultés, les gênes. Il imagine les émotions des personnages, cherche à donner sens et explication à la scène. Le roman est ainsi doté d'une certaine passion grâce à la participation du narrateur.

De plus, le narrateur montre une grande implication personnelle dans ses analyses. L'histoire porte la marque du goût et de l'expérience d'un individu, comme l'analyse Jacques Rivière : c'est à travers les inspirations de sa propre vie intérieure, la transformation de ses émotions et ses préférences pour certains matériaux[1522] que l'écrivain du roman d'aventure parvient à achever son livre. Nous pouvons constater les efforts du narrateur pour orienter l'action et le discours du personnage à son avantage. Le narrateur n'est pas présent tout au long du roman, mais il survient au moment où Bernard a besoin de gagner son opportunité. Le narrateur devient même le complice de Bernard ; il l'encourage à ouvrir la porte et à faire sa demande :

> Bernard va remonter dans un instant. Allons, relevez-vous. Il ne faut pas qu'il vous voie ainsi. Du courage. Nous allons inventer quelque chose, je vous le promets. Voyons ! séchez vos yeux. Cela n'avance à rien de pleurer. Regardez-vous dans la glace. Vous êtes toute congestionnée. Passez un peu d'eau sur votre visage. Quand je vous vois pleurer, je ne peux plus penser à rien [...] Tenez ! le voici ; je l'entends[1523].

Parfois, il devient également le complice du lecteur en utilisant « nous »[1524] : « la raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite »[1525]. Il partage ses attentes, sa nervosité, son excitation avec le personnage, le lecteur. Le roman devient alors un champ d'aventure non seulement pour le narrateur, l'écrivain, le personnage mais aussi le lecteur. Par conséquent, le narrateur n'est plus un observateur extérieur. Sa présence dans le récit n'est pas illogique. Comme un aventurier qui désire compléter son aventure et trouver un sens à son acte, le narrateur gidien profite non seulement des moments de la réalité, mais aussi de son imagination et de sa capacité d'analyse pour trouver la signification des événements. C'est dans ses efforts que les éléments dispersés de la vie se transforment en un récit cohérent.

Les moments poétiques de la réalité qui se mêlent à ceux créés par le narrateur transforment le roman en un lieu de surprise enchanteur. La présence du narrateur atteint son apogée lorsqu'il interrompt subitement la progression de l'aventure pour dédier un chapitre entier, en apparence coupé du reste de l'œuvre, à l'expression de ses propres points de vue.

[1522] Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 321.
[1523] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 273.
[1524] *Ibid*., p. 200.
[1525] *Ibidem*.

Ce chapitre, qui se démarque des chapitres symétriques, est en réalité une marque de prudence de la part du narrateur. Il nous rappelle fugacement l'écrivain réel qui écrit le *Journal des Faux-Monnayeurs* et révèle les idées profondes et personnelles du narrateur. Comme Gide, dans ce septième chapitre du deuxième livre, le narrateur émet son jugement sur les personnages, parle librement de ses concepts romanesques et des difficultés de la création. Il s'exprime librement son émotion : « je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? Chaque être agit selon sa loi »[1526]. Le narrateur dénonce directement l'impossibilité du contrôle des personnages ainsi que du déroulement d'aventure du roman. Les questions successives, la phrase d'exclamation, le rejet ferme, l'objectif précis, les expressions apparues dans le discours du narrateur montrent une émotion intense, voire indignée :

> Édouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers, par exemple), indigné même ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m'a paru parfois révoltante.
>
> 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[1527].

Le narrateur démontre l'imprudence et l'irresponsabilité dans ce chapitre en faisant preuve d'une certaine audace dans ses propos. Cette imprudence peut être interprétée comme une forme de libération, permettant à Gide d'exprimer pleinement ses pensées et ses émotions. À travers ce narrateur et ses aveux, Gide épure son désir de s'exprimer pour maintenir un équilibre subtil entre la liberté créative et la rationalité narrative.

8.1.4.2 Exploration romanesque : l'autre voie de l'aventure à travers le romancier Édouard

Constituant l'un des fragments précieux du miroir de Gide, excepté le narrateur, le personnage Édouard occupe une place singulière en tant que romancier fictif, contribuant à la richesse narrative et à la réflexion sur l'écriture romanesque. Ce personnage préparant le roman éponyme de l'écrivain réel, « *Les Faux-Monnayeurs* »[1528], occupe une place centrale

[1526] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 337.
[1527] *Ibid*., p. 337-338.
[1528] *Ibid*., p. 227.

dans les études gidiennes. Gide partage beaucoup de ses idées et de ses traits caractéristiques avec le romancier Édouard. Par exemple, Édouard incarne l'esprit aventureux de Gide : « j'ai souvent pensé, interrompit Édouard, qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu »[1529]. Pour compléter cette ambition, Édouard est le seul, à part Gide, à pouvoir profiter réellement de la liberté dans le roman. Comme nous l'avons analysé, Édouard se déplace entre les différents lieux, les personnages et fait circuler des informations. À travers ce qu'il sait, il intervient constamment dans les affaires d'autres personnages pour obtenir les matériaux et construire son roman « *Les Faux-Monnayeurs* »[1530].

Cet esprit aventureux influence et se manifeste dans leurs idées littéraires, telles que son ambition d'un « roman pur »[1531], appelé à supprimer tous les éléments qui n'appartiennent pas au genre romanesque, ainsi que son refus de faire un plan en avance de l'écriture : « vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance. J'attends que la réalité me le dicte »[1532]. Ainsi, Édouard devient le porte-parole de l'écrivain authentique, un véhicule à travers lequel Gide exprime ses propres idées et réflexions. Cependant, Édouard ne se limite pas à refléter les idées de Gide ou la conception du roman : « Il est certain que si Je, romancier, porte en moi le personnage d'Édouard, je dois porter également le roman qu'il écrit. »[1533] Cette déclaration suggère que Gide reconnaît qu'Édouard est un personnage fictif distinct, avec ses propres pensées, actions et écrits. Édouard va au-delà de son modèle en incarnant les nouvelles aspirations, les questionnements et les explorations artistiques qui animent *Les Faux-Monnayeurs.*

Contrairement au narrateur qui reste en dehors de l'histoire sans identité définie, Édouard, en tant que personnage du roman, possède une identité bien définie et entretient des relations familiales avec d'autres personnages. Actif de manière directe, il s'investit pleinement dans le développement de l'intrigue, contribuant ainsi à faire progresser l'histoire. Les situations auxquelles Édouard est confronté sont uniques, ce qui lui confère une indépendance et une autonomie. Avec sa voix et sa position distincte, Édouard devient ainsi

[1529] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 435.
[1530] *Ibid*., p. 227.
[1531] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 227.
[1532] *Ibid*., p. 314.
[1533] *J1*, p. 1263 (novembre 1924).

le véhicule narratif par lequel Gide peut explorer les tréfonds de son processus créatif pour ouvrir de nouvelles voies créatives.

Comme Jacques Rivière l'indique, ce qui différencie le roman moderne, autrement dit, le roman d'aventure et l'écriture symboliste, c'est précisément la concrétisation, la clarté et l'efficacité du roman qui s'ancre dans la réalité[1534]. Édouard met en lumière l'importance de la réalité comme source d'inspiration pour son écriture. Comme Gide, Édouard tient des carnets où il enregistre ses inspirations et ses réflexions à partir des événements actuels et des relations qu'il entretient avec d'autres personnages. Par exemple, son histoire amoureuse avec Laura lui inspire un « admirable sujet du roman »[1535] : « la cristallisation de l'amour »[1536]. Mais en plus de s'appuyer sur ses amis et leurs histoires, Édouard ne se satisfait pas de sa propre expérience, il puise tout ce qu'il rencontre et ce qu'il écoute pour nourrir son roman, y compris ses rencontres fortuites :

> Dans le train de ceinture qui me ramenait d'Auteuil avant-hier, j'entendais une jeune mère chuchoter à l'oreille d'une petite fille de dix ans, qu'elle cajolait : "Toi et moi ; moi et toi ; les autres, on s'en fout." (Oh ! je sais bien que c'étaient des gens du peuple ; mais le peuple aussi a droit à notre indignation. Le mari, dans un coin du wagon, lisait le journal, tranquille, résigné, peut-être même pas cocu.) "Imagine-t-on poison plus perfide ?" L'avenir appartient aux bâtards. — Quelle signification dans ce mot : "Un enfant naturel !" Seul le bâtard a droit au naturel. L'égoïsme familial... à peine un peu moins hideux que l'égoïsme individuel[1537].

Son idée sur le bâtard, la liberté, est inspirée d'une conversation entre une jeune fille et une mère qu'il entend indiscrètement. La déclaration de la mère à l'oreille de sa fille suscite l'indignation d'Édouard, car ses paroles « toi et moi ; moi et toi ; les autres, on s'en fout »[1538] écartent sa fille avec l'extérieur et l'enferment dans le monde familial. Le père de la fille se concentre pour sa part sur sa lecture du journal, ignorant tout ce qui se passe. La fille contrainte inspirant les réflexions illustre concrètement la manière dont la réalité nourrit l'écriture de l'écrivain en lui inspirant des questions et des explorations continues de la vérité cachée sous ces phénomènes sociaux. Autrement dit, la réalité fait référence aux différents éléments du monde réel qui servent de point de départ à l'écrivain.

Toutefois, le caractère immoral, indiscret de l'acte du romancier le confronte, de l'autre côté, à la question morale. Lorsqu'Édouard voit fortuitement le vol commis par son neveu George Molinier, il écrit :

[1534] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 321.
[1535] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 226.
[1536] *Ibidem*.
[1537] *Ibid*., p. 258.
[1538] *Ibidem*.

> Il sera difficile, dans *Les Faux-Monnayeurs*, de faire admettre que celui qui jouera ici mon personnage ait pu, tout en restant en bonnes relations avec sa sœur, ne connaître point ses enfants. J'ai toujours eu le plus grand mal à maquiller la vérité…Tout cela est pourtant indispensable et je ne vois pas ce que je pourrais inventer d'autre pour éluder l'indiscrétion[1539]…

L'insistance du respect de la réalité est due au fait que chaque détail est intrinsèquement lié aux autres d'une manière subtile. Ainsi, cacher le vol de son neveu en raison de leur relation familiale constituerait une déformation de la vérité et risque de déconstruire l'intégrité narrative qu'Édouard s'efforce de maintenir.

La réalité ne suffit toutefois pas à la construction du roman de Édouard, comme il l'avoue dans un passage de son journal :

> 6 novembre 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, si je connais bien leurs ressorts, je peux les faire agir à mon gré ; ou du moins je peux proposer à leur indécision tels problèmes qu'ils résoudront à leur manière, de sorte que leur réaction m'instruira. C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée. Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée[1540].

Édouard expose ses dilemmes de créateur. La réalité n'est pas suffisante pour satisfaire son ambition littéraire : il éprouve des difficultés à manifester les caractères des personnages à travers les faits, car ils lui donnent des événements qui échappent à son contrôle. Le romancier souhaite non seulement observer et enregistrer, mais aussi conduit et façonne les personnes, les événements qui ne se développent pas souvent selon ses intentions. Dans son journal, Édouard expose la façon dont sa volonté prédomine sur la réalité telle qu'elle se présente :

> 7 novembre. De tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai. Il reste ceci : que la réalité m'intéresse comme une matière plastique ; et j'ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été. Je me penche vertigineusement sur les possibilités de chaque être et pleure tout ce que le couvercle des mœurs atrophie[1541].

Le romancier cherche à dépasser les limites de ce qui est déjà connu afin d'explorer de nouvelles perspectives artistiques. Il souligne l'importance pour le roman de se libérer des contraintes de la réalité et d'explorer des situations plus audacieuses et expressives, afin de révéler des idées inaperçues ainsi que des aspects inattendus et des possibilités. Par exemple, au moment où Édouard engage la conversation avec le père Monsieur Molinier sur son mariage, sa relation avec la femme Madame Pauline, le romancier s'imagine jouer le rôle du

---

[1539] *Ibid.*, p. 238.
[1540] *Ibid*., p. 258.
[1541] *Ibidem*.

flatteur pour conduire Monsieur Molinier à exposer honnêtement ses idées : « Neuf fois sur dix, le mari qui cède à sa femme, c'est qu'il a quelque chose à se faire pardonner. Une femme vertueuse, mon cher, prend avantage de tout. Que l'homme courbe un instant le dos, elle lui saute sur les épaules »[1542]. Édouard enregistre non seulement les discours mais aussi ses observations dans son journal. Il décrit en détail les comportements de son interlocuteur, tels que sa position courbée, sa manière de s'éponger le front et sa façon de manger pour découvrir son état émotionnel : « il s'épongeait le front fréquemment, mangeait beaucoup, non tant comme un gourmet que comme un goinfre, et semblait apprécier particulièrement le vieux bourgogne que nous avions commandé »[1543]. Ensuite, Édouard interprète ses observations avec son imaginaire. Nous pouvons citer deux exemples ici :

> "Au fond, je suis passionné, m'a-t-il déclaré." J'ai compris qu'il voulait dire : un libidineux[1544].
>
> J'entendais de reste et découvrais, sous l'incohérence apparente de ses propos (Monsieur Molinier), son désir de faire retomber sur la vertu de sa femme la responsabilité de ses faillites. Des êtres aussi disloqués que ce pantin, me disais-je, n'ont pas trop de tout leur égoïsme pour tenir reliés entre eux les éléments disjoints de leur figure[1545].

Le journal d'Édouard expose sa capacité à saisir le sens caché derrière la parole de Monsieur Molinier, les motivations de ses comportements telles que le rejet de sa responsabilité sur son échec personnel. La conversation devient une scène où Édouard cherche à fouiller les motivations, les vérités sous-jacentes qui peuvent être la source de son roman. L'imagination devient donc l'autre source importante qui permet à l'écriture de dépasser les limites de la réalité et devenir dynamique. Gide le ressent bien quand il crée son roman :

> Le dialogue avec Édouard […] entraîne le lecteur et m'entraîne moi-même dans une région d'où je ne vais pas pouvoir redescendre vers la vie. Je fasse peser l'ironie du récit sur ces mots : "Vers la vie" – laissant entendre et faisant comprendre qu'il peut y avoir tout autant de vie dans autant de vie dans la région de la pensée, et tout autant d'angoisse, de passion, de souffrance[1546]…

L'imagination procure des matières aussi riches que la vie. Le roman est donc un fruit de la collaboration de l'imagination et la réalité : « Eh bien ! je voudrais 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*[1547] ». Il veut un roman qui puisse « présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser […] »[1548].

[1542] *Ibidem*.
[1543] *Ibidem*.
[1544] *Ibid.*, p. 341.
[1545] *Ibid.*, p. 343.
[1546] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 535-536 (le 7 décembre 1921).
[1547] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 312.
[1548] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 313.

La nécessité de la réalité et de l'imagination provoque toutefois constamment de nouveaux défis pour le romancier : « 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 »[1549].

Parmi les nombreux défis auxquels se trouve confronté le romancier, Édouard met en évidence la difficulté de distinguer clairement les sentiments authentiques des illusions créées par l'imagination :

> L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve... Je le vois bien avec mon amour : entre aimer Laura et m'imaginer que je l'aime — entre m'imaginer que je l'aime moins, et l'aimer moins, quel dieu verrait la différence ? Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. Et, s'il suffit d'imaginer qu'on aime, pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime, pour aussitôt aimer un peu moins, et même pour se détacher un peu de ce qu'on aime — ou pour en détacher quelques cristaux. Mais pour se dire cela ne faut-il pas déjà aimer un peu moins[1550] ?

Il n'y a pas de distinction claire entre le réel et l'imaginaire dans le domaine des sentiments. L'imaginaire influence les sentiments réels et les voire changent. En suivant l'approfondissement de sa quête romanesque, Édouard constate constamment la prédominance de l'imaginaire :

> Rien n'a pour moi d'existence, que poétique (et je rends à ce mot son plein sens) — à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois[1551].

Non seulement les sentiments, mais la perception de soi et de l'existence sont influencées par le pouvoir de l'imaginaire. Édouard donne un sens poétique à tout ce qui existe, et cela rend son monde plus dynamique. Mais à mesure que son exploration romanesque progresse, il perd son équilibre entre l'imaginaire et la réalité. Ses paroles ne sont plus affirmées, mais révèlent une contradiction interne :

> — Mais je croyais que vous vouliez vous écarter de la réalité.
> — Mon romancier voudra s'en écarter ; mais moi je l'y ramènerai sans cesse. À vrai dire, ce sera là le sujet : la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale. L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder[1552].

Quand Édouard termine son explication de sa théorie romanesque devant le public, le jeune Bernard essaie d'exprimer sa compréhension : « n'allez pas croire que je n'ai rien compris

---

[1549] *Ibidem.*
[1550] *Ibid*., p. 225-226.
[1551] *Ibid*., p. 225.
[1552] *Ibid*., p. 314.

à ce que vous racontiez de votre livre et du conflit que vous imaginez entre la réalité brute et la... », mais Édouard lui rétorque rapidement : « je ne l'imagine pas, interrompit Édouard ; il existe »[1553]. La frontière entre la réalité et l'imaginaire s'est estompée aux yeux du romancier. Le refus d'Édouard d'enregistrer la mort de Boris dans son roman, tel que présenté à la fin des *Faux-Monnayeurs*, peut sembler logique dans ce cas-là.

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* de l'écrivain réel, Gide partage, qu'il ait pour sa part réussi à achever son roman, une même sensation de confusion avec son romancier Édouard :

> Le monde réel me demeure toujours un peu fantastique [...]. C'est le sentiment de la réalité que je n'ai pas. Il me semble que nous agissons tous dans une parade fantastique et que ce que les autres appellent réalité, que leur monde extérieur n'a pas beaucoup plus d'existence que le monde des *Faux-Monnayeurs* [1554].

La perte de l'équilibre entre la réalité et l'imaginaire dans l'écriture d'Édouard marque le fait que, ce qu'attend Gide en créant ce personnage romancier, ce n'est pas une simple transmission de ses idées, mais un personnage qui possède ses propres histoires et réflexions. Il choisit le chemin que Gide n'a pas suivi. Cette intention transparaît clairement dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* :

> 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. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour bien le voir[1555].

L'échec d'Édouard en tant que romancier raté[1556] met en évidence les dangers de l'écriture lorsqu'elle tend à remplacer la réalité par l'imaginaire. De l'autre côté, l'échec d'Édouard est nécessaire pour Gide, car il refuse d'imposer une image, une manière de création à son lecteur. Gide insiste pour garder l'ouverture de son roman, qu'il conçoit comme un champ de découverte. Gide exprime cette idée dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Au surplus, ce pur roman, il(Édouard) ne parviendra jamais à l'écrire »[1557]. Édouard représente de fait l'autre possible gidien. Il invite Gide à réfléchir. Son échec littéraire non seulement purge les insécurités de l'écrivain réel, mais aussi lui permet de tirer des leçons importantes.

[1553] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 336.
[1554] *J1*, p. 1271 (20 décembre 1924).
[1555] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 544 (1er novembre 1922).
[1556] Ceci explique la raison pour laquelle, Michel Lacroix marque, dans la référence de son article « L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », la séparation insistant par les critiques gidiennes entre le romancier fictif et Gide (Lacroix, Michel. « L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », *Littérature*, n° 2, 2011, p. 36-47).
[1557] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 544 (1er novembre 2022).

Gide établit ainsi clairement la frontière entre la réalité et le roman, mettant en évidence l'importance de cette distinction dans sa réflexion artistique.

De l'autre côté, Édouard représente l'existence qui « correspond le plus à l'esthétique informant le roman de Gide »[1558]. Les projets romanesques d'Édouard ainsi que ses actes courageux, comme par exemple ses confrontations avec Passavant, exposent bien ce dont rêve Gide. Autrement dit, la contemplation de ce portrait idéal, explique Fabienne Pomel, non seulement lui permet d'être l'autocritique, mais aussi l'invite à se perfectionner et se progresser. Édouard est le miroir pour Bernard au début de l'histoire. L'écart entre le soi et son reflet creuse un manque dans Bernard, réciproquement pour Gide. Le créateur existe par autrui et pour l'autrui, comme le montre le tableau de Vélasquez. Ce manque transforme leur vie ainsi que le roman en une forme dynamique.

La valorisation de la subjectivité et du désir d'Édouard lui confère le courage de défendre ses idées face à l'interrogation et à l'ironie du public. Une scène particulièrement représentative de cette audace se déroule lorsque Édouard engage un débat avec d'autres personnages, comme Madame Sophroniska et Laura, répondant ainsi à toutes leurs interrogations. Marty Éric dans son article « Gide et les "classiques" »[1559] décrit Édouard « au travers des discussions, des débats, de faire son propre portrait, d'inscrire le concept dans une dialectique proprement personnelle et de l'y redéfinir »[1560]. Ceci fait le roman, lui-même devient « une notion dialectique, une notion vivante et une pensée d'avenir »[1561].

De plus cette scène de débat entre Édouard et Laura, Madame Sophroniska révèle des rapports démocratiques entre les personnages : elle montre une nouvelle valeur sociale de la littérature différente de celle du mouvement symboliste. La littérature n'est plus réservée aux élites, mais partagée équitablement entre tous les hommes. Gide vise effectivement à créer un espace libre et ouvert pour tout le monde :

> « Et ce n'est même pas cela que je veux faire. Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser, dont je vous parlais tout à l'heure.
> — Mon pauvre ami, vous ferez mourir d'ennui vos lecteurs », dit Laura ; ne pouvant plus cacher son sourire, elle avait pris le parti de rire vraiment.
> « Pas du tout. Pour obtenir cet effet, suivez-moi, 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.
> — Si, si ; j'entrevois », dit poliment Sophroniska, que le rire de Laura était bien près de gagner.
> « Ce pourrait être assez curieux. Mais, vous savez, dans les romans, c'est toujours dangereux de présenter des intellectuels. Ils assomment le public ; on ne parvient à leur faire dire que des âneries, et, à tout ce qui les touche, ils communiquent un air abstrait.

[1558] *Ibid*., p. 41.
[1559] Marty, Éric, « Gide et les "classiques" », *BAAG*, n° 149, 2006, p. 19-32.
[1560] Ibid., p. 22.
[1561] *Ibid*., p. 25.

> — Et puis je vois très bien ce qui va arriver, s'écria Laura : dans ce romancier, vous ne pourrez faire autrement que de vous peindre. »
> Elle avait pris, depuis quelque temps, en parlant à Édouard, un ton persifleur qui l'étonnait elle-même, et qui désarçonnait Édouard d'autant plus qu'il en surprenait un reflet dans les regards malicieux de Bernard. Édouard protesta :
> « Mais non ; j'aurai soin de le faire très désagréable. »
> Laura était lancée :
> « C'est cela : tout le monde vous y reconnaîtra, dit-elle en éclatant d'un rire si franc qu'il entraîna celui des trois autres.
> « Et le plan de ce livre est fait ? » demanda Sophroniska, en tâchant de reprendre son sérieux.
> « Naturellement pas.
> — Comment ! naturellement pas[1562] ?

Le débat d'Édouard ne vise pas à définir et à présenter ses différentes conceptions littéraires, mais plutôt la réalité qu'il découvre et la manière dont il envisage de la représenter. De 1919 à 1925, en créant le personnage d'Édouard, Gide vit une autre expérience et connaît une longue période d'épreuves. Cette poursuite du « roman pur »[1563] donne une nouvelle foi à Gide. Elle explique la raison pour laquelle, malgré son échec dans un premier temps, *Les Faux-Monnayeurs* mérite bien d'être présenté comme son « premier vrai roman »[1564]. Gide est satisfait par son écriture cette fois-ci ; proche de la fin de son travail, il observe ainsi : « j'ai assez bien travaillé à Cuverville, et mes *Faux-Monnayeurs* prennent une ampleur extraordinaire »[1565].

8.1.5 L'exploration des personnages gidiens : entre autonomie, crédibilité et consistance

La construction d'un roman d'aventure repose avant tout, selon les propos de Jacques Rivière, sur l'incessante quête de l'écrivain pour trouver de nouveaux éléments afin de nourrir son écriture :

> Au lieu d'utiliser avec une sage économie et de faire durer longtemps une donnée initiale, l'auteur dépense tout son bien à chaque fois ; pour aller plus loin, il n'a que ce qu'il n'a pas encore […] ses matériaux, au lieu de les extraire du sol sur lequel il est debout, il les fait venir de ces vastes réserves où attendent confusément les choses qui n'ont pas encore reçu existence[1566].

[1562] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 313-314.
[1563] *Ibid*., p. 227.
[1564] Goulet, Alain, « *Faux-Monnayeurs (Les)* », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (*éds.*), *Dictionnaire gidienne*, *op.cit.*, 2011, p. 151.
[1565] André Gide à Dorothy Bussy, *Corr*., p. 452 (13 janvier 1924). Le même mois, avec une joie immense, dans sa lettre à Jacques Rivière, Gide annonce encore une fois : « Ceci dit, je ne veux plus te parler que des *Faux-Monnayeurs*, qui me paraissent vraiment quelque chose de tout à fait extraordinaire » (André Gide à Jacques Rivière, *Corr*., p. 738).
[1566] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 341.

Mais Jacques Rivière indique également l'importance pour l'écrivain d'exploiter ses propres expériences pour construire des récits plus authentiques et profonds.

Toutefois, Gide refuse de se confiner à sa propre identité et à ses expériences passées. Pour reprendre les termes employés par Christophe Pradeau pour décrire Alain Fournier[1567], Gide aspire « manifestement à s'évader hors de (ses) contours »[1568] dessinés par le collectif et la société. « Je deviens l'autre »[1569], déclare Gide en visant toujours à expérimenter une nouvelle forme de la vie et de la littérature. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide utilise une approche introspective et réfléchie. Il se projette dans ses personnages, mais leur insuffle également une vie qui leur est propre. À travers leurs expériences, il explore les multiples facettes de sa personnalité, s'ouvre à de nouvelles perspectives et découvre des horizons insoupçonnés.

Pour mieux exposer la complexité de l'invention romanesque de Gide, il importe ainsi de prendre en conscience les jeux alambiqués d'investissement présents dans le roman. La critique gidienne offre souvent une interprétation à la fois autobiographique de son œuvre, mettant en lumière le jeu subtil de l'écrivain entre l'œuvre et la vie. Chaque personnage qui peuple les romans de Gide devient un véhicule à travers lequel l'auteur explore ses idées, ses valeurs et ses questionnements. À travers ces personnages, l'écriture romanesque se transforme en un miroir subtil, reflétant les multiples facettes de Gide lui-même. Le propos d'Édouard : « c'est le miroir qu'avec moi je promène »[1570], illustre bien la relation intime entre l'écrivain et ses créations littéraires. L'analyse des personnages nous permettra d'examiner de quelle façon Gide se projette à travers eux, comment il explore les différentes facettes de sa personnalité et découvre de nouvelles visions du monde à travers leurs interactions et leurs expériences.

Dans son article « L'investissement autobiographique dans *Les Faux-Monnayeurs* »[1571], Alain Goulet approuve le jugement de Serge Doubrovsky[1572], qui considère que les « premiers romans ou récits (de Gide) constituent, de fait, différentes sortes

---

[1567] Voir Hutchinson, Hilary, « *Le Grand Meaulnes* immoraliste ? », *BAAG*, n° 74-75, 1987, p. 35-50. L'objectif principal de l'étude de Christrophe Pradeau : Alain Fournier et son œuvre *Le Grand Meaulnes* est aussi celui qui est étudié par Hilary Hutchison. Mais ce dernier découvre bien des épreuves de la ressemblance entre la pensée d'Alain Fournier et celle de Gide.
[1568] Pradeau, Christrophe, « L'état d'aventure », art. cit., p. 58.
[1569] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 548 (15 novembre 1923).
[1570] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 291.
[1571] Goulet Alain, « L'investissement autobiographique dans *Les Faux-Monnayeurs* », in. Frank Lestringant (*éd*.), *Lectures des Faux-Monnayeurs*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2012, p. 247-258.
[1572] *Ibid*., p. 48.

d'autofictions »[1573]. La caractéristique fictive et autobiographique de l'œuvre gidienne explique pour quelle raison, selon Alain Goulet, dans son article « L'écriture de soi dans les fictions gidiennes »[1574], l'écriture pour Gide ne se limite pas à un simple enregistrement, mais constitue « un besoin, une nécessité qui lui permet d'avancer, de progresser, de passer outre […] »[1575]. Il s'agit d'une nécessité qui va au-delà de la simple résurrection des mémoires : elle transcende l'écriture de l'écrivain et le conduit aux frontières de l'autobiographie. Il peut ainsi explorer de nouvelles dimensions de son être, s'élever et transcender les frontières de la littérature autobiographique.

Alain Goulet distingue trois phases de cette quête gidienne, chacune marquant une étape significative dans le processus créatif de l'écrivain. La première phase s'étale dans ses premières œuvres telles que *Les Cahiers d'André Walter* et *Le Voyage d'Urien*, où Gide projette son idéal sur la page. Il se lance dans une quête pour façonner une version idéalisée de lui-même, explorant ainsi les potentiels de son être intérieur. À la suite de cette deuxième phase, l'écrivain se tourne vers l'exploration de sa relation avec le monde et les règles de la société dans ses « récits »[1576]. C'est à ce stade que l'écrivain entame une remise en question profonde des réalités qui l'entourent. Mais, comme nous l'avons analysé précédemment, Gide échoue à trouver la forme idéale de son roman et à parvenir à un équilibre entre son désir et la réalité. Il ne perçoit encore qu'un morceau de son être, sans parvenir à une vision globale. La troisième période, celle où les œuvres d'art atteignent réellement leur maturité, manifeste des modalités plus variées et complexes. Dans un premier temps, L'écrivain reconnaît dans deux manières d'investissement pour construire son œuvre :

[1573] Goulet Alain, « L'investissement autobiographique dans *Les Faux-Monnayeurs* », art. cit., p. 248. Alain Goulet, dans un autre article, « Gide et ses alter ego expérimentaux », donne un exemple en analysant *L'Immoraliste*, publié en 1902. Il pense que c'est l'un des exemples où Gide explore la question du développement de soi à travers le protagoniste Michel. Ceci est étayé par une lettre de Gide à son ami Scheffer : « Que de bourgeons nous portons en nous […], qui n'écloront jamais que dans nos livres ! Ce sont des "yeux 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-tout seul-on arrive bientôt à un individu admirable. Conseil : 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 » (Goulet, Alain, « Gide et ses alter ego expérimentaux », *in* B.-O. Dozo, A. Glinoer, M. Lacroix (*éds.*), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2012, p. 287).

[1574] Goulet, Alain, « L'écriture du Moi dans les fictions gidiennes », *in* Masson, Pierre et Claude, Jean (*éds.*), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 3-19.

[1575] *Ibid*., p. 3.

[1576] Goulet, Alain, « récits », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire gidienne, op.cit*., p. 340-341. La première fois où apparaît ce genre littéraire est en 1911 : Gide classe *Isabelle* en « récit », avant d'appliquer cette dénomination à *L'Immoraliste* et à *La Porte étroite*. Ces trois livres avaient été présentés dans un premier temps comme des romans.

> caractérisée par une observation et une expérimentation critique du monde et de la société, celle aussi où naît et se précise le projet autobiographique central, celui de *Si le grain ne meurt*. D'*Isabelle* aux *Faux-Monnayeurs*, le point de vue adopté et la distance de l'observateur rendent moins évident l'investissement personnel[1577] […]

À la différence de son œuvre autobiographique *Si le grain ne meurt*, où l'écrivain enregistre ses souvenirs à la première personne en utilisant le « je »[1578], dans ses autres œuvres telles qu'*Isabelle*, *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs*, l'investissement de Gide est moins évident. La distance offre un espace libre à la création de l'écrivain. L'écriture se situe aux frontières du réel et de l'imaginaire. Gide emploie différentes perspectives et techniques narratives pour explorer de manière complexe et nuancée les différentes facettes de sa propre personnalité dont il n'a pas conscience et de sa vision du monde. Le roman devient alors une exploration.

8.1.5.1 Du moi connu au moi potentiel : l'exploration ludique de Gide à travers ses personnages

Dans ce cas-là, la manière dont l'écrivain se projette sur ses personnages devient plus subtile et ludique. D'un côté, Gide se met à distance de son œuvre pour donner plus de liberté au personnage, de sorte que chacun d'entre eux peut offrir une vision unique de l'histoire, apportant sa propre compréhension, ses motivations et ses perceptions. Cette polyphonie narrative permet à Gide d'examiner les multiples facettes des questions abordées. L'écrivain ne défend aucune idée, comme il le dit dans son *Journal* : « (ils cherchent à savoir mon opinion, je n'en ai cure ; je ne suis plus quelqu'un, mais plusieurs – d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance.) Pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total »[1579]. Ainsi, le roman devient un espace de questionnement et d'exploration, tant pour Gide que pour le lecteur. Alain Goulet constate le changement dans l'investissement de l'écrivain et son désir de laisser agir librement le monde fictif. Cette évolution représente une complexité croissante du jeu aventureux de l'écrivain. *Les Caves du Vatican*, l'objet d'étude principal d'Alain Goulet, illustre les premières expérimentations de Gide :

[1577] Goulet, Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », art. cit., p. 3-19. Il nous faut remarquer le fait que *Les Faux-Monnayeurs* et *Si le grain ne meurt* sont rédigés en même temps.
[1578] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 175.
[1579] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 528 (15 novembre 1923).

> Dans *les Caves* […], l'enjeu individuel de *L'Immoraliste* s'est transformé en un enjeu heuristique beaucoup plus général : comment la société contemporaine est-elle façonnée et bloquée par des conditionnements et des idéologies qui s'affrontent, et quelles sont les possibilités de jeu de l'individu en elle, les possibilités d'exercice des énergies individuelles, des ressources inconscientes que chacun porte en soi ? D'un côté des types, des marionnettes caractérisées par des allégeances idéologiques (Anthime, Julius, Amédée), de l'autre un Lafcadio chargé de tester les possibilités d'échapper aux conditionnements sociaux[1580].

Avec une connaissance plus approfondie et une vision plus globale après des années d'écriture, Gide ne s'enferme pas ni ne s'isole de la société, mais se situe dans un contexte et s'y réfléchit. L'écriture n'est plus un monde dominé par l'écrivain, mais se développe librement comme une plante sauvage. Alain Goulet prend deux personnages représentatifs pour analyser le jeu du miroir d'écrivain : Amédée, personnage défini par l'idéologie sociale et Lafcadio, qui incarne le désir de l'écrivain d'une liberté totale. Leur dualité imaginaire expose alors la question personnelle de l'écrivain : comment trouver son vrai moi ? Dans *Les Caves du Vatican*, remarque Alain Goulet, l'écrivain « parvient à délaisser le "je" pour concevoir un monde romanesque extérieur à lui »[1581]. Autrement dit, ce que Gide cherche à connaître, ce n'est pas le moi qui est déjà exploré et connu dans le passé, mais le moi potentiel, possible.

Quand Gide écrit *Les Faux-Monnayeurs*, il répond à cette demande :

> Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant que le personnage crée diffère de moi davantage. Je n'ai rien écrit de meilleur ni avec plus de facilité que les monologues de Lafcadio, ou que le journal d'Alissa. Ce faisant, j'oublie qui je suis, si tant est que je l'aie jamais su. Je deviens l'autre. (Ils cherchent à savoir mon opinion, je n'en ai cure ; je suis plus quelqu'un, mais plusieurs – d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance). Pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total[1582].

Ainsi, l'écriture romanesque pour Gide n'est plus un lieu simple où trouver ses racines dans l'écrivain lui-même. La distance prise par l'écrivain lui permet d'apprendre des idées inconnues. Gide déclare ainsi que « ce qui diffère de moi qui m'attire »[1583]. Derrière cette ouverture transparaît l'angoisse de la connaissance du soi complet de Gide. Celui-ci demande alors plus d'aventures pour découvrir les réponses aux différentes questions, formuler les doutes et lancer des réflexions à partir d'une perspective qui soit la plus complète possible. Les personnages sont le support de ces aventures diversifiées. L'écrivain

---

[1580] Goulet, Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », art. cit., p. 6-7.
[1581] Goulet Alain, « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* », *BAAG*, n°183-184, 2014, p. 14. Roger Martin du Gard écrit de son côté dans son *Journal* : « Gallimard me racontait que Gide est actuellement possédé par cette distinction [traduire directement sa personnalité ou "inventer, faire vivre des individus, détachés entièrement de lui"], et qu'il cherche à quitter la manière directe pour s'extérioriser en des personnages très différents de lui. [*Journal de Roger Martin du Gard :1892-1919*, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 367 (9 mai 1912)].
[1582] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 548 (15 novembre 2023).
[1583] *Ibidem.*

se divise et se dissimule derrière ses personnages. La création de l'écrivain est désorientée et se développe à la fin d'une manière automatique.

Il est vrai que *Les Faux-Monnayeurs* se structure dans un premier temps d'une manière similaire des *Caves du Vatican*, comme l'expose Gide dans son *Journal* : « Je voudrais trouver des truchements successifs : par exemple ces notes de Lafcadio occuperaient le premier livre ; le second livre pourrait être le carnet de notes d'Édouard ; le troisième, un dossier d'avocat, etc. »[1584] Ce schéma narratif illustre une caractéristique de la biographie fictive de ce nouveau livre qui le rapproche des *Caves du Vatican* : nommer un livre par le nom de son aventurier, qui est aussi le narrateur du roman, est l'une des caractéristiques du roman traditionnel d'aventure qui prend la forme d'une autobiographie fictionnelle, par exemple, *Les Aventures burlesques de Monsieur Dassoucy*. Mais Gide ne peut plus se satisfaire d'un roman d'aventure qui se limite à quatre protagonistes comme *Les Caves du Vatican* : Elaine Davis Cancalon souligne bien, dans son ouvrage *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*[1585], cette insuffisance de quatre histoires pour répondre à la demande de l'écrivain d'un monde complexe du roman d'aventure idéal.

Intitulant les chapitres avec le nom du lieu où ils se déroulent, « Paris »[1586] et « Saas-Fée »[1587], le roman offre une perspective élargie sur les différents points de vue et personnages. L'importance de la connaissance de ces possibilités est due au fait que c'est le seul moyen de connaître le soi inconnu. L'une des premières idées découvertes par Gide sur le roman est de refuser le schéma dualiste : « le roman des deux sœurs…il n'est pas nécessaire qu'il y ait deux sœurs. Il n'est pas bon d'opposer un personnage à un autre…»[1588]. Ce point différencie bien *Les Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*. Nicole Palomba-Garnier, dans son article « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* »[1589], avance que le dédoublement est généralisé dans le roman de Gide, mais qu'aucune idée n'y est purement vraie ou fausse, qu'aucun personnage n'y est totalement égoïste ou altruiste. Gide vise à montrer une vérité plus complexe que cela. Les visions qui ont l'air totalement opposées, fusionnent et cohabitent d'une manière presque harmonieuse dans le monde des *Faux-Monnayeurs*. L'écrivain ne veut pas mettre les idées en opposition, mais manifester des possibilités. La coexistence de points de vue différents et la présence d'autrui lui permettent

[1584] *Ibidem.*
[1585] Davis Cancalon, Elaine, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », n° 117, 1970.
[1586] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 174.
[1587] *Ibid*., p. 298.
[1588] *Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 522 (17 juin 1919).
[1589] Palomba-Garnier, Nicole, « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* », *BAAG*, n° 95, 1992, p. 265-282.

de découvrir les possibilités qu'il n'envisageait pas : élargir ses perspectives aide grandement l'écrivain à éclairer ce qu'il est et ce qu'il veut.

8.1.5.2 La diversité des sujets à travers les personnages : une exploration cohérente et libre

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide met en scène une véritable symphonie de sujets et d'idées. Les personnages qui peuplent son récit sont bien plus que de simples marionnettes manipulées par l'écrivain. Nous pouvons utiliser la déclaration de Jacques Rivière pour révéler l'essence même de la création romanesque d'André Gide :

> Les personnages sont absolument distincts de celui qui leur donne la vie. Le romancier met toutes ses forces à projeter hors de lui la masse entière et confuse de sa création, il chasse d'un seul coup pêle-mêle tout ce qu'il porte en lui. Événements et personnages, c'est d'abord quelque chose devant lui, qui remue et se débat indistinctement, comme des poissons pris dans un filet[1590].

Les idées du roman d'aventure se confrontent, s'entremêlent et donnent naissance à des événements inattendus. Les personnages, porteurs des fragments de l'expérience de l'écrivain, se reflètent tels un miroir brisé, fusionnant avec une diversité d'idéologies pour former une autre facette de Gide. C'est comme si l'image se déformait dans le miroir inversé. Alain Goulet, dans son ouvrage *Lire Les Faux-Monnayeurs de Gide*, propose plusieurs exemples de ce phénomène. « Boris »[1591] représente le jeune Gide solitaire, désespéré de voir ses secrets dévoilés ; « Armand Vedel »[1592], prenant Armand Bavretel comme modèle, subit la douleur et le déchirement à cause de son secret sur ses préférences sexuelles. André Gide éprouve la même expérience dans sa jeunesse. Cependant, contrairement à son modèle, l'histoire d'Armand Vedel ne se termine pas avec son suicide : son aventure se poursuit dans le roman. Bien qu'ayant connaissance de la nature pédérastique de Passavant, Armand décide de devenir son secrétaire, explorant ainsi une autre possibilité que Gide n'a pas vécue. « La Pérouse »[1593], « Mme Sophroniska »[1594], « Laura Vedel »[1595], « les écrivains »[1596], les personnages unissant les différentes expériences de Gide, vivant les aventures imaginaires dans le roman.

[1590] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 338.
[1591] Goulet, Alain, *Lire Les Faux-Monnayeurs de Gide*, Paris, Dunod, 1994, p. 34.
[1592] *Ibid*., p. 35.
[1593] *Ibid*., p. 36.
[1594] *Ibid*., p. 37.
[1595] *Ibid*., p. 38.
[1596] *Ibidem.*

Les aventures prennent véritablement leur envol lors des interactions entre les personnages, où les idées se confrontent et se mêlent. C'est cette dynamique de rencontres, cette fusion d'idées variées, qui donne naissance à de nouvelles perspectives et à des horizons jusqu'alors inexplorés. Parmi ces protagonistes, Édouard se révèle être un véritable échantillon de cette dynamique. Véronique Gocel, dans son article « Le miroir d'Édouard »[1597], analyse l'extrait du journal du roman dans lequel est rapportée l'expérience amoureuse d'Édouard. Dans la première séquence, le nombre de pronom « elle »[1598] équivaut à celui du « je »[1599], mais à la suite de l'analyse d'Édouard sur lui-même, il occupe de plus en plus la place principale dans son écriture. Les différentes formes du pronom de la première personne : « je »[1600] se multiplient alors rapidement. L'apparition du nom de Laura ne sert qu'à l'analyse du romancier[1601]. Ce processus de jeu entre l'union et la séparation avec autrui reflète la manière dont Édouard découvre une part de lui-même à travers ses interactions avec les autres. Comme il l'exprime dans son journal : « mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousailles, et ne me sens jamais vivre plus ». En d'autres termes, les autres personnages, notamment Laura, jouent un rôle crucial dans son développement personnel en lui permettant de s'épanouir et de s'affirmer[1602]. L'autre devient alors le miroir qui se dédouble, se reconstitue sans cesse dans le monde fictif en suivant l'avancement de l'écrivain. Le roman devient un lieu de rencontre qui transcende de la réalité, donnant ainsi lieu à la multiplicité des aventures.

La concrétisation des idées abstraites[1603] à travers les personnages confère au roman une dimension dynamique et engageante, transformant ainsi l'œuvre en un véritable « roman en acte »[1604] qui devient accessible et lucide pour le lecteur. Les personnages deviennent les véhicules à travers lesquels l'auteur explore ses idées, donnant vie à des concepts abstraits et les rendant tangibles pour le lecteur. Chaque personnage est soigneusement construit, doté

[1597] Gocel, Véronique, « Le miroir d'Édouard », *L'Information grammaticale*, Paris, Baillière, n° 49, 1991, p. 35-39.
[1598] *Ibid*., p. 38.
[1599] *Ibidem.*
[1600] *Ibidem.*
[1601] *Ibid*., p. 36.
[1602] Joëlle de Sermet aborde une question du néo-kantisme et l'individualisme dans son œuvre, ce qui nous suscite également une réflexion sur Gide : « Le premier et le plus puissant des instincts humains est le premier et le plus puissant des instincts humains est exclusivement interne et relève peu ou prou du néo-kantisme dont on a parfois crédité le symbolisme. C'est "l'égoïsme vital", qui tend à placer le moi au centre de l'existence et à faire des autres de simples reflets de lui-même » (Sermet, Joëlle de, « Les aventures romanesques de Marcel Schwob », *in*. Cabanès Jean-Louis (*éd*.), *Surfaces et intériorité*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 39-53).
[1603] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 329.
[1604] *Ibid*., p. 321.

de traits distinctifs qui le rendent crédible. Leurs motivations profondes, leurs réactions face aux événements et leurs interactions avec les autres personnages sont minutieusement élaborées et décrites, créant ainsi des personnages réalistes. Mais ce qui rend leur évolution si convaincante, c'est qu'elle est profondément enracinée dans leur développement personnel et leurs expériences vécues. Les personnages évoluent de manière cohérente et logique, car leurs actions et leurs décisions sont guidées par leurs aspirations, leurs conflits internes et les leçons qu'ils ont apprises tout au long de leur parcours. Cela rend leurs choix authentiques et compréhensibles, renforçant ainsi la crédibilité de l'histoire. À la différence de ceux des *Caves du Vatican*, les personnages des *Faux-Monnayeurs* sont bien plus que de simples marionnettes dans le récit : ils sont les acteurs principaux qui donnent vie aux idées de l'auteur, apportant une profondeur et une richesse supplémentaires à l'histoire.

8.1.5.3 L'écriture comme catharsis : les chemins de résilience tracés par les personnages

En réalisant les impossibles de la réalité, en concrétisant les peurs et les épreuves sur les papiers, le personnage d'Édouard illustre bien la dimension thérapeutique de l'aventure et de l'écriture, comme l'a montré David Walker. La distance entre le personnage et Gide créée par leurs différences, « cela n'empêche pas, pourtant, que Gide se serve de son personnage comme d'un exutoire ou d'un bouc émissaire pour se débarrasser de pensées qui le gênent »[1605]. Dans son analyse, Alain Goulet relève des parallélismes troublants entre les émotions d'Édouard pour Olivier et celles ressenties par Gide face à Marc Allégret. C'est comme si Gide transmettait son histoire, ses émotions et ses questions morales par le biais des tribulations d'Édouard. L'acte d'écrire entraîne Gide dans un tourbillon d'événements qui lui font perdre contrôle. En décrivant la scène de la gare où Olivier attend et accueille son oncle Édouard, Gide imagine toutes les réactions, les monologues ainsi que les échanges possibles d'Olivier. Le fait qu'Olivier rate l'occasion de s'approcher du romancier est une autre manière pour Gide de ruiner sa possibilité de communiquer et de développer sa relation avec Marc Allégret. Gide ne fuit pas les recoins obscurs de son être, au contraire, il ressent la nécessité de les confronter audacieusement. En décrivant les scènes de l'histoire transgressant la morale d'Édouard et d'Olivier, Gide cherche à gérer dans l'espace de son œuvre ses pulsions pour le jeune Marc Allégret. En mettant ses sentiments en mots et en les

[1605] Walker, David H., « En relisant le *Journal des Faux-Monnayeurs* », art. cit., p. 91.

intégrant dans son récit, Gide peut les canaliser. L'écriture devient ainsi une forme de catharsis pour Gide. La sincérité est la pierre angulaire de son écriture, et c'est précisément cette authenticité qui confère à son écriture une portée thérapeutique, tant pour lui-même que pour ses lecteurs.

De l'autre côté, Gide présente également un contraste à travers le personnage de Lady Griffith, ce qui illustre ainsi une opposition entre l'authenticité et une attitude hypocrite. Se réfugiant derrière des excuses pour se soustraire aux difficultés et aux souffrances imposées par la réalité, elle choisit d'enterrer son véritable moi, réduisant ainsi son humanité et la complexité du monde à une idée simpliste. Cette attitude est montrée clairement dans la scène où Lady Griffith, après avoir raconté son histoire, déclare que « "c'est une habitude à prendre." Puis, comme ses cheveux mal retenus s'étaient défaits et retombaient sur ses épaules, elle se leva, s'approcha d'un miroir, et, tout en parlant, s'occupa de sa coiffure »[1606]. Lady Griffith ne supporte pas la vue de son reflet dans le miroir. Elle s'efforce de préserver une apparence impeccable et une image de puissance, refusant ainsi d'admettre les aspects défaillants mais authentiques de son intériorité. C'est sans doute un personnage tragique, dans la mesure où elle perd son authenticité en refusant d'affronter la réalité, pour ne suivre que ses règles de « survie »[1607].

« Ils se sont imposés à moi quoi que j'en aie »[1608], explique Gide sur ses personnages : « Il vivent en moi de manière puissante, et je dirais même volontiers qu'ils vivent à mes dépens »[1609]. Chaque personnage de Gide est empreint de différentes et complexes problématiques. Leur rencontre donne naissance à différents échanges sur la vie et la création, l'indépendance et la soumission, l'hypocrisie et la sincérité. Leur réunion, leur séparation et leurs rencontres imprévues, « en posant souvent à l'insu de l'écrivain les termes d'une problématique nouvelle, évitent à l'œuvre d'être concluante et donnent naissance à une vérité nouvelle, forcément ambiguë, qui n'avait pas encore trouvé forme et qu'il appartient au lecteur de déchiffrer »[1610]. Autrement dit, Gide utilise la rencontre de ses personnages comme une possibilité pour avancer dans l'aventure. Les personnages témoignent de la possibilité d'établir un nouveau rapport et de faire naître les nouvelles idées qui nous incitent à réfléchir. La vérité est multiple, incertaine. Dans l'espace chaotique du roman, celui-ci rend ce qui est impossible, possible. La peur, la honte, toutes les émotions

[1606] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 220.
[1607] Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op.cit*., p. 99.
[1608] *Journal Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 552 (27 mai 1924).
[1609] *Ibid.*, p. 540 (août 1921).
[1610] *Ibidem*.

négatives, submergent le roman ; elles prennent une forme concrète à travers les personnages. Ceux-ci « se réalisent, écrit Pierre Lachasse, dans l'écriture assumée non comme une dialectique des contraires, mais comme l'assimilation des tendances extrêmes du moi, la coexistence harmonieuse des "directions" du moi »[1611]. Dans les aventures réalisées par les personnages, les émotions sont épurées progressivement. Autrement dit, l'écriture permet à l'écrivain de se débarrasser de ses idées dangereuses. C'est ainsi que Gide note : « En tout cas persuadez-vous de ceci : plus *Les Faux-Monnayeurs* seront "terribles", plus le livre suivant sera harmonieux, calme, serein — délivré »[1612]. L'aventure devient donc un acte de guérison.

8.2. LA STRUCTURE DU ROMAN D'AVENTURE ENTRE RÉALITÉ ET TRANSCENDANCE POÉTIQUE

L'aventure, avec son exploration de l'inconnu et de l'imprévu, ainsi que l'action qu'elle implique, est complémentaire de la liberté, qui suggère une absence de contraintes et une ouverture vers de nouvelles possibilités. Pourtant, malgré ces deux caractéristiques apparemment contradictoires, le roman présente une structure cohérente et unifiée. La cohérence de cette structure se révèle dans la combinaison de tous les éléments, tels que l'espace, le temps, les personnages et les thèmes, pour former une histoire complexe et cohérente. Jacques Rivière souligne également l'importance de cette cohérence lorsqu'il écrit :

> Le lecteur se sent placé au cœur d'une foule de choses invisibles dont il ne perçoit que l'agitation. - Mais c'est ce que nous ne pouvons plus accepter ; nous demandons au roman nouveau de remettre entre nos mains ses richesses toutes monnayées ; de la fleur confuse et harmonieuse qu'on nous donnait à respirer, nous voulons qu'on fasse sortir mille petites graines dures et séparées[1613].

Malgré la complexité des entrelacements temporels, des personnages et des thèmes dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide parvient à créer un fil conducteur à travers toutes ces parties. De plus, la présence de l'infini dans la structure paradoxale du roman ajoute une dimension de mystère et d'imprévisibilité qui renforce encore davantage la complexité et l'unité de l'ensemble du roman.

[1611] Lachasse, Pierre, « Le point de vue esthétique », art. cit., p. 96.
[1612] André Gide à Aline Mayrisch, *Corr*., p. 283 (23 décembre 1923).
[1613] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 333.

8.2.1. L'espace : la focalisation sur les éléments concrets et la poétisation de l'histoire

Le monde des *Faux-Monnayeurs* réalise la fusion subtile de l'imagination débridée et de l'ancrage dans la réalité. Comme l'explique Jacques Rivière, l'écrivain se détache souvent de la réalité et se plonge profondément dans sa propre imagination lorsqu'il rédige son roman : « De cette disposition où se trouve le romancier en face de ce qu'il crée, de cette sorte d'intimité aveugle où il vit avec ses imaginations… »[1614]. Toutefois, Jacques Rivière insiste également sur la nécessité d'ancrer l'écriture à la réalité :

> Il faut que votre imagination s'abaisse jusqu'à sentir les fissures que lui imposera la réalité, jusqu'à ce qu'elle craque et s'émiette ; il faut qu'elle s'approche des choses jusqu'à ce qu'elle soit envahie par la gêne et par l'obligation, jusqu'à ce que remonte en elle le malaise et l'humilité du détail. Dans l'œuvre qu'enfin vous me présenterez, je veux ne plus trouver trace des plaintes de votre cœur de vos mélancolies, ni de vos élans et n'avoir affaire qu'à des événements[1615] .

Autrement dit, l'écriture du roman d'aventure consiste à trouver un équilibre entre l'imaginaire et la réalité pour produire une œuvre à la fois ouverte et cohérente, crédible et fascinante. La focalisation sur des éléments concrets plutôt que sur des émotions et des idées abstraites permet une écriture plus crédible, convaincante et claire. De plus, l'écrivain doit également, souligne Rivière, être capable d'observer et de saisir les nuances des événements de la vie quotidienne afin de les transformer en sources d'écriture. Lorsque Gide écrit *Les Faux-Monnayeurs*, nous constatons qu'il répond avec habileté à ces exigences en ancrant son histoire dans la réalité et en décrivant de manière vivante et détaillée divers événements. Cet ancrage de l'écriture dans une réalité minutieusement décrite permet à Gide de créer une cohérence qui, selon Jacques Rivière, donne l'impression d'être « en contact immédiat avec le réel »[1616].

L'article important d'Alain Goulet, « En remontant à la source des *Faux-Monnayeurs* »[1617], met en évidence la manière dont Gide s'appuie sur des faits divers pour construire son roman. En effet, c'est dans les 29 articles de presse concernant plusieurs faits divers que Gide trouve les sources de son roman. L'attention particulière que Gide prête au fait divers est un sujet intéressant pour l'étude gidienne. La première affaire principale qui inspire le roman est l'affaire dite des « Faux-monnayeurs du Luxembourg »[1618], qui date de 1906-1907. L'autre est celle d'un suicide d'un lycéen raconté dans les différents

[1614] *Ibid*., p. 336.
[1615] *Ibidem*.
[1616] *Ibid*., p. 338.
[1617] Goulet Alain, « En remontant à la source des *Faux-monnayeurs* », *BAAG*, n° 146, 2005, p. 185-211.
[1618] *Ibid*., p. 200.

journaux (*Journal de Rouen*, *Journal des Débats*) de mai 1909. L'histoire du naufrage du navire la Bourgogne, racontée par Lady Griffith, a également eu lieu en réalité. Les informations diverses données par les médias ne sont toutefois pas si faciles à choisir. Alain Goulet prend l'affaire du Luxembourg comme exemple : « Les informations du *Figaro* et celles du *Temps* forment des séries parallèles qui diffèrent suffisamment pour justifier leur mise en regard. Quant aux articles de *L'Humanité*, leur ton et leur orientation diffèrent ostensiblement »[1619]. Le caractère mystérieux des matériaux recueillis pour *Les Faux-Monnayeurs* donne une liberté à l'écrivain et lui permet de déployer son imagination, rappelant les romans d'aventure traditionnels, où énigmes et mystères s'entremêlent.

En plus de cela, prendre les faits divers comme sujet de l'aventure, propose une nouvelle idée pour ce qui peut devenir la source du roman d'aventure. Il n'est pas nécessaire de trouver les événements exceptionnels pour composer un roman d'aventure. Gide observe les changements survenus dans l'histoire et la société après la Grande Guerre, comme par exemple, la dévaluation des pièces d'or et l'obsolescence de ses sujets. Conscient de ces transformations, Gide choisit de les intégrer comme éléments de son roman. Après avoir mené une réflexion plus profonde, l'écrivain[1620] tâche de créer une œuvre intemporelle transcendant les fluctuations historiques :

> Il n'est sans doute pas adroit de situer l'action de ce livre avant la guerre, et d'y faire entrer des préoccupations historiques, je ne puis tout à la fois être rétrospectif et actuel. Actuel, à vrai dire je ne cherche pas à l'être, et, me laissant aller à moi-même, c'est plutôt futur que je serais[1621].

Il est vrai que ces faits divers représentent bien la crise des valeurs de l'époque gidienne. Toutefois, il ne cherche pas à transformer le roman en un roman historique : il refuse de suivre la perspective médiatique visant à diffuser un simple énoncé factuel. Par conséquent, l'écrivain change sa focalisation pour observer ces matériaux issus de la réalité. Quand Édouard est interrogé par Bernard sur cette question, il répond ainsi :

> Écoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or. J'y ai été pris ce matin, comme l'épicier qui me la passait y fut pris, m'a-t-il dit, lui-même. Elle n'a pas tout à fait le poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal[1622].

[1619] *Ibid*., p. 186.
[1620] Gide a des doutes : « Je ne puis prétendre à être tout à la fois précis et non situé. Si mon récit laisse douter si l'on est avant ou après la guerre, c'est que je serai demeuré trop abstrait. Par exemple, toute l'histoire des fausses pièces d'or ne peut se placer qu'avant la guerre, puisque, à présent, les pièces d'or sont exilées. Aussi bien les pensées, les préoccupations ne sont plus les mêmes, et pour souhaiter l'intérêt plus général, je risque de perdre pied » [*Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 527 (30 juillet 1920)].
[1621] *Ibid.*, p. 523 (19 juin 1919).
[1622] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 317.

Les faits historiques ne sont qu'une toile de fond qui donne un point de départ au roman. Édouard en fait le reproche à Lafcadio : « mon petit ami, vous ne savez pas observer… »[1623]. L'important pour que l'écrivain puisse achever son œuvre est de saisir le sens et l'essence cachée de ces affaires sociales. Gide s'intéresse plus aux nouvelles idées et aux significations cachées : c'est ce qui permet au roman de Gide de se distinguer comme un roman moderne et d'aventure. Le roman d'aventure se définit dès le début comme un roman dépassant le cadre de la réalité. Ainsi Gide veut purifier le roman de toute prétention de réalisme, en stylisant les données de la vie. Le résultat est une œuvre épurée et complexe, à la fois abstraite et savante, structurée comme un jeu intellectuel.

Comme dans *Les Caves du Vatican*, nous pouvons trouver des références à la réalité : nom de rues, d'hôtels, de restaurants, villes, dans *Les Faux-Monnayeurs*. Par exemple, les maisons de la famille et celle de Profitendieu se situent dans les rues du 6ème arrondissement de Paris : rue de Notre-Dame des Champs et rue de Tournon. Tous ces éléments de la vie réelle construisent un monde accessible au lecteur. De l'autre côté, Gide refuse d'utiliser la description détaillée du réalisme qui, selon lui, ne vise qu'à copier la réalité. Ainsi, il crée un passage entre son monde romanesque fantastique et la réalité en transformant le décor du roman en un espace mystérieux, qui évoque le monde de l'aventure.

Ainsi, lorsque Gide décrit le parc de Luxembourg, qui est le premier lieu où Bernard brise les limites de sa pensée et se prête à se lancer dans l'aventure, il exprime dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* que « le mieux serait de faire une description "poétique" du Luxembourg qui doit rester un lieu aussi mythique que la forêt des Ardennes dans les féeries de Shakespeare »[1624]. Pour ce faire, il cherche à décorer le parc avec ces éléments : « la fontaine Médicis »[1625], « les rameaux déjà dépouillés des grands arbres »[1626] et « des oiseaux »[1627]. Ces éléments contribuent à créer une ambiance de monde lointain et mystérieux. C'est dans cet environnement que Bernard perçoit « devant lui l'océan de la vie s'étendre. On dit qu'il est des routes sur la mer ; mais elles ne sont pas tracées, et Bernard

[1623] *Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 524 (6 juillet 1919).
[1624] *Ibid.*, p. 76 (27 juillet 1923).
[1625] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 176.
[1626] *Ibid*., p. 429.
[1627] *Ibidem.*

ne savait quelle était la sienne »[1628]. De plus, dans le deuxième livre, il se trouve dans le monde « idyllique »[1629] de la Suisse. Dans sa lettre à son ami Olivier, il évoque

> […] un air vierge et qui vous purifie les poumons […] la société de l'hôtel est assez divertissante. Il y a des gens de toutes les nationalités […] Ascension de l'Hallalin – guides encordés avec nous, glaciers, précipices, avalanches, etc. Couchés dans un refuge au milieu des neiges, empilés avec d'autres touristes […] Le lendemain, départ avant l'aube [...] quand on est là-haut, qu'on a perdu de vue toute culture, toute végétation, tout ce qui rappelle l'avarice et la sottise des hommes, on a envie de chanter, de rire, de pleurer, de voler, de piquer une tête en plein ciel ou de se jeter à genoux[1630].

Les paysages enchanteurs, les activités diversifiées, l'atmosphère légère et joyeuse animent la vie du personnage. Ce monde neuf permet à Bernard de goûter à une grande liberté. En plus de ces paysages magnifiques alpestres, la mer « absolument déserte »[1631] est aussi mise en scène dans le roman : elle est le lieu où se déploie l'aventure du jeune Olivier. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous pouvons retrouver des lieux emblématiques du roman d'aventure tels que la forêt, la montagne et la mer. Ces paysages représentent des éléments traditionnels du genre et jouent un rôle important dans le récit. C'est dans ces endroits sauvages que les personnages conquièrent leur liberté et réalisent leur aventure.

Le cadre du roman ne se limite toutefois pas au paysage rural ni aux endroits stéréotypés qui représentent symboliquement le roman d'aventure. Le territoire des *Faux-Monnayeurs* est plus étendu. En suivant les pérégrinations de nombre des personnages, l'histoire déborde les frontières de Paris et, très vite, ne se limite même pas aux villes d'Italie. L'itinéraire des personnages est de plus en plus compliqué. Lady Griffith, qui séjourne en Amérique et puis à Paris, part en Afrique avec Vincent ; Édouard revient juste au début du roman de l'Angleterre et fait un voyage en Suisse ; Sophroniska vient de Pologne et rencontre le groupe d'Édouard dans les Alpes suisses. *Les Faux-Monnayeurs* contient ainsi des éléments qui appartiennent à des genres voisins du roman d'aventure, du roman colonial au roman criminel urbain en passant par le roman de voyage. Gide montre bien la caractéristique variée du roman d'aventure qui se développe déjà dans de nombreux sous-genres.

En outre, l'écrivain souhaite transformer les lieux présents dans le roman en un espace représentatif du roman d'aventure. Dans son ouvrage intitulé *Gide : Les Faux-Monnayeurs*,

---

[1628] *Ibidem.*
[1629] Boros Azzi, Marie-Denise, *La Problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide, op.cit.*, p. 42.
[1630] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 301.
[1631] *Ibid.*, p. 332.

Geneviève Idt met en évidence la façon dont l'écrivain réussit à accorder aux endroits des *Faux-Monnayeurs* une signification particulière en lien avec l'événement, la mémoire des personnages et avec l'écrivain lui-même. Geneviève Idt donne un premier exemple : les continents et les pays deviennent le symbole de « l'évasion »[1632], « L'Afrique, c'est le lieu où l'on disparaît sans retour, l'Angleterre, le lieu des tentatives d'évasion, où l'on croit se sauver et où l'on se perd ; l'Amérique, le monde des êtres libres et durs »[1633]. Gide supprime à la fin de son écriture la description du paysage, car dans *Les Faux-Monnayeurs*, ce ne sont pas les paysages qui définissent les différents lieux, mais l'action, la sensation, l'idée individuelle et l'impression subjective des personnages. À Saas-Fée, par exemple, Gide met en scène une série de débats, d'instructions, d'apprentissages. Édouard prononce ses idées de l'invention romanesque et débat avec ses amis ; Madame Sophroniska présente sa théorie psychanalytique pour éduquer et guérir Boris ; Bernard écoute afin d'apprendre, mais il exprime à la fin ce qu'il pense d'Édouard et de sa théorie littéraire. Entourés du paysage hivernal des Alpes, à travers ces débats, ces discussions, ces réflexions profondes, les personnages libèrent leurs esprits et font l'expérience d'une évolution de pensée. Geneviève écrit ainsi que dans *Les Faux-Monnayeurs*, « le paysage de Saas-Fée est "déclamatoire" »[1634]. Paris, où le roman se déroule principalement, est le centre du premier et dernier livre, mais cette ville se révèle réunir, comme le souligne sa position dans l'intrigue, deux caractéristiques antithétiques. D'un côté, comme Pierre Masson l'écrit dans son article « Unité du moi, unité du monde : poétique du temps et de l'espace dans *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-Monnayeurs* »[1635], « Paris est encore un monde habité où règnent les pères »[1636]. La capitale incarne l'idéologie bourgeoise qui domine et interdit les événements aléatoires bouleversant l'ordre moral et social. Mais c'est aussi la ville qui engendre la révolte et le rêve pour les jeunes, avec des lieux symboliques : la rue pauvre et chaotique où l'Ange amène Bernard ; le parc du Luxembourg où les jeunes se rassemblent pour échanger. Ils font aussi partie de cette ville. Paris se débarrasse ainsi de ses images et de ses stéréotypes sous la plume de Gide : la ville se transforme en un lieu où chacun effectue librement ses choix et trouve sa route, de sorte que chacun des personnages sinon des lecteurs a une interprétation et une impression différente sur ce lieu.

[1632] Idt, Geneviève, *Gide : « Les Faux-Monnayeurs* », Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1970, p. 45.
[1633] *Ibidem.*
[1634] *Ibidem.*
[1635] Masson, Pierre, « Unité du moi, unité du monde : poétique du temps et de l'espace dans *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-Monnayeurs* », *André Gide 8*, Minard, 1987, p. 165-178.
[1636] *Ibid*., p. 176.

L'espace des *Faux-Monnayeurs* qui est ouvert à différentes villes, voire continents, est également un espace clos. L'irruption du hasard et de la surprise nous donne une explication sur cette interprétation ambivalente. Dans la maison de deux familles parisiennes, les coïncidences se succèdent : Bernard découvre la lettre écrite par l'ancien amant de sa mère parmi « les douze autres (du même format) du paquet »[1637] ; Pauline, à l'occasion de l'absence de son mari, « sous prétexte de mettre de l'ordre »[1638], trouve la lettre de son mari et son amant. Dans la gare parisienne, Bernard trouve par hasard le bulletin d'Édouard ; au théâtre, Passavant rencontre de nouveau « certain soir […], par extraordinaire »[1639] Olivier, ce qui marque le début des mésaventures de ce dernier ; à Saas-Fée, Edouard tombe sur Boris, l'enfant que le vieux Pérouse lui a demandé d'aller chercher en Suisse. En conclusion, *Les Faux-Monnayeurs* présente un monde où s'emboîtent le réel et l'imaginaire. Il s'agit bien là d'une des caractéristiques du roman d'aventure décrit dans la thèse *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII*^{ème} *siècle*, « L'un des reproches le plus couramment formulé contre les romans d'aventures [...], c'est que les événements, loin de s'enchaîner logiquement les uns aux autres, semblent juxtaposés par les caprices du hasard »[1640]. Bien loin de ça, l'imagination créatrice de l'écrivain élargit bien le champ du roman : chaque endroit a le potentiel de proposer une aventure.

8.2.2 L'aventure comme moteur temporel dans *Les Faux-Monnayeurs*

Les écrivains traditionnels tendent souvent à placer leurs histoires d'aventure dans une époque passée qui leur permet de déployer librement leur imagination. La cohérence du roman repose sur une notion linéaire du temps, où les épreuves, le triomphe et le retour du héros[1641] à sa vie ordinaire à la fin de l'histoire sont valorisés. Dans ce modèle, le passé détermine le présent et le futur, créant ainsi une structure narrative rigide.

Cependant, les théoriciens de la notion moderne d'aventure, comme par exemple Jankélévitch, remarque un point important et cependant négligé dans les romans anciens

[1637] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 176.
[1638] *Ibid*., p. 344.
[1639] *Ibid*., p. 200.
[1640] Lachet, Claude, *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIIIe siècle*, thèse soutenue dans l'Université Paris 3 sous la direction de Jean Dufournet, 1969, p. 134.
[1641] Letourneux, Matthieu, *Le Roman d'aventure*, *op.cit*., p. 40.

d'aventure[1642]. Pour Jankélévitch « la valeur existentielle de l'aventure » repose « sur la rémanence dans le signifiant du participe futur latin (*adven-tura*) », ce qui peut se traduire dans cette formule enthousiaste : « l'aventure porte la désinence du futur »[1643]. Le philosophe définit ainsi l'aventure au niveau temporel comme « l'avènement de l'avenir »[1644] : elle incarne le moment dynamique et imprévisible qui remet en question la notion du temps rigide qui est habituellement représenté dans la littérature réaliste.

Dans *Les Faux-Monnayeurs,* Gide reconnaît également que l'aventure possède cette dimension future. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, nous pouvons constater clairement cette intention vers l'avenir chez Gide :

> "Une peinture exacte de l'état des esprits avant la guerre"– non ; quand bien même je la pourrais réussir, ce n'est point là ma tâche ; l'avenir m'intéresse plus que le passé, et plus encore ce qui n'est non plus de demain que d'hier, mais qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui[1645].

Gide adopte une nouvelle approche dans *Les Faux-Monnayeurs*, où il ne cherche pas à fournir une représentation réaliste et détaillée de l'état des esprits avant la guerre. Au lieu de cela, il se focalise surtout sur l'avenir et sur ce qui n'appartient ni au passé ni au futur immédiat, mais plutôt à un temps intemporel qui peut être qualifié « d'aujourd'hui »[1646] à n'importe quelle époque. Autrement dit, Gide désire inventer un roman dépassant les limites temporelles et permettant aux lecteurs de se connecter avec l'œuvre à n'importe quel moment. À part des questions intemporelles ainsi que des réflexions profondes que nous analysons plus tard, le roman emploie non seulement une structure narrative non linéaire, mais se focalise aussi sur le présent de l'aventure, ce qui invite constamment le lecteur à vivre les péripéties avec les personnages. La focalisation sur le présent met en avant les événements qui se déroulent dans le moment immédiat. Cela ne compromet pas la cohérence du roman : au contraire, nous pouvons trouver dans le roman le passé qui complète le présent et résonne avec l'avenir. Les souvenirs des personnages s'entrelacent avec leurs projections vers l'avenir. Autrement dit, Gide parvient à concilier le passé, le présent et l'avenir, créant ainsi une harmonie entre les différents moments temporels. Nous voulions questionner la manière dont Gide trouve un équilibre subtil entre son désir d'inventer un roman qui transcende les limites temporelles et la nécessité d'une histoire cohérente.

[1642] Ronzeaud, Pierre, Rosellini, Michèle, « L'aventure au XVII[e] siècle, itinéraires d'une notion », *Littératures classiques*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2019, p. 756-758.
[1643] Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux, op.cit.*, p. 11.
[1644] *Ibid*., p. 16.
[1645] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 523 (19 juin 1919).
[1646] *Ibidem*.

8.2.2.1 La mise en avant du présent

Joette Borras de Beltran de Heredia, dans son article « *Les Faux-Monnayeurs*, roman au présent ? »[1647] , remarque que la plupart des critiques gidiens pensent que le roman s'installe dans le présent et l'instant[1648]. Germaine Brée pense également que « le passé est rejeté en faveur du présent magique »[1649] dans l'écriture des *Faux-Monnayeurs*. Gide cherche à capturer l'instant présent, à le rendre vivant et magique, plutôt que de se concentrer sur le passé et sur les souvenirs. Le présent devient ainsi le moment de l'action.

Gide emploie diverses techniques pour inscrire le roman dans ce présent. Dans un premier temps, il choisit une narration à la première personne, ce qui permet aux lecteurs de vivre l'histoire à travers les expériences et les pensées des personnages, en temps réel. La cécité du narrateur et les dialogues au présent renforcent cette conviction que l'avenir est incertain et que les événements sont en train de se dérouler. De plus, comme nous l'avons montré dans le cinquième chapitre, Gide utilise Bernard et Édouard comme protagonistes principaux : tout le roman suit l'avancement de leurs aventures et l'avenir se construit dans leur propre présent.

8.2.2.2 La durée et la suspension du temps : la conciliation du moment éphémère et durable

Dans la première scène du roman, la découverte accidentelle par Bernard d'une lettre secrète entre sa mère et son amant, qui lui révèle son statut de bâtard, vient remettre en question de façon accidentelle l'ordre établi de la famille bourgeoise. Les certitudes et les règles de la bourgeoisie sont ébranlées. Cet événement marque l'entrée dans un monde où le temps perd sa linéarité et sa prédictibilité habituelle. « "C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor", se dit Bernard »[1650] : c'est à partir de cet événement que l'instant est accentué avec une écriture minutieuse qui explore en profondeur l'activité psychologique du personnage. L'inconséquence qui marque la psychologie du personnage,

[1647] Beltran de Heredia, Joette Borras de, « *Les Faux-Monnayeurs*, roman au présent ? », art. cit., p. 119-132.
[1648] Joette Borras de Beltran de Heredia cite Georges Poulet « qui observe qu'au XXe siècle le temps est appréhendé par les écrivains comme instant : "Ce n'est pas le temps qui nous est donnée ; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps" » (*ibid*., p. 120).
[1649] *Ibid*., p. 121.
[1650] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 175.

qui sera analysée plus tard, introduit donc le début d'une aventure où le temps devient un élément mouvant et complexe.

Dans un premier temps, après avoir quitté sa famille, Bernard tente de participer à une discussion des jeunes gens dans le jardin autour de la littérature et de la politique, espérant y trouver inspiration et de nouvelles idées. Cependant, il ne parvient pas à y trouver ce qu'il recherche. C'est en méditant dans le jardin du Luxembourg qu'il découvre le chemin qu'il doit prendre pour avancer : « Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend »[1651]. En cet instant, le temps semble suspendu et cette idée émerge, comme une étincelle de créativité spontanée. En suivant la disparition de l'influence de l'extérieur, le désir habituellement réprimé se trouve libéré chez Bernard, en qui germe une idée de révolte. Il décide ainsi de se lancer dans l'aventure, en restant ouvert à tout ce qui pourrait lui arriver. Son attitude illustre la manière dont l'aventurier vit pleinement l'instant présent, sans se soucier des conséquences à long terme de leurs actions : il rompt avec sa vie tranquille et entre dans un avenir incertain, voire dangereux.

La mise en valeur de l'écrivain de cette très courte durée est importante, car c'est pendant cette période que la conscience et la volonté de l'Homme peuvent s'exprimer pleinement. Par exemple, dans sa méditation, Bernard « se sent léger ; s'il court, il lui semble qu'il vole. Dans son cerveau bondit voluptueusement sa pensée »[1652]. C'est précisément le dynamisme et la créativité dont fait preuve Bernard qui inspire à l'époque à Georges Palante un éloge de la mise en valeur de la notion de l'instantanéité par Gide, dans la revue *Mercure de France* :

> À mon tour, qu'il me soit permis d'admirer la rare souplesse intellectuelle, l'allure dégagée, l'instantanéisme intellectuel et sentimental de M. Gide, instantanéisme auprès duquel celui de Stirner n'est que de la Saint-Jean. Quelle belle horreur du parti pris ! Quel amour de l'heureuse liberté de l'instant ! Quel beau dédain de toute pensée un peu suivie[1653] !

C'est dans la liberté de l'instant et grâce à la vivacité d'esprit que l'aventure trouve sa naissance. Bernard est certes confronté à l'incertitude de l'avenir, mais « il lui semble qu'il va vers [de grandes choses]. "De grandes choses", se répète-t-il en marchant »[1654], Gide considère l'aventure comme un élément central de l'existence, qui permettrait aux personnages de se réaliser pleinement.

[1651] *Ibid*., p. 214-215.
[1652] *Ibid*., p. 215.
[1653] Palante, Georges, *Mercure de France*, 16 mars 1914, p. 372-373 (rassemblé par Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, *op.cit*.).
[1654] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 215.

Selon Joette Borras de Beltran de Heredia, les études sur Gide confirment généralement cette focalisation sur les moments intenses, où le roman se concentre sur les émotions immédiates mais puissantes, sans chercher à les inscrire dans une perspective temporelle prolongée. La critique littéraire Georges Poulet rejoint également dans cette idée et considère que Gide « est un cas extrême, celui de l'être qui ne met rien au-delà de la ferveur »[1655]. Paul Kawczak pense que c'est un lieu commun du roman d'aventure : en analysant « l'aventure et le temps »[1656], il découvre que « le sentiment immédiat du présent »[1657] ne peut pas durer ou s'étendre.

Mais la domination de l'instant dans *Les Faux-Monnayeurs* ne signifie pas une absence de durée. Au contraire, Gide cherche, comme le fait l'impressionnisme étudié par Jacques Rivière[1658], une cohérence entre le moment éphémère surgi de l'âme puissante et le moment durable. Paul Kawczak découvre la durée du roman d'aventure dans l'attente, le rêve, le désir sur l'aventure :

> L'aventure ne peut, par essence, s'étendre et résulte de la tension d'un esprit vers un point qui n'existe que par son attente. L'aventure n'existe que par tension […], c'est la tension l'attention – de l'esprit qui lui donne de l'extension et de l'existence. Cette extension est nourrie de ce que nous avons appelé le rêve[1659].

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, chaque personnage a ses propres projets, rêve, prend des décisions en attendant l'avenir, de sorte que le roman démontre une « aspiration de l'avenir avec sa charge de rêves, d'espoirs et d'illusions »[1660]. C'est pourquoi quand Bernard découvre son identité bâtarde, il ne sent aucune peur mais se prépare rapidement à quitter sa famille, car il rêve depuis longtemps de son aventure. Au moment où Bernard quitte le milieu où il a vécu depuis sa naissance et erre dans le parc du Luxembourg, il décide de chercher les règles pour sa vie future, car l'avenir devient indéfini. Durant toute son aventure, Bernard partage avec Édouard la volonté d'accueillir un avenir prospère. La manière dont Édouard conçoit l'écriture de son roman correspond bien à l'idée de Jacques Rivière : « Le roman

---

[1655] *Ibid*., p. 121.
[1656] Kawczak, Paul, *Le roman d'aventures littéraires de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, thèse de doctorat soutenue à l'Université du Québec en 2016 sous la direction de Professeur Bruno Curatolo et du Professeur François Ouellet, p. 202.
[1657] *Ibid*., p. 204.
[1658] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 331. Jacques Rivière parle particulièrement la musique Debussy et écrit que « le sujet d'une toile impressionniste, c'est toujours la façon dont plusieurs choses s'arrangent, en ne livrant chacune d'elle-même que la part que le hasard a tournée vers le spectateur, pour n'en plus faire qu'une seule » (*Ibidem*.).
[1659] *Ibidem.*
[1660] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 375.

d'aventure, c'est un roman qui s'avance à coups de nouveauté »[1661]. Quand il commence son aventure à Paris, Édouard commence à rêver d'une autre vie et d'une nouvelle forme de littérature :

> Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le "sujet profond" de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci. Les réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées. Bernard est un réaliste. Je crains de ne pouvoir m'entendre avec lui[1662].

Le clivage entre le monde réel et la représentation que nous nous en faisons marque le clivage entre la réalité et le roman, le passé et le rêve. Le roman, comme le rêve, fournit une grande liberté au créateur. Édouard retrouve le futur, la plénitude gonflée de possibilités dans sa rêverie et son imagination : « Le génie même du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel »[1663]. La résistance d'Édouard contre le passé montre un rejet de l'écriture réaliste. Il refuse d'être coincé dans l'espace restreint de ce qui s'est déjà passé, ce qui est déjà connu. Le nouveau roman de Passavant lui inspire alors ces réflexions :

> *La Barre fixe*. Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride. Mais c'est par là que Passavant plaît aux jeunes. Peu lui chaut l'avenir. C'est à la génération d'aujourd'hui qu'il s'adresse (ce qui vaut certes mieux que de s'adresser à celle d'hier) — mais comme il ne s'adresse qu'à elle, ce qu'il écrit risque de passer avec elle[1664].

L'écriture pour Passavant n'est qu'une reprise du passé, un enregistrement de la vérité de son époque : elle n'accorde pas de valeur ni d'intérêt à l'avenir. Représentant de la classe bourgeoise égoïste, Passavant construit un monde romanesque en ordre et fermé. En ce sens, il rejoint les orateurs nationalistes mis en scène dans le roman, qui veulent embrigader les jeunes gens en les enfermant dans le passé :

> L'ange mena Bernard dans une salle emplie de monde. Au fond de la salle était une estrade, et sur cette estrade une table, un homme encore jeune parlait. "C'est une bien grande folie, disait-il, que de prétendre rien découvrir. Nous n'avons rien que nous n'ayons reçu. Chacun de nous se doit de comprendre, encore jeune, que nous dépendons d'un passé et que ce passé nous oblige. Par lui, tout notre avenir est tracé[1665]".

[1661] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 341.
[1662] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 326-327. Le poème en prose de Huysmans recèle une profondeur temporelle potentielle : le lecteur rêve, « constate le présent, reconstruit le passé, devine l'avenir des personnages ».
[1663] Thibaudet, Albert, *Réflexions sur le roman* (1912), Paris, Gallimard, 1938, p. 12.
[1664] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 228.
[1665] *Ibid*., p. 431.

L'avenir que Gide désire, ce n'est pas une simple répétition du passé, mais l'avenir qui peut ouvrir un champ de possibilités. Ce désir motive l'éloge qu'Édouard fait du bâtard et de la bâtardise : « L'avenir appartient aux bâtards. — Quelle signification dans ce mot : "Un enfant naturel !" Seul le bâtard a droit au naturel »[1666]. S'écartant des règles parentales, de la tradition, leur futur est incertain : mille événements peuvent surgir pour les bâtards, d'une manière inespérée, et leur vie est constituée d'une série d' aventures.

8.2.2.3 L'entrelacement de l'avenir et du passé, la nouveauté et les souvenirs

Comme nous l'avons mentionné, dans *Les Faux-Monnayeurs*, à part un narrateur sans identité qui traverse tout le roman en employant le premier pronom personnel, le rôle du narrateur est assumé constamment par différents personnages. Ils jouent l'un après l'autre le rôle du conteur et le roman est donc construit sur la base de l'imprévisibilité, ce qui implique à chaque moment un écart possible de l'intrigue du roman par rapport à son itinéraire initial.

L'écrivain a mis en évidence cette dimension dans son journal : « la difficulté vient de ceci que, pour chaque chapitre, je dois repartir à neuf »[1667]. Les éléments variés interviennent de manière à rendre l'histoire répétitive, tout en la dirigeant dans des directions différentes et en suggérant des sens différents chez les lecteurs. L'histoire de Laura, racontée et mise en scène par différents personnages, illustre bien cette écriture fondée sur la récurrence. La première occurrence de l'histoire amoureuse de Laura se déroule lorsque Olivier la raconte à son ami Bernard. Le lecteur découvre ainsi accidentellement la scène où Laura implore Vincent devant la porte. Laura, dont Olivier rapporte les paroles, répète sans cesse : « Vincent, mon amant, mon amour », montrant les émotions intenses et le désespoir face à la possibilité d'être abandonnée par Vincent. Son comportement et ses paroles renvoient une image de vulnérabilité. Pour éclaircir cette scène, le narrateur fait un retour en arrière et explique comment Laura a rencontré Vincent après son mariage avec le professeur Douviers. Bernard, de son côté, et le lecteur avec lui, découvre l'autre facette de l'histoire de Laura dans le « Journal d'Édouard »[1668]. Ce journal lui permet d'en apprendre davantage sur l'amour entre Laura et Édouard, son mariage tragique avec Douviers, qui a eu lieu avant sa rencontre avec Vincent. Dans ses voyages, Bernard approfondit sa connaissance de la personnalité de Laura, qui est une femme noble, courageuse et dévouée. Dans cette narration

[1666] *Ibid.*, p. 258.
[1667] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 549 (3 janvier 1924).
[1668] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 252.

complexe où des voix s'entrecroisent, Gide expose progressivement les différentes facettes et perspectives de l'histoire de Laura ainsi que celles d'autres personnages. Aussi la progression de la narration fait penser à la composition d'un puzzle. Nous n'obtenons une image complète qu'en approfondissant notre lecture. Hélène Marineau expose bien cette esthétique toujours en devenir et en transformation, qui est bien celle du roman d'aventure :

> Or, sans le dépassement d'un positionnement antérieur, le récit d'aventure ne pourrait advenir. Ce dernier est toujours en devenir, jamais clôturé, et ce, parce que dans le cadre fictionnel, les mots sont loin d'être transparents. En effet, à l'instar de 'lie' dans le poème liminaire, les mots sont des miroirs à multiples facettes qui s'éclairent les uns les autres. Le travail de lecture serait donc un travail de recréation de systèmes signifiants qui révéleraient des niveaux de lecture complémentaires[1669].

Tel qu'un petit grain de sable poussé par le vent, l'histoire évolue rapidement. De plus en plus de personnages secondaires, dont les histoires concernent diverses questions, sont introduits dans le roman. Comme l'explique le narrateur, ils viennent en quelque sorte en surplus dans l'histoire, mais chacun d'entre eux a une potentialité de construire l'autre véritable histoire :

> S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs [...] que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux[1670].

Tous ces personnages ont une possibilité d'influencer et de changer l'orientation du roman qui garde ainsi toujours une ouverture à l'avenir.

La technique d'invention romanesque de Gide fait écho à la vision de Jacques Rivière, selon qui la structure d'un roman d'aventure implique une orientation vers l'avenir et vers l'inconnu. Le récit se construit progressivement à partir d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres. Chaque chapitre dépasse le précédent en termes d'événements et de sentiments, sans qu'il y ait de déduction ou de lien de causalité entre eux. Les événements sont préparés, mais leur survenue est imprévisible et merveilleuse[1671].

De l'autre côté, comme dans l'histoire de Laura, le journal d'Édouard comble les histoires du passé. Gide donne une explication sur cette idée du retour dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*. Plus il avance dans son écriture, plus il trouve un besoin de « remonter toujours plus en arrière pour expliquer n'importe quel événement. Le plus petit geste exige

---

[1669] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle*, *op.cit*., p. 121.
[1670] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 339.
[1671] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 341.

une motivation infinie… »[1672]. De la sorte, comme le souligne David H. Walker dans son article « *Les Faux-Monnayeurs*, la critique du roman »[1673], nous trouvons des références au futur et au présent, mais aussi au passé dans le roman gidien. Le récit crée un lien entre le passé, le présent et le futur pour éclaircir l'intrigue du roman et surtout ses personnages. Jankélévitch en poursuivant son étude sur l'aventure donne une explication :« Nous devons à présent dépasser l'aventure ponctuelle de l'instant prochain, Pour qu'il y ait aventure au sens usuel de ce mot, il faut qu'une série d'épisodes ou de péripéties s'enchaîne à travers la durée »[1674].

En suivant l'avancement de l'histoire du protagoniste, des personnages secondaires, des actes et des anecdotes jaillissent, remarque Joette Borras de Beltran de Heredia : l'histoire de son passé racontée par Lady Griffith ; l'histoire de Laura divisée et présentée sous la forme dialogique et journalistique ; la vie et la famille de La Pérouse, de Madame Molinier, exposées dans leur conversation avec Édouard. Toutes les aventures du passé constituent finalement l'aventure, se formant dans le présent. Le lecteur découvre de nouvelles surprises l'une après l'autre dans la lecture du roman. Gide dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* donne une explication sur ce surprenant effet du roman d'aventure. *Les Faux-Monnayeurs* se caractérise par les « surgissement(s) perpétuel(s) ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant de l'esprit du lecteur »[1675]. La chronologie des événements est ainsi bouleversée. Le temps semble disparaître dans le roman. Comme le remarque Alain Goulet, cette négligence de la notion de temps se manifeste également dans la manière dont Gide traite ses matériaux d'écriture. Il donne plusieurs exemples dans son article « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* »[1676] :

> L'apparition d'Alfred Jarry impliquerait que l'action se déroule à la fin du XIX^e^ siècle, alors que certaines références implicites au mouvement Dada (la "Joconde à moustaches" ou le "Fer à repasser dont la semelle est garnie de clous"), de Marcel Duchamp nous conduisent au-delà de la Première Guerre mondiale[1677].

L'analyse proposée par Henri Rambaud explique bien cette notion de bouleversement chronologique créée par Gide :

[1672] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 536 (7 décembre 1921).
[1673] Walker, David H., « *Les Faux-Monnayeurs* et la critique du roman », *BAAG*, n° 195-196, 2017, p. 53-62.
[1674] Jankélévitch, Vladimir, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, *op.cit.*, p. 14.
[1675] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 551 (10 avril 1924).
[1676] Goulet, Alain, « Mystifier pour démystifier : le narrateur des *Faux-Monnayeurs* », in *Littératures 23*, 1990. p. 169-182.
[1677] *Ibid*., p. 170.

> Le premier voit chez Gide quelque chose de plus que le moment : […] la mémoire chronologique de Gide n'est pas sûre : parce que, spontanément, ce n'est pas le fait, en tant que tel, mais sa signification que son tour d'esprit le porte à retenir et que le moment lui paraît circonstance indifférence[1678].

Roger Bastide complète le point de vue d'Henri Rambaud en écrivant que « Gide veut bien récupérer le passé […] mais il est récupéré en tant que reconnaissance […] du retentissement des événements d'autrefois sur la dynamique de l'Être »[1679]. Il en va ainsi à la fin du roman, au retour de Bernard, avec le refus d'Édouard d'enregistrer la mort de Boris, qui crée un effet trompeur : il semble que rien n'ait changé. Cette immobilité esthétique reprend une esthétique symboliste :

> Pour que se déclare en nous l'émotion poétique, il est indispensable que tout nous soit donné d'un seul coup, que, dès les premiers mots que nous rencontrons, nous n'ayons plus rien à apprendre. Et en effet, dans un beau poème, il n'y a jamais de progression ; la fin est toujours au même niveau que le commencement ; on communique tout de suite avec elle ; tout est de plain-pied ; tout est de même abord[1680].

Le roman semble d'abord s'enfermer dans une forme circulaire. Mais en réalité, après son voyage avec Édouard, Bernard tire une leçon et découvre son futur chemin : « j'accepterais un poste subalterne : correcteur d'épreuves, prote... que sais-je ? J'ai besoin de si peu ! »[1681]. Il apprend du passé, de son expérience pour grandir. Il reconnaît que l'épanouissement personnel ne dépend ni des matériels ni des postes élevés occupés dans la société. Avec une aptitude humble et modeste, Bernard voudrait progresser dans un poste plus en accord avec son aspiration à développer ses capacités intellectuelles. Ainsi, le roman ne s'enferme plus dans la circularité comme c'était le cas dans *Les Caves du Vatican*, où tous les personnages reviennent finalement à leur vie initiale. Certains personnages des *Faux-monnayeurs* réussissent en effet à trouver leur chemin.

Quand les personnages des *Faux-Monnayeurs* parlent de leur passé, c'est parce qu'ils font de nouvelles découvertes. Traversant le passé et l'avenir, la fiction et la réalité, ils se construisent et se reconstruisent sans cesse, tout comme l'écrivain lui-même. Le temps est réversible dans ce processus, jusqu'à perdre son sens dans le roman. Nous ne pouvons pas nous apercevoir de l'écoulement du temps : le passé ne perd pas son poids face à l'avenir ; la mémoire est une partie de l'avenir.

[1678] Cité par Joette Borras de Beltran de Heredia, « *Les Faux-Monnayeurs*, roman au présent ? », art. cit., p. 121.C'est ainsi que Gide indique à la fin de la première partie de *Si le grain ne meurt* : « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman » (*Si le grain ne meurt, SV*, p. 267).
[1679] *Ibidem.*
[1680] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure (1913) », art. cit., p. 344.
[1681] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 436.

8.2.3 Les personnages-aventuriers hors-la-loi : une exploration de la liberté structurée

8.2.3.1 Une construction invraisemblable en incarnant des idées diversifiées

Dans son article « *Les Faux-Monnayeurs* : remise en question d'un "nouveau" roman »[1682], Chimeres Thomazeau met en avant les caractéristiques des personnages créés par Gide :

> Déshumanisés, les personnages deviennent tour à tour les "victimes" de ce que l'écrivain André Gide cherche à faire expérimenter à d'autres écrivains dans son roman. Les personnages peuvent ainsi être considérés comme les véhicules de la création. En reprenant l'idée de Claude Martin selon laquelle "chaque personnage des *Faux-Monnayeurs* est pour Gide la représentation, dynamique et autonome, d'un des moments essentiels de la création romanesque"[1683].

Les personnages de ce roman d'aventure sont différents de ceux du roman réaliste, car ils ne sont pas crédibles. Ils se construisent hors-la-loi et leurs actions servent au processus d'écriture. Cette caractéristique est soulignée par la psychanalyste Sophroniska qui, après avoir écouté le projet romanesque d'Édouard, fait cette critique des romanciers : « la plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation, ni sous-sol »[1684]. La plupart des personnages gidiens s'éloignent de la réalité. Leur indifférence à l'argent est un bon exemple de cette déconnexion. Nous pouvons observer cela à travers les actions des personnages, comme le jeune Georges Molinier, qui vole un livre chez un bouquiniste et participe à l'affaire de fausses monnaies. Sa motivation ne réside pas dans un besoin d'argent. De même Édouard, qui voyage constamment, ne se soucie pas de sa situation financière. Il considère sa vie à Paris, son aventure comme un « rêve »[1685]. Édouard veut simplement vivre en spectateur des événements qui se passent autour de lui. Ses actions servent au processus d'écriture. Les personnages n'ont pas de liens apparents avec lui mais le rencontrent par hasard. L'explication que Sylvain Venayre donne sur l'irréalité du personnage du roman d'aventure permet d'éclaircir cette caractéristique des personnages des *Faux-Monnayeurs* :

> Les représentations de la réalité étaient niées par la mystique de l'aventure, au profit de toutes les représentations de la rêverie. L'aventurier devint celui qui vit dans un état de "rêve éveillé",

[1682] Thomazeau, Caroline, « *Les Faux-monnayeurs* : remise en question d'un "nouveau" roman », *Chimères,* 1985, p. 15-39.
[1683] *Ibid*., p. 20.
[1684] *Ibid*., p. 307.
[1685] *Ibid*., p. 291. Édouard note dans son journal que « mais depuis mon retour, il me semble que je m'agite dans un rêve » (*Ibidem*).

> celui qui veut faire de sa vie un roman et, au-delà de cette terminologie héritée de l'esthétique romantique, celui qui veut faire de sa vie un poème – au sens conféré à la poésie[1686].

Les personnages du roman d'aventure ne cherchent pas à représenter la réalité de manière objective. Leur motivation principale est de transformer leur vie en une œuvre créative, en valorisant leur imagination et leur désir. Dans cette optique, les personnages ne sont pas limités par un portrait ou une voix, mais deviennent plutôt des supports pour illustrer des idées diverses, en offrant une liberté maximale à l'écrivain. Comme l'explique Édouard, « les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît »[1687]. Ainsi, Gide construit ses personnages de manière plus profonde et plus libre, créant un espace fictif riche en idées et en explorations. Cette liberté d'expression permet à Gide d'explorer différents thèmes et de les évaluer à travers les actions et les réactions de ses personnages.

La diversité des idées et le grand nombre des personnages créent potentiellement, indique Jacques Rivière, une difficulté pour l'écrivain qui doit les structurer de manière cohérente et trouver leurs liens, qui approfondissent le sens dans son écriture : « L'œuvre reste immense ; elle ne sait pas atteindre aux petites choses ; à jamais elle manquera d'humilité et de détail »[1688]. Mais pour ne pas tomber dans l'erreur du roman traditionnel qui reste en « façade » [1689] de la réalité, Gide s'efforce de chercher « la forme et l'agencement »[1690] pour perfectionner son roman. En prenant Bernard comme point central de l'histoire dans le cinquième chapitre, Gide met en évidence la construction symétrique de chaque personnage, ce qui leur confère une identité et des motivations uniques. Les histoires individuelles de chaque personnage se croisent et se nourrissent mutuellement tout au long du roman, créant une trame narrative globale complexe. Pour renforcer cette interconnexion, Gide explore des thèmes communs tels que l'amitié, la position des jeunes dans la société, l'écriture et l'amour, qui relient les différents fils narratifs. Bernard et Olivier ont une amitié sincère, mais également marquée par une compétition de connaissances et de créativité. Leurs lettres sont empreintes d'une jalousie et d'une hypocrisie. Au fil de leur correspondance, ces deux jeunes esprits se mesurent, se provoquent et se défient, chacun cherchant à surpasser l'autre. Édouard et Passavant, deux écrivains, l'un agissant d'une

---

[1686] Venayre, Sylvain, « Une histoire des représentations : l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940 », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique*, 2001, p. 95.
[1687] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 227.
[1688] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 323.
[1689] *Ibidem.*
[1690] *Ibidem.*

manière généreuse, l'autre représentant le diable, se battent l'un contre l'autre ; les deux sœurs d'Olivier : Rachel et Sarah représentent, du côté féminin, deux choix opposés – l'une choisit la soumission à l'ordre de la pension, l'autre entre en révolte contre les règles et vise à gagner son indépendance. La relation rivale du personnage est double, voire triple selon les perspectives et les thèmes. Mais ce n'est pas une relation purement rivale et opposée. Ils nouent souvent une relation amicale. Gide ne vise pas à montrer les oppositions entre des idées différentes à travers l'écriture symétrique. Au contraire, *Les Faux-Monnayeurs* propose une synthèse harmonieuse des oppositions et des variations. C'est précisément là ce qui différencie le roman d'aventure et le roman conventionnel, selon Jacques Rivière : celui-ci remarque que l'écrivain traditionnel tend toujours à créer des contrastes forts entre des éléments clairs et sombres, et à laisser l'inachèvement de leurs conceptions sans solution. C'est à travers ces contrastes, ces dualités, que l'œuvre crée efficacement des effets émotionnels. Mais Jacques Rivière pense que ces contrastes, qui visent à impressionner le lecteur par leur force, sont artificiels et illusoires. L'écrivain doit se concentrer pour décrire précisément et étudier soigneusement chaque élément apparu dans la réalité[1691]. La place d'opposition est due au fait que l'« on a envie de la pousser avec la main pour la faire se heurter enfin aux objets qu'elle prétend représenter »[1692]. La rencontre produira des conséquences inattendues comme nous l'avons montré. En somme, les personnages des *Faux-Monnayeurs* sont à la fois unifiés et diversifiés, fusionnants et indépendants, présentant ainsi une caractéristique du « réalisme fantastique »[1693].

8.2.3.2 L'aventure éternelle et collective

Beaucoup des critiques catégorisent *Les Faux-Monnayeurs* comme un « roman adolescent », du fait que la jeune génération y occupe une place centrale. Cette caractéristique renvoie encore à celle qui est mise en avant par Stéphanie Daligault à propos du roman d'aventure. Dans *Roman d'aventures maritime en littérature de jeunesse*, Stéphanie Daligault note en effet que l'adolescent reste toujours le protagoniste et le destinataire du roman d'aventure.

[1691] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 322-323.
[1692] *Ibid*., p. 323.
[1693] Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle, op.cit*., p. 335. Hélène Marineau découvre cette description de Marcel Schwob sur l'œuvre de Stevenson.

En effet, par « l'exacerbation de son moi, de ses désirs et ses passions »[1694], la jeunesse représente une période spéciale de la vie : l'adolescent dispose d'une curiosité infinie à l'égard du monde et il est disposé à l'explorer courageusement. Toutes ces caractéristiques, des désirs et des passions de l'adolescent, expliquent la place de la jeune génération dans le roman. Cette génération est confrontée aux différentes générations de personnages représentant la diversité sociale et idéologique de l'époque gidienne, ce qui permet à Gide de les confronter et de les rendre cohérents en les mettant en scène dans une aventure commune. À la différence du roman traditionnel d'aventure qui se focalise généralement sur « une tranche de la vie »[1695], par exemple « dans le sens du temps, en longueur »[1696], *Les Faux-Monnayeurs* s'étale sur plusieurs générations et donne une image plus panoramique de la vie : la génération enfantine représentée par Georges, Ghéridanisol, Boris, Bronja ; le groupe de l'aventurier en devenir représenté par les adolescents Bernard, Olivier, Sarah ou Armand ; les jeunes adultes qui se lancent dans l'aventure : Vincent, Laura, Rachel ; puis les parents qui jouent le rôle de l'autorité et s'enferment dans le cercle du monde bourgeois : Profitendieu, Molinier, Mme Sophroniska ; enfin les vieillards qui sont proches de la mort : Azaïs, La Pérouse. Tous ont une identité et une vie sociale qui reflètent l'idéologie et l'état social de l'époque gidienne. Le but de Gide est de mettre en scène les différentes générations non seulement pour les confronter l'une à l'autre, mais encore pour souligner une certaine convergence dans cette diversification. Gide les rend cohérents et les unifie en les mettant en scène dans une aventure commune, plus précisément au moment où les personnages se réunissent en se soumettant au « démon ». Ils deviennent des êtres libres, hors la loi, suivant la parole du « démon » et libérant leurs désirs dans des aventures qui les confrontent à des choix et à des dilemmes moraux tout au long du roman.

Comme l'écrit Gide, évoquant « le traité de la non-existence du diable » : « Plus on le nie, plus on lui donne de réalité. Le diable s'affirme dans notre négation »[1697]. Le diable, qui représente l'attirance irrésistible, s'introduit dans le roman et met le désir et la liberté au premier plan. Ces deux éléments sont le motif silencieux du roman d'aventure. La génération des parents, qui défend rigoureusement l'idéologie bourgeoise, représentée par la famille

---

[1694] Daligault, Stéphanie, *Roman d'aventures maritime en littérature de jeunesse…Quels héros, quels lecteurs ?* Lille, Université Lille 3, 1996, p. 18.

[1695] *Les Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 312-313. La phrase est méritée d'être citée complètement ici :« "Une tranche de vie", disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? Ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout » (*ibidem*.)

[1696] *Ibidem.*

[1697] *Journal des Faux-Monnayeurs, RR2*, p. 530 (2 janvier 1921).

Molinier et La Pérouse, ne peut pas non plus résister à sa magie. Les enfants de la famille Molinier et le fils de La Pérouse transgressent les leçons données par leurs parents et s'embarquent dans l'aventure. La dissimulation de l'infidélité de Monsieur Molinier, représentant l'autorité, illustre à sa manière l'irruption d'événements imprévus dans le quotidien, qui résulte de leur soumission au diable. Toutefois ce sont ces moments où débute l'aventure qui donne de l'épaisseur, de la valeur à la vie des personnages. Ceux-ci oscillent toujours entre le refus ou la soumission au démon : « Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas »[1698], leur souffle celui-ci. Gide décrit bien le conflit de ses personnages qui craignent la mort apportée par le diable, mais ne peuvent visiblement pas y résister.

Marie-Denise Boros Azzi donne de nombreux exemples d'actes révoltants qui traversent tout le roman de Gide. Tous les personnages, y compris ceux qui s'efforcent de réprimer leur curiosité, pratique plus ou moins, observe la chercheuse, une forme de « voyeurisme »[1699] et jouent un rôle de « détective »[1700]. Il semble impossible de réprimer totalement l'acte émanant du désir naturel de l'homme par la seule loi sociale et la règle morale. Les péripéties des *Faux-Monnayeurs* témoignent de ces actes irrationnels des personnages, qui bouleversent le quotidien comme une allumette s'enflammant la nuit maussade. L'action reste toujours au cœur du roman d'aventure, souligne Jacques Rivière. Les actes immoraux introduisent un bouleversement aux *Faux-Monnayeurs* qui s'ouvre à toutes les possibilités. Prenant le roman de Joseph Conrad comme exemple, Isabelle Guillaume pense que la contingence et les scènes de voyeurisme « invitent à définir une cohésion plus étroite entre romans d'aventures et d'espionnage »[1701]. Le désir d'aventure est métaphorisé par le diable. Il encourage le personnage gidien à se démasquer et à agir selon son envie : « J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui »[1702]. *Les Faux-Monnayeurs* n'est plus un roman d'aventure qui représente une lutte simple entre le bien et le mal : le diable y gagne sa place et transforme tous les personnages du roman en aventuriers.

[1698] *Ibid*., p. 531 (13 janvier).
[1699] Boros, Azzi Marie-Denise, *La Problématique de l'écriture dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*, *op.cit*., p. 37.
[1700] *Ibidem*.
[1701] Guillaume, Isabelle, *Le Roman d'aventure depuis* L'Île du trésor, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 33.
[1702] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 530 (13 janvier 1921).

8.2.3.3 L'aventure psychologique entre la transformation imprévue et la crédibilité romanesque

La présence du diable dans le roman de Gide témoigne de sa volonté de créer des personnages complexes et fascinants, dotés d'une vie intérieure riche et distincte, leur conférant ainsi une crédibilité, une vivacité et une épaisseur qui les rendent uniques. La focalisation de Gide pour la psychologie insondable des personnages répond à la théorie de Jacques Rivière, qui expose la vision suivante :

> L'épanouissement du roman en transformant les émotions en actions et en paroles sont également applicables au roman d'aventure. Dans ce type de roman, l'action est souvent au cœur de l'intrigue, et les personnages doivent affronter des défis et des obstacles pour atteindre leurs objectifs. Le roman d'aventure est donc un terrain fertile pour explorer les émotions et les sentiments humains à travers des situations intenses et dramatiques. En transformant ces émotions en actions concrètes, le romancier peut créer des personnages plus complexes et plus nuancés, qui sont confrontés à des dilemmes moraux et à des choix difficiles [1703].

Comme l'écrit Jacques Rivière, « à côté du roman d'aventure proprement dit, il y a donc place pour un roman psychologique d'aventure. On y trouvera une peinture du développement spontané des âmes […] »[1704]. En effet, en plus des actions intenses du roman traditionnel, *Les Faux-Monnayeurs* met l'accent sur l'aventure intérieure des personnages, qui ne suivent pas un plan préconçu ou une trajectoire établie. C'est pourquoi les transformations des personnages ne sont pas artificielles, mais cohérentes avec leur développement. En suivant le déroulement de l'histoire, nous pouvons constater que les personnages évoluent de manière cohérente en fonction de leurs expériences et de leur personnalité.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, André Gide déploie une palette d'approches pour explorer la psychologie complexe de ses personnages. Le recours au dialogue, au monologue, à la lettre et au journal intime lui permet de dévoiler l'intériorité profonde de ses protagonistes et d'explorer les méandres de leur psychologie. Chaque moyen d'expression offre une perspective personnelle sur les événements vécus par les personnages, révélant ainsi la richesse et la complexité de leurs émotions et de leurs pensées. Les lettres, qui sont à la fois monologues et dialogues, jouent un rôle essentiel dans la révélation des sentiments des personnages et dans l'exploration de leur complexité psychologique. Par exemple, la relation entre Monsieur Profitendieu et son fils Bernard semble d'abord suivre un schéma paternel traditionnel, mais lorsque Bernard prend la décision de partir, leur relation se révèle

[1703] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 332.
[1704] *Ibid*., p. 342.

beaucoup plus complexe. Les lettres qu'il s'échangent dévoilent la présence de sentiments tels que la haine, le refus et le mépris, qui étaient jusqu'alors dissimulés. De même, l'amitié apparente et solide entre Bernard et Olivier se révèle être plus nuancée dans leurs échanges épistolaires, avec des jalousies et des sentiments contradictoires qui finissent par les éloigner l'un de l'autre.

En outre, plusieurs chapitres du livre sont racontés par les personnages spécifiques qui jouent le rôle du narrateur ; parmi eux, Édouard occupe une place remarquable. À travers ses écrits intimes, où il pratique l'introspection, Édouard questionne ses propres émotions envers Olivier et Laura et d'autres personnages qu'il aide : il explore les recoins insaisissables de son être, où se mêlent tour à tour la générosité et l'égocentrisme, la passion et l'ambivalence. Le journal intime constitue une fenêtre privilégiée sur ses pensées, sur les doutes les plus profonds d'Édouard. Le lecteur est ainsi invité à parcourir les méandres du cheminement psychologique de ce personnage complexe.

Les monologues permettent aux personnages de dévoiler avec sincérité leurs conflits intérieurs et leurs questionnements intimes. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'aventure psychologique des personnages n'est d'ailleurs dévoilée qu'à travers les monologues introspectifs. Les dialogues, bien que parfois teintés d'une apparente inefficacité et impuissance, jouent également un rôle essentiel en permettant aux personnages de se confronter, de s'échanger mutuellement des idées et d'en apprendre davantage sur les uns et sur les autres. C'est ce processus qui confère aux *Faux-Monnayeurs* sa singularité. Le premier échange de Bernard avec le romancier Édouard est un échange silencieux. Comme nous l'avons mentionné, Bernard acquiert accidentellement le journal et la lettre d'Édouard et en fait une lecture immorale, dans laquelle il entretient une interaction avec les mots, les idées, les informations enregistrées d'Édouard. La lettre révélant la double face de l'intrigue »[1705] de Laura offre un « avantage »[1706] à Bernard pour se rapprocher d'Édouard et de Laura, amorçant ainsi son aventure. Les réflexions du romancier sur la multiplicité de soi, le changement, l'amour et les idées d'écriture sont transmises directement à ce jeune garçon. Pendant leurs voyages, les échanges entre eux ne se déroulent toutefois pas idéalement comme dans le schéma conventionnel du roman traditionnel. Ils prennent une forme étrange, notamment dans une scène où Édouard discute de ses idées d'écriture et de sa lutte entre réalité et fiction avec Laura et Madame Sophroniska. Édouard « affectait de ne

[1705] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 267.
[1706] *Ibidem*.

regarder point Bernard ; mais c'était pour lui qu'il parlait »[1707] : malgré cette forme inhabituelle d'échange, Bernard saisit les idées d'Édouard. Avant de terminer leur voyage en Suisse, Bernard se confie à Édouard : « n'allez pas croire que je n'ai rien compris à ce que vous racontiez de votre livre et du conflit que vous imaginez entre la réalité brute et la... »[1708]. Près de la fin du roman, Bernard et Édouard font un véritable échange mental qui témoigne une fois de plus de la fonction du dialogue permettant à l'individu de découvrir de nouvelles idées. Jouant le rôle du père spirituel, Édouard guide Bernard pas à pas dans une exploration de sa propre conscience, l'incitant à trouver en lui-même les réponses nécessaires pour mener sa vie. Loin de donner des conseils tout faits, Édouard souligne : « Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant »[1709].

En exposant l'activité psychologique de ses personnages, Gide met en scène un motif spontané, où les changements semblent se produire sans une logique claire. Les deux naufrages de Lilian Griffith présentent une similitude troublante : ils plongent le personnage dans une situation de danger et de survie en mer. Cependant, ils diffèrent par les conséquences qu'ils ont sur elle. Le premier naufrage lui ouvre les yeux sur la valeur de la vie et l'amène à adopter une règle de survie, tandis que le second la confronte à sa propre mort imminente. Alors que Lilian raconte l'histoire du premier naufrage, elle se replonge dans les méandres de ses états d'esprit :

> Le jour du naufrage […], j'étais excellente nageuse ; et pour te prouver que je n'ai pas le cœur trop sec, je te dirai que, si ma première pensée a été de me sauver moi-même, ma seconde a été de sauver quelqu'un. Même je ne suis pas bien sûre que ce n'ait pas été la première. Ou plutôt, je crois que je n'ai pensé à rien du tout ; mais rien ne me dégoûte autant que ceux qui, dans ces moments-là, ne songent qu'à eux-mêmes […] [1710]

Quant aux lettres envoyées à Passavant dans son second naufrage, elles marquent le changement des sentiments de Lilian envers son amant Vincent lors de leurs voyages en Amérique. De l'amour passionné à la haine, elle est finalement conduite à la mort. Ces épisodes dévoilent les profondes fluctuations psychologiques vécues par les personnages, illustrant la complexité de leurs émotions et de leur parcours intérieur.

Comme le constate Édouard, la psychologie, le sentiment de l'Homme sont tout sauf immobiles et rationnels. Les personnages sont présentés comme des êtres complexes et changeants, dont les motivations et les désirs ne sont pas toujours clairs ou cohérents. Dans

---

[1707] *Ibid*., p. 312.
[1708] *Ibid*., p. 336.
[1709] *Ibid*., p. 436.
[1710] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 218-219.

Les Faux-Monnayeurs, il n'y a pas de vérité ni de caractères permanents et authentiques. Les personnages expriment leurs opinions sur différents sujets à travers une variété de monologues et de dialogues, mettant ainsi en question toutes les valeurs établies. Cette infinité du roman s'explique par son ambiguïté intrinsèque, offrant au lecteur une aventure narrative et discursive infinie, sans début ni fin. À chaque lecture, de nouvelles pistes se dévoilent, permettant de découvrir de nouvelles facettes des personnages et des thèmes abordés. Comme le précise Gide, « je n'écris que pour être relu »[1711] : le roman de Gide est conçu pour être relu et exploré comme un jeu, où chaque relecture offre une expérience renouvelée, invitant le lecteur à plonger encore plus profondément dans les arcanes psychologiques des personnages.

La psychologie des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* s'exprime souvent de manière spontanée, ce qui peut donner l'impression que leurs conversations et leurs actions sont déconnectées les unes des autres. Cependant, le roman n'est pas pour autant chaotique ou en manque de cohérence. Au contraire, les personnages et leurs aventures sont construits de manière symétrique, créant ainsi des parallèles qui doivent susciter l'interrogation du lecteur. Par exemple, nous pouvons observer des similitudes entre les deux naufrages de Lilian Griffith et entre les tentatives de suicide de La Pérouse et de son grand-fils, le petit Boris. De même, les voyages de Bernard et Olivier, où ces deux amis accompagnent chacun un écrivain, constituent également un exemple de cette construction symétrique. Bernard se rend dans les Alpes, tandis qu'Olivier se dirige vers le bord de la mer, mais chacun réalise à sa manière son exploration individuelle. De plus, les deux pères, Monsieur Profitendieu et Monsieur Molinier, sont simultanément confrontés à des dilemmes éducatifs avec leurs enfants. Les approches différentes qu'ils adoptent reflètent ainsi les divergences de points de vue sur l'éducation. Ces exemples témoignent de la construction complexe mais bien en ordre dans *Les Faux-Monnayeurs* : d'un côté, nous avons des séries d'aventures qui se répondent l'une à l'autre ; de l'autre côté, les aventures s'entrelacent comme dans un roman de chevalerie, où les destinées des personnages se croisent et se mêlent. Le récit s'ouvre en suivant une seule ligne narrative, qui se scinde ensuite en deux puis en trois, dévoilant ainsi différents aspects de la vie des personnages et leurs réactions face à des situations similaires ou opposées, à travers des événements parallèles qui se chevauchent.

Le roman souligne la dimension mouvante de la psychologie des personnages, qui évolue au fil des événements et des réflexions. Les personnages peuvent changer

[1711] *Journal des Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 536 (7 décembre 1921).

radicalement, remettant en question les rôles qu'ils jouent jusqu'à présent. Les faux-semblants et les motivations cachées des personnages rendent leur psychologie insaisissable et complexe. Pour les comprendre, il faut donc suivre attentivement leur parcours à travers les différents événements et relations du roman. Ainsi, *Les Faux-Monnayeurs* offre une analyse profonde de la psychologie des personnages et des enjeux des relations humaines, tout en présentant une aventure passionnante et complexe.

8.2.4 Les sujets divers du roman au service d'une réflexion unifiée

Comme *Les Caves du Vatican*, *Les Faux-Monnayeurs* comprend de nombreuses thématiques qui sont présentées et reprises sans cesse dans le roman d'aventure : des éléments fantastiques, épiques, géographiques, le rôle du hasard et des rencontres poétiques, de l'esprit courageux et curieux, sont autant d'éléments qui s'entremêlent étroitement et forment un dense roman.

Cependant, cette diversité ne se limite pas aux sujets traités de Gide. Elle se manifeste également dans les perspectives narratives adoptées par l'auteur. *Les Faux-Monnayeurs* est un roman qui utilise une pluralité de voix narratives, de points de vue, de tonalités et de styles d'écriture. Cette diversité narrative donne à l'œuvre une complexité et une richesse supplémentaires.

L'objectif de notre analyse est de comprendre dans quelle mesure cette diversité des sujets et des perspectives narratives s'articule autour d'une notion commune, celle de l'aventure. Nous allons montrer comment la recherche de la vérité, de l'authenticité et de l'identité est au cœur de cette diversité. En effet, cette quête de soi et des autres est un thème central du roman d'aventure qui traverse l'ensemble du roman et qui relie tous les sujets et perspectives narratives entre eux.

8.2.4.1 La diversité des sujets abordés et la pluralité des perspectives narratives

Le moment de la rupture est le point de départ traditionnel du roman d'aventure, et *Les Faux-Monnayeurs* ne fait pas exception à cette règle. Chaque personnage principal a son propre point de départ, qui motive son aventure et qui est lié à leur quête personnelle. Pour illustrer cela, nous pouvons proposer plusieurs exemples à partir des parcours individuels des personnages. Bernard Profitendieu, tout d'abord, part de sa maison pour découvrir son

identité réelle. Son voyage avec le romancier Édouard devient le catalyseur de l'aventure d'Olivier Molinier, qui est poussé par la jalousie et établit un lien avec l'écrivain Passavant. Le frère d'Olivier, Vincent, suit au début un chemin tracé et se prépare à devenir médecin, un métier honorable. Il prend toutefois une tournure inattendue lorsqu'il succombe aux jeux d'argent et devient l'amant de Lady Griffith, une femme séduisante et immorale. Son parcours de vie s'éloigne de plus en plus de sa trajectoire initiale, l'entraînant dans des aventures pleines d'incertitude. L'aventure des enfants de la famille Profitendieu et de la famille Molinier est principalement motivée par l'arrachement des influences familiales et la quête d'identité.

Les adultes, de l'autre côté, comme nous l'avons montré, s'efforcent de réprimer leurs désirs, mais les aventures interviennent constamment. Laura étouffe dans sa vie conjugale avec le professeur Félix Douvier et se retrouve en difficulté en raison d'une liaison extraconjugale, ce qui la pousse à chercher une échappatoire auprès d'Édouard. Celui-ci, pour sa part, se lance dans des aventures animé par une motivation différente, celle de trouver l'inspiration pour sa création.

Cette variété de motivations montre la diversité des quêtes qui peuvent être à l'origine d'une aventure. Chaque personnage est entraîné dans des circonstances différentes motivées par leurs désirs individuels. Ceci fournit au lecteur différentes perspectives et motivations possibles de l'aventure.

En introduisant les motifs de l'acte des personnages, Gide introduit des éléments fantastiques comme le « diable »[1712] et l' « ange »[1713], qui apparaissent comme des figures concrètes dans le roman, en exposant les conflits internes des personnages, leur lutte entre leurs désirs et leur conscience morale. Ces deux figures symboliques représentent la tension entre des forces opposées.

Comme nous l'avons analysé dans le cinquième chapitre, le départ de Bernard est la première scène du roman qui met en scène le diable. Celui-ci libère les personnages de leurs pulsions, leurs désirs de se révolter contre la soumission à l'ordre. Il murmure à l'oreille de Bernard qui refuse de s'inscrire dans la filiation parentale : « la famille respectait sa solitude ; le démon pas »[1714].

Le monde fantastique croise ainsi la réalité. Les éléments fantastiques, le symbole du roman d'aventure, occupent une place importante dans *Les Faux-Monnayeurs*. À mesure de

[1712] *Les Faux-Monnayeurs, RR2,* p. 181.
[1713] *Ibidem.*
[1714] *Ibid.,* p. 175.

l'avancement de l'aventure de Bernard, cette figure irréelle apparaît encore plusieurs fois. Par exemple, quand Bernard manque d'argent, « le démon ne permettra pas qu'il se perdre ; il glisse sous les doigts anxieux de Bernard, qui vont fouillant de poche en poche, dans un simulacre de recherche désespérée, une petite pièce de dix sous oubliée depuis on ne sait quand, là, dans le gousset de son gilet »[1715]. Dans la dernière épreuve de Bernard, un ange apparaît. En tant que contrepoint au diable, l'ange perd le pouvoir divin de prédire l'avenir. Il ne peut pas guider Bernard quant à la voie à suivre. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide donne une interprétation du diable et de l'ange qui est transformée, voire inversée, par rapport à leur sens conventionnel.

Partir en voyage est la mise en acte des désirs des personnages, ce qui devient le sujet essentiel représenté dans *Les Faux-Monnayeurs*. Comme nous l'avons analysé auparavant, les dépaysements exotiques, fantastiques, voire urbains, apparaissent tous dans le roman. Mais la description du paysage est minimale, laissant de ce fait un espace libre au personnage et à l'écrivain. Le voyage, l'aventure, les rencontres avec différentes idées, supposent toujours des conflits propres à alimenter la dynamique narrative : querelle entre l'enfant et le père, entre l'individu et le groupe[1716], entre le bien et le mal, entre la contrainte et la liberté, entre le passé et le futur, enfin entre la réalité et l'écriture. Les personnages et le roman progressent et c'est dans ces combats incessants que les personnages gidiens ainsi que le roman apprennent et progressent.

Ce qui rend les épreuves et les voyages à la fois authentiques et sérieux, c'est la présence de la mort, la conséquence potentielle grave. Comme l'écrit Jankélévitch : « Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible »[1717]. La présence du danger potentiel de la mort est ce qui peut donner à une expérience le véritable caractère de l'aventure. Nous pouvons dire que la mort ajoute une tension supplémentaire à l'aventure. Étant donné qu'elle crée une intensité émotionnelle accrue au moment où les personnages sont confrontés au danger possible de la réalité.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'idée de la mort se manifeste de plusieurs façons. La première scène où elle apparaît est racontée par Lady Griffith, qui a été influencée en

---

[1715] *Ibid*., p. 233.
[1716] Wittmann, Jean-Michel, « Une réflexion morale : l'individu et l'individualisme », in. *Les Faux-monnayeurs*, Pierre Masson (*éd*), Le *roman somme d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 100-109.
[1717] Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, *op.cit*., p. 22.

profondeur par le naufrage qu'elle a vécu et les nombreuses morts qu'il a engendrées : « J'ai compris que j'avais laissé une partie de moi sombrer avec *la Bourgogne*, qu'à un tas de sentiments délicats, désormais, je couperais les doigts et les poignets pour les empêcher de monter et de faire sombrer mon cœur »[1718]. Ironiquement, cette femme dépeinte comme un caractère démoniaque et calculateur meurt à la fin du roman dans un naufrage. Cette mort n'a pas un sens important : elle correspond principalement à la suppression d'un personnage secondaire pour des raisons d'esthétique romanesque.

La mort de Boris dans *Les Faux-Monnayeurs* occupe toutefois une place importante, car elle apparaît comme le dénouement du roman. Elle marque l'accomplissement du crime des jeunes dans la pension d'Azaïs, car cette tragédie est tout d'abord due à la « Confrérie des hommes forts »[1719], organisée par un groupe d'adolescents. Boris est obligé par les membres de cette confrérie de participer à leur jeu du suicide et il se donne la mort en public. La mort de ce garçon candide est un suicide, mais aussi un meurtre, un jeu. Boris ne peut pas accepter l'obscurité de la réalité ni terminer son aventure malheureuse : il ne peut que choisir de la clore et de garder sa pureté à travers la mort, mais ce choix marque également l'échec de son aventure.

Alors que dans le Troisième livre, le roman avance vers une fin idéale, Bernard trouve son chemin et obtient une grande réussite pour son examen de baccalauréat, cependant qu'Olivier quitte le pervertisseur Passavant et retourne auprès d'Édouard, la mort de Boris met toutefois fin à ce rêve poétique. La réalité destructrice entre alors dans le rêve du roman : elle frappe et perturbe Édouard, qui refuse de sortir de son rêve et nie la mort de Boris.

En parallèle avec ces morts, Gide met en scène deux cas de suicide raté. L'un est celui de La Pérouse qui, fidèle à la religion, sacrifie « son propre fils pour (se) sauver. La cruauté, voilà le premier des attributs de Dieu »[1720]. Mais à la fin, il commet un péché grave et essaie de se suicider. Ironiquement, il ne réussit toutefois pas à se tirer une balle avec le pistolet par manque de courage, mais son pistolet deviendra l'agent de la mort de son petit-fils, Boris. Le dernier est le suicide raté d'Olivier : comme nous l'avons analysé plus haut, la mort pour lui devient une renaissance et une séparation de son passé dégradant. Le sens donné à la mort varie donc avec les différentes histoires et personnages, mais dans tous les cas, c'est l'apparition soudaine de la mort qui met fin à l'aventure et sépare l'aventurier de l'aventure.

[1718] *Ibid*., p. 220.
[1719] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 457.
[1720] *Les Faux-Monnayeurs*, *RR2*, p. 466.

8.2.4.2 La mort de Boris : un point de convergence dans les diversités des thématiques

Ces sujets et perspectives diversifiés transforment *Les Faux-Monnayeurs* en un roman volumineux et très riche :

> Les détails supplémentaires, les digressions de toutes sortes, tout ce qui vient se mettre en travers, tout ce que le lecteur voudrait écarter, c'est tout cela qui retient l'histoire, qui l'empêche de filer, qui l'attache enfin à la terre. Ses longueurs, ses détours lui donnent de l'encombrement, elle s'embarrasse elle-même ; elle s'accroche, elle demeure, elle existe. Un événement ou un personnage imaginé commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent ; ainsi que celle d'une proposition de géométrie, leur vérité se démontre ; mais les preuves ici, ce sont tous ces détails qui s'ajoutent les uns aux autres, qui se complètent, se corrigent, se contredisent, ont l'air de se supprimer et pourtant finissent par former un certain nœud si difficile, si absurde qu'il ne peut plus être défait[1721].

Pour autant, le roman n'est pas composé d'une manière purement hasardeuse, libre, voire chaotique. À la différence des *Caves du Vatican*, les éléments qui ont l'air inutiles ne perdent pas leur sens dans *Les Faux-Monnayeurs* :

> C'est dans une lettre que Gide écrivait à son ami Roger Martin du Gard, dédicataire du roman, qu'il explique cette trouvaille : "Tout aboutit au suicide du petit Boris, directement tout y amène, à partir de quoi tout s'éparpille – tout s'éparpillerait". Nous avons déjà relevé cet aspect de la structure du texte. Gide a dû "purger" son manuscrit de tout ce qui n'avait pas trait à cette conclusion : il parle à plusieurs reprises "du besoin de remonter toujours plus en arrière". Le résultat, c'est une structure rigoureuse qui véhicule une intuition morale. Forme et fond se marient[1722].

Cette analyse montre la manière dont Gide travaille sur la structure de son roman *Les Faux-Monnayeurs* dans le but de donner une importance particulière à un élément central de l'histoire, en l'occurrence le suicide de Boris. Cette rigueur dans la construction du récit, visant à donner une certaine unité et une cohérence à l'ensemble, est une caractéristique que nous pouvons retrouver dans le roman d'aventure, où la structure doit rester solide pour permettre l'enchaînement des péripéties et des aventures. Jacques Rivière explique qu'il est vrai que l'écrivain du roman d'aventure ne peut pas prévoir tout ce qui se passe dans le roman, mais qu'il doit avoir une vision claire et connaître l'importance de perfectionner chaque sujet. Les idées du roman se déploient sous l'imagination de l'écrivain et se développent vers une destination mystérieuse.

La mort de Boris n'est pas seulement un événement concernant un personnage central du roman, elle incarne également un objectif commun que poursuivent les différents personnages. En effet, cette mort a plusieurs implications. Tout d'abord, elle expose les mensonges qui entourent la pension d'Azaïs et le milieu bourgeois, ce qui pousse les autres

[1721] Rivière, Jacques, « Le roman d'aventure » (1913), art. cit., p. 337-338.
[1722] Walker, David H., « *Les Faux-Monnayeurs* et la critique du roman », art. cit., p. 55-56.

personnages à remettre en question leurs propres vérités et à rechercher la vérité cachée. Ainsi, la mort de Boris devient le point de départ de la quête de vérité des autres personnages.

De plus, cette mort remet en question l'identité des autres personnages. Par exemple, Bernard réalise l'importance de trouver sa propre voie et cela incite les autres à réfléchir à qui ils sont réellement et à ce qu'ils aspirent à devenir. La mort de Boris les confronte à leur propre mortalité et les pousse à donner un sens à leur existence, créant ainsi une quête commune d'authenticité et de compréhension de soi.

À la suite de la mort de Boris, les aventures des personnages se déploient pleinement. La mort de l'enfant symbolise également la fin de l'adolescence pour Bernard et Olivier, qui entrent dans l'âge adulte et doivent affronter de nouveaux défis. De plus, elle représente l'échec du roman d'Édouard, qui refuse d'y inscrire cette affaire. Ainsi, la mort de Boris a une signification symbolique profonde pour les personnages du roman.

En conclusion, la mort de Boris est un événement central qui donne une direction et un sens à la diversité des sujets et des perspectives présents dans le roman. Elle expose les mensonges et pousse les personnages à rechercher la vérité, elle remet en question leur identité et les confronte à leur propre mortalité. La mort de Boris marque également le début de nouvelles phases de la vie pour les personnages, symbolisant la fin de l'adolescence et suscitant une réflexion plus profonde sur la vie, la littérature et la société.

CONCLUSION

Sur la base des *Caves du Vatican*, Gide construit son seul roman *Les Faux-Monnayeurs*, affirmant sa place prépondérante dans son exploration novatrice de l'écriture romanesque. La valeur du roman ne se limite pas à son histoire, mais va au-delà de cela pour englober l'acte même d'écrire le roman et le processus d'exploration créative qui l'accompagne. Conscient de l'importance de cette entreprise, Gide consacre un journal spécifique à son roman assortis de lettres importantes pour en comprendre la genèse, qui deviennent les témoins de cette aventure dont le but est la recherche d'une nouvelle forme littéraire.

En déployant l'analyse, nous découvrons que l'aventure de l'écrivain se matérialise par un processus de rupture et une continuité constante. Après avoir écrit de nombreux ouvrages dans lesquels il cherche toujours à trouver une nouvelle forme romanesque, il se retrouve à un tournant de sa carrière d'écrivain, approchant de la quarantaine. L'écrivain remet en question ses anciennes méthodes d'écriture et se lance dans l'exploration de nouvelles voies. *Les Caves du Vatican*, publié en 1914, marque un moment décisif où Gide exprime sa volonté d'écrire un roman d'aventure. Son changement de point de vue sur le diable devient une épreuve de sa soif de liberté artistique, ouvrant ainsi un nouveau chemin pour son écriture. Après un long combat contre le diable, Gide se soumet au hasard, ce qui lui permet de découvrir une nouvelle forme d'écriture, plus libre dans sa composition, qui bouleverse les ordres conventionnels du roman. *Les Caves du Vatican* offrent ainsi une forme libre pour son roman ultérieur.

Cependant, les critiques de ses amis et sa prise de conscience de l'insuffisance des *Caves du Vatican* plongent Gide dans une crise à la fois morale et esthétique. La survenue de la Grande Guerre, sa rencontre avec le jeune Marc Allégret et la naissance de sa fille Catherine, sont autant d'événements qui viennent bouleverser sa vie et le confronter à la réalité. Ces crises, tant sur le plan personnel que socio-historique, remettent en question sa créativité et le poussent à repousser les limites de son art.

Au moment où Gide crée *Les Faux-Monnayeur*s, il se positionne comme un écrivain courageux en l'hésitant pas à aborder des sujets tabous et à défier les conventions de son époque. En tirant les leçons de ses expériences et de la littérature classique, il comprend toutefois l'importance de trouver un équilibre entre l'idéal et la réalité, entre la liberté et la cohérence, ce qui le pousse à expérimenter une nouvelle forme littéraire. C'est à travers cet

équilibre entre tradition et innovation que Gide parvient à créer ainsi une œuvre artistique originale, qui doit cependant beaucoup au modèle du roman d'aventure.

En analysant le processus d'invention des *Faux-Monnayeurs*, dans son *Journal des Faux-Monnayeurs* et ses correspondances, nous constatons que Gide concilie le jeu et le travail qui se voit dans un premier temps comme deux principes antinomiques. L'écriture des *Faux-Monnayeurs*, visant à exposer la diversité et la complexité du monde, n'est sans doute pas une écriture purement divertissante. Mais de l'autre côté, Gide refuse la manière traditionnelle dont l'œuvre met en œuvre un projet cohérent : avec une posture désinvolte, il accueille tout ce qui lui arrive dans son processus de création et l'enregistre dans son journal. L'écriture immédiate du journal se différenciant de l'écriture rétrospective autobiographique ouvre donc le roman vers le futur.

Le journal enregistre non seulement les idées littéraires de Gide, mais aussi sa vie quotidienne. Il témoigne du changement et de l'évolution de l'écrivain, et cette évolution se manifeste du premier cahier au deuxième cahier. Le journal montre bien les caractéristiques ambivalentes de la création romanesque de Gide ; dans ces notes qui accompagnent la genèse du roman, nous trouvons des réflexions sérieuses, approfondies de l'écrivain, constamment soucieux de la cohérence globale de son œuvre, mais en même temps, elles témoignent de la volonté de conserver une grande liberté dans le processus créatif.

Pour trouver l'inspiration, Gide se lance dans les aventures réalisées sur papier, souvent à partir de celles qu'il a vécues dans la réalité. Les paysages du voyage plongent l'écrivain dans un état mental qui lui permet de déployer librement son imagination : sur un territoire inconnu, Gide fait constamment de nouvelles rencontres qui le confrontent à des personnes variées et à des idées nouvelles et différentes, voire contradictoires. La rencontre inattendue pendant ses voyages fournit un grand plaisir à Gide : le voyage, le dépaysement lui permettent de se retrouver. Il y trouve sans cesse de l'inspiration pour sa création romanesque, ce qui se vérifie par le fait que Gide écrit dans les lieux variés. Il rassemble des éléments qui apparaissent fragmentaires et insignifiants, mais il cherche patiemment leurs sens au lieu de les inventer artificiellement. Celui-ci pense que la valeur de ses matières se révèle au fil de sa quête approfondie, suivant un processus lent de maturation. Le roman risque également d'échouer, mais c'est ce risque, cette incertitude, qui fournissent un plaisir ludique à Gide. Les livres procurent aussi un autre espace d'aventure à explorer, d'autant que Gide découvre des romans étrangers aussi bien que français. En outre, il est important de souligner que la correspondance avec ses amis n'a pas seulement encouragé Gide, mais

lui a également apporté des idées différentes, voire opposées, qui ont contribué à éclaircir son processus d'invention romanesque.

Cependant, en plus de ces documents, le roman lui-même devient un miroir reflétant l'aventure continue de l'écrivain. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, André Gide ne se contente pas de concevoir son roman dans le cadre du processus de création traditionnel. Au-delà de la préparation initiale, où l'écrivain réfléchit à l'idée générale et s'inspire de diverses sources, Gide pousse plus loin son aventure littéraire en transformant le roman en un champ d'exploration. Il le fait en introduisant deux personnages écrivains fictifs : le narrateur, qui prétend avoir organisé *Les Faux-Monnayeurs*, et le romancier Édouard, qui est en train de concevoir son propre roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs* à l'intérieur de l'œuvre elle-même. Bien que ces deux personnages partagent des similitudes dans leur approche de l'invention romanesque, ils suivent des voies distinctes qui les différencient de Gide lui-même. Par la présence de ces écrivains fictifs et leurs aventures littéraires, Gide transcende les limites conventionnelles de l'histoire centrée sur les événements et les personnages, permettant ainsi au roman de devenir un espace de questionnement et d'exploration.

En plus de ses explorations littéraires, Gide investit en effet ses expériences et ses questions dans ses personnages, leur attribuant ainsi un caractère authentique et réaliste. L'écriture devient un miroir de l'écrivain, reflétant ses idées et questionnements. Le romancier transcende ainsi les frontières de l'autobiographie pour atteindre de nouvelles dimensions de son être en même temps que de nouvelles formes littéraires. Son écriture évolue vers une exploration ludique, où il laisse le monde fictif prendre vie de manière autonome. Les personnages se rencontrent et se confrontent, créant de nouvelles situations qui permettent à Gide de découvrir les réponses aux questions qu'il se pose, à partir d'une perspective détachée de la réalité. C'est ainsi que l'écriture devient un espace d'exploration, où Gide peut donner libre cours à son imagination, mais en gardant en même temps une cohérence. Le schéma d'invention transforme ainsi la structure du roman en une structure d'aventure.

Ce processus d'invention, qui insiste sur la liberté de l'imagination, tout en maintenant une cohérence, une crédibilité et un ordre de la réalité, se reflète dans la construction narrative du roman de Gide. Dans un premier temps, comme des études gidiennes le montrent, les événements et l'espace qui structurent *Les Faux-Monnayeurs* sont en effet inspirés de la réalité : Gide situe son histoire dans un contexte vraisemblable. Les événements, les villes, les rues, les continents produisent un effet de réel. Mais de l'autre

côté, Gide ne se contente pas de reproduire fidèlement la réalité : les paysages sont poétisés et créent une ambiance fantastique. De plus, le sens de différents endroits ne correspond pas à leur image stéréotypée dans le roman traditionnel : l'écrivain leur donne un sens nouveau à la suite des actions du personnage, des événements qui s'y déroulent, de sorte que chaque lieu possède des valeurs variées. Gide crée ainsi un univers romanesque à la fois crédible et imaginatif.

À part la dimension spatiale et les références des événements, André Gide adopte une approche novatrice en dépassant les limites temporelles et en mettant en avant le présent de l'aventure. En se concentrant sur l'instant, Gide cherche à capturer l'intensité des émotions et des actions des personnages. Toutefois, cette focalisation sur le présent ne signifie pas une absence de durée, car Gide parvient à concilier l'éphémère et le durable, en réussissant à faire de l'apparition des aventures le résultat des projections constantes des personnages vers l'avenir. Les souvenirs du passé et les projections s'entrelacent harmonieusement dans la structure narrative du roman, en fournissant une vision complète de l'histoire. Ainsi, avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide crée un roman qui transcende la notion d'un temps strictement linéaire, tout en respectant la logique narrative de sorte que l'histoire soit compréhensible et complète pour le lecteur.

Les personnages sont le troisième élément important de la structure du roman. Comme nous l'avons analysé, ils transcendent les conventions réalistes et deviennent les véhicules de l'exploration de l'écrivain. Ils représentent des moments essentiels de cette création, cherchant à transformer leur vie en une œuvre créative. Malgré des points de vue divergents entre les différentes générations, ils ne peuvent pas résister à l'envie de s'écarter de leurs itinéraires réguliers et de se jeter dans l'aventure. Cette exploration de la liberté et de l'aventure confère aux *Faux-Monnayeurs* une dimension unique, mêlant réalisme fantastique et roman d'aventure traditionnel.

Malgré leurs caractéristiques irréalistes, Gide rend ses personnages crédibles en plongeant profondément dans leur psychologie complexe. À travers une exploration minutieuse de leurs émotions et de leurs pensées, l'auteur offre une vision nuancée qui les anime et les rend authentiques. Pour ce faire, Gide utilise différentes formes d'expression, telles que le dialogue, le monologue, la lettre et le journal intime, afin de dévoiler l'évolution de l'intériorité des personnages et d'explorer les méandres de leur être.

Le grand nombre de personnages apporte une diversité de sujets au roman. Gide les explore en déployant différentes perspectives narratives. Les personnages se lancent dans

des quêtes individuelles, confrontant leurs désirs et leurs consciences morales. Les éléments fantastiques et la présence de la mort ajoutent une dimension complexe à l'aventure. Ainsi, le roman offre une expérience dense et riche, mêlant différents niveaux de combat et de découverte. Mais toutes les thématiques abordées dans *Les Faux-Monnayeurs* ne sont pas présentées de manière désordonnée ou sans lien les unes avec les autres. La mort de Boris, par exemple, agit comme un catalyseur qui donne forme et cohérence à l'ensemble du roman. Elle révèle les mensonges, pousse les personnages à s'interroger sur leur identité et ouvre la voie à de nouvelles phases de la vie. Cette mort devient un point central autour duquel gravitent les différentes thématiques, créant ainsi un roman volumineux et riche en significations.

Dans l'ensemble, Gide invente une structure romanesque pour *Les Faux-Monnayeurs* qui nous emmène dans un voyage littéraire libre et audacieux, tout en maintenant une cohérence et une rigueur narrative, et c'est bien en ce sens que son écriture se rapproche de celle du roman d'aventure.

CONCLUSION

À l'époque de Gide, où domine le déterminisme, l'homme semble réduit à une marionnette soumise aux fils invisibles du destin. Cependant, Gide, en tant que penseur novateur, refuse de souscrire à cette vision réductrice de l'Homme : il s'attache au contraire à découvrir la capacité de l'homme à agir en tant qu'agent libre, capable de transcender les contraintes imposées par l'environnement ou les théories scientifiques. La poursuite de la liberté le conduit à trouver la possibilité de faire des choix non conventionnels, d'explorer des voies inattendues en embrassant l'idée que la vie est pleine de contingence, soumise aux aléas du hasard et des défis imprévus. En dépassant les limites du déterminisme, Gide ironise sur le choix de ceux qui s'enlisent volontairement dans une vie stagnante. L'écrivain met en avant une liberté qui ne se limite pas à l'affranchissement des contraintes extérieures. Elle est également axée sur la capacité de l'Homme à établir de nouvelles règles, à agir de manière créative et indépendante.

Chez Gide, l'aventure est indissociable de la liberté : elle sert de moyen pour se libérer des contraintes sociales, morales ou familiales qui pourraient entraver l'épanouissement personnel. À travers des choix libres et souvent audacieux qui découlent de la volonté individuelle, les personnages de Gide font face de manière authentique aux réalités de la vie et développent ainsi leurs propres idées. Cependant, cette liberté n'est pas totalement dépourvue de conséquences, car une liberté absolue et débridée peut conduire à des actions impulsives, dénuées de considération pour autrui ou pour les valeurs éthiques. La notion de responsabilité et de la réalité devient ainsi essentielle à la liberté, agissant comme un garde-fou pour éviter des dérives potentiellement destructrices. Elle implique la prise de conscience des conséquences du choix individuel et actions sur lui-même et sur autrui. La liberté et la responsabilité sont intrinsèquement liées. Les personnages gidiens se retrouvent donc à naviguer dans un espace où l'autonomie individuelle est confrontée à la nécessité d'assumer les répercussions de leurs choix. En parallèle, la dualité entre la nécessité et la contingence émerge comme une autre dimension cruciale de la liberté chez Gide. Les événements dans ses œuvres ne suivent pas simplement une trajectoire nécessaire et

prévisible, mais sont souvent influencés par des circonstances contingentes, introduisant ainsi l'élément du hasard et de l'imprévu. Cette interaction entre la nécessité, souvent perçue comme inéluctable, et la contingence, apporte une dynamique intrigante aux récits d'aventure conçus par Gide. L'examen attentif de la construction de la notion d'aventure dans l'œuvre de Gide met donc en lumière un équilibre subtil et complexe entre divers pôles conceptuels, créant ainsi un tissu narratif riche en nuances. Parmi ces dualités, l'opposition entre le jeu et le travail, la liberté et la responsabilité, apparaît comme une force motrice qui façonne la trame profonde de ses récits.

La liberté reste toujours un sujet actuel, qui passionne jusqu'au grand publie : à preuve, la chaîne télévisé France 5 réalise un documentaire en 2017 :« Les intellectuels du XXI^{e} siècle. Penser la liberté »[1723] en invitant des intellectuels de différents domaines, écrivains, historiens, philosophes, sociologues ou anthropologues pour présenter leurs visions de la liberté aux spectateurs. La quête de Gide sur cette notion peut nous offrir une idée complète, ou au moins, un point du départ sur les questions conflictuelles : l'épanouissement individuelle et la responsabilité sociale, la liberté à écrire et la responsabilité, l'engagement de l'artiste. À une époque où l'individualisme est plus présent que jamais, l'étude de la pensée de Gide peut nous inspirer une réflexion sur notre identité, nous encourager à interroger et à agir avec une prise en conscience de la responsabilité et l'épanouissement individuelle, tout en développant une conscience critique face aux idées reçues.

Conscient de la possibilité et la capacité de l'individu à affronter la réalité, Gide forme la notion d'aventure, en création des œuvres d'art distinguant de la forme traditionnelle et figée propre à la période précédente. Cette distinction met en lumière le caractère novateur de l'écriture de Gide. Autrement dit, la liberté s'étend à la sphère artistique. L'écriture est perçue comme un moyen d'explorer librement ce qui est interdit, ce qui est considéré comme impossible. Gide se positionnant comme un écrivain courageux, abordant des sujets audacieux et défiant les conventions de son époque.

Dans les romans d'aventure de Gide, l'écriture n'est ni un reflet fidèle de la réalité, ni un espace plongeant totalement dans l'imaginaire ou isolé de la réalité. De nombreuses idées s'affranchissent des limites du temps, de l'espace, se rencontrent et se confrontent librement dans l'univers façonné par l'écriture gidienne. Les intrigues du roman et la présence d'un

[1723] Un documentaire réalisé par Dornoy, Claire, « Les intellectuels du XXIe siècle. Penser la liberté », disponible à l'URL : https://www.lesfilmsdici.fr/fr/litterature-et-cinema/5165-les-intellectuels-du-xxie-siecle.html et https://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2017/10/15/tv-les-intellectuels-du-xxie-siecle-penser-la-liberte_5201276_1655027.html

écrivain fictif, qui dévoile certaines potentialités de l'écrivain réel en suivant l'avancement des intrigues, contribuent à construire un autre monde qui est à la fois réel et fictif.

En introduisant des personnages fictifs d'écrivains, Gide transforme le roman en un champ d'exploration. Dans les travaux, qui étudient la littérature contemporaine tels que *Histoire de la littérature française du XX*^{ème} *siècle, Fictions narratives au XXI*^{ème} *siècle, Le roman français au tournant du XXI*^{ème} *siècle*, nous pouvons trouver un sujet polémique de ces dernières années : le genre littéraire de « l'autofiction »[1724]. Marielle Macé, dans « Des narrations en quête d'identité *La Place,* Annie Ernaux *L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras »[1725], montre par exemple comment la fiction permet à ces écrivaines de reconstruire leurs expériences et les aide à explorer leur identité personnelle. Laurent Dubreuil montre également comment le moi peut s'enrichir et être refaçonné à travers l'invention fictionnelle, dans « La Littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault »[1726]. Comme le fait Gide, Hervé Guibert (1955-1991) construit un auteur fictif en exposant l'influence de la lecture et de la vie de l'auteur réel. La fiction reste toujours sujette à l'interprétation de chaque lecteur. Pour Gide, l'écriture n'est pas un simple enregistrement du passé, mais devient une aventure qui permet d'explorer les ressources et les potentialités de son moi. Nous pouvons ainsi constater un investissement de l'écrivain lui-même dans son roman d'aventure.

Cette idée fait écho à celle des écrivains contemporains qui mettent les « fictions en question »[1727] ou « en procès »[1728]. Pour de tels écrivain, dont Gide apparaît comme un

---

[1724] Lecarme, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13-23.

[1725] Macé, Marie-Anne, « Des narrations en quête d'identité *La Place*, Annie Ernaux *L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras », *in* Dambre, Marc (éd.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 35-43.
Pour enrichir ce sujet, nous pouvons encore lire l'ouvrage dirigé par Jean-Michel Devésa : *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XXe et du XXIe siècles*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

[1726] Dubreuil, Laurent, « La Littérature comme amitié. Guibert disciple de Foucault », *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, op.cit., p. 71-79.

[1727] Cadenhead, Stéphanie, « Le Retour au récit, au voyage, à l'aventure : Michel Le Bris et la littérature française contemporaine », *Le roman français au tournant du XXIe siècle, op.cit.*, p. 341-348. La Porte d'Or et Les Flibustiers de la Sonore, le texte met en évidence comment Le Bris cherche à créer des récits cohérents et linéaires, tout en incorporant sa propre notion de littérature, même dans le contexte d'un roman d'aventure classique. Voir également Wagner, Frank, « Le Sujet sous contrainte(s) », *Le roman français au tournant du XXIe siècle, op.cit.*, p. 431-438 : pour lui, le texte aborde également la manière dont l'impersonnalité est souvent associée à la littérature à contrainte(s), en raison de l'utilisation de règles formelles strictes. Cependant, il souligne que les auteurs ont des approches variées quant à la stricte observance des contraintes, et certains tolèrent des déviations. Finalement, l'écriture à contrainte(s) est considérée comme un lieu d'expression de l'inconscient, où les règles strictes favorisent la levée de la censure et permettent à l'inconscient de s'exprimer librement dans le texte.

[1728] *Ibidem.*

précurseur, la fiction n'est pas définie au début de la rédaction : l'écrivain n'a pas de contrôle sur le développement des intrigues, celles-ci prennent forme progressivement en suivant l'enrichissement des expériences de l'écrivain. Cette manière d'invention valorise la subjectivité et la conscience de l'écrivain et décide que l'œuvre est fragmentaire, parfois chaotique sinon aberrante. Cela risque donc de rendre le texte opaque et difficile à comprendre. L'étude de Gide nous aide à comprendre dans quelle mesure et pour quelle raison l'écrivain crée un récit cohérent et ancré dans la réalité, tout en intégrant dans l'œuvre son opposition contre les contraintes de la société et sa mise en valeur de la liberté d'exprimer. Nous pouvons identifier des motifs artistiques récurrents dans l'écriture d'aventure de Gide. L'élargissement constant des perspectives, mis en évidence par la remise en question des normes conventionnelles et l'exploration de nouvelles voies de la création, devient une manifestation de la curiosité insatiable de Gide envers les multiples possibilités d'écriture. Celles-ci non seulement exposent les convictions profondes de Gide sur la nécessité de cultiver l'esprit d'aventure, mais aussi renforcent la cohérence de son écriture romanesque.

Gide opère donc une rupture avec l'écriture traditionnelle réaliste, qui se manifeste non seulement dans le contenu, mais aussi dans la manière dont il structure ses romans. Gide joue avec les formes narratives, introduisant des éléments novateurs comme des points de vue variés et contradictoires, explorant des idées collectives représentatives de son époque, des narrateurs subjectifs et des structures non linéaires. Cette approche artistique novatrice contribue à déconstruire les attentes du lecteur, en l'invitant à s'engager activement dans la construction du sens de l'histoire racontée. L'utilisation novatrice de la notion d'aventure par Gide ne se limite pas seulement à l'inclusion de personnages et des idées variées dans ses romans, mais s'étend également à la structure même de ses œuvres, à leurs thèmes et à leurs formes artistiques. Autrement dit, la notion d'aventure gidienne se construit en établissant de nouvelles règles qui s'appliquent aussi bien à l'éthique qu'à l'esthétique. L'aventure propose ainsi une perspective pour comprendre la pensée et la manière dont Gide forme son roman d'aventure qui est à la fois imaginaire et réel. De plus, cette approche de l'aventure par Gide témoigne également de sa capacité à repenser et à renouveler le genre romanesque, contribuant ainsi à la modernité de son œuvre.

Le déploiement de la notion d'aventure dans l'œuvre de Gide tisse ainsi une toile complexe et multidimensionnelle qui invite à une analyse approfondie. Chaque dimension de cette aventure, qu'elle soit morale, narrative, thématique, artistique, contribue à la

richesse et à la profondeur de son héritage littéraire. Toutefois, nous ne pouvons pas négliger l'autre dimension cruciale de l'aventure littéraire dans l'œuvre de Gide. Les moments dangereux sont aussi la facette incontournable de l'exploration audacieuse. Les dangers liés à l'aventure peuvent agir comme des catalyseurs de croissance personnelle, forçant l'individu à réévaluer ses priorités et ses valeurs individuelles, mais ils font également courir le risque de l'échec voire de la mort. Cette menace apparaît également dans la construction du roman. Lorsque l'écriture devient trop dispersée et comprend une possibilité infinie, elle risque de diluer le fil conducteur de l'histoire, pouvant entraîner une perte de focalisation et de clarté. Cette dispersion peut rendre la lecture plus difficile pour le public, et le texte peut sembler dépourvu de direction ou d'objectif clair.

L'équilibre entre la cohérence et le chaos, entre le structuré et le décousu, devient donc une caractéristique marquante du roman d'aventure de Gide. D'un côté, l'écrivain recherche une certaine cohérence interne dans ses récits, de l'autre, il semble délibérément embrasser le chaos, le décousu, comme un moyen d'explorer la complexité de la vie humaine. Ses personnages évoluent dans des situations souvent déconcertantes, où la cohérence apparente peut céder la place à des zones d'incertitude et de désordre, ajoutant une dimension existentielle et émotionnelle à son exploration de l'aventure. L'aventure, bien que ludique, demeure représentative de la manière dont Gide construit ses œuvres.

La construction de la notion d'aventure dans l'œuvre de Gide est le résultat d'une inspiration foisonnante puisée dans un réservoir riche d'idées littéraires et philosophiques. L'écrivain puise abondamment dans les pensées de plusieurs penseurs influents, façonnant ainsi une vision complexe et profonde de l'aventure. Parmi les sources d'inspiration majeures, on retrouve des figures philosophiques telles que Schopenhauer, dont l'idée de la volonté et l'exploration véridique à travers l'art teinte la perception gidienne de la quête individuelle et de la réalité. Nietzsche, avec son exploration du surhomme et de la volonté de puissance, laisse également une empreinte certaine sur la manière dont Gide conçoit la liberté, le désir et la morale artistique, distincte de celle de la réalité. Bergson, avec sa conception du temps comme flux continu, répond à l'idée de Gide sur les parcours imprévisibles de l'homme. Dostoïevski, écrivain russe renommé, contribue à la complexité de la réalité gidienne, car il a poussé Gide à ajouter des dimensions réelles au voyage entrepris dans l'écriture. Daniel Defoe, l'auteur de Robinson Crusoé, est également identifié comme une source possible d'inspiration, fournissant une base à la réflexion gidienne sur la

morale d'aventurier en posant des questions sur la possibilité et la limite de la réalité, la solitude, la progression et la découverte de soi au cours des aventures individuelles.

Cependant, la démarche de Gide ne peut pas être expliquée et comprise seulement à la lumière de ces influences. Il explore également les courants artistiques contemporains, les idées et la littérature de son temps afin de façonner sa propre compréhension de l'aventure. Cette fusion d'idées diverses confère à son œuvre une profondeur intellectuelle et une palette philosophique qui transcende les frontières d'une seule école de pensée.

Sylvie André, dans un article intitulé « Pistes pour repenser les études littéraires au XXI^{e} siècle »[1729], s'interroge sur la manière dont la littérature française est abordée dans l'enseignement. Elle remarque que la question des caractéristiques nationales manifestées dans la littérature devient secondaire. Étudier la notion d'aventure chez Gide conduit à mesurer combien, il y a déjà un siècle, Gide enrichissait et réinventait le roman en acceptant les influences étrangères, la circulation littéraire, les échanges interdisciplinaires et culturels. Dans l'œuvre de Gide se croisent en effet sans cesse différentes idées et conceptions : celles de l'antiquité, d'une époque lointaine et mystérieuse, se mélangent avec les pensées modernes et novatrices. Le texte gidien préfigure donc bien la manière dont la littérature contemporaine explore de nouvelles formes d'écriture tout en puisant dans des traditions littéraires anciennes, offrant ainsi une vision riche et diversifiée de l'écriture romanesque, poétique et théâtrale. Toutes ces interactions diversifiées qui nourrissent le travail de Gide nous rappellent l'importance d'adopter de multiples perspectives dans l'étude et la réflexion sur la littérature.

[1729] André, Sylvie, « Pistes pour repenser les études littéraires au XXIe siècle », *Diogène*, 2010, n° 229-230, p. 109-125.

BIBLIOGRAPHIE

1. ŒUVRES DE GIDE

1.1. Œuvres de Gide

Journal, tome 1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Journal, tome 2 (1926-1950), édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques, tome 1, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques, tome 2, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Souvenirs et voyages, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

1.2. Corpus principal

Le Traité du Narcisse, *Paludes*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *L'Immoraliste*, *Les Caves du Vatican*, *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, tome I, édition publiée

sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Les Faux-Monnayeurs, Le Journal des Faux-Monnayeurs, Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques, tome II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H.Walker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

1.3.Correspondances gidiennes

André Gide – Rouart, Eugène, *Correspondance (1893-1936)*, 2 tomes, édition établie, présentée et annotée par David H. Walker, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

André Gide – Copeau, Jacques, *Correspondance (1902-1949)*, 2 tomes, édition établie et annotée par Jean Claude, introduction de Claude Sicard, Paris, Gallimard, « Cahiers André Gide », 1987 et 1988.

André Gide – Rivière, Jacques, *Correspondance (1909-1925)*, édition de Pierre de Gaulmyn et Alain Rivière, avec la collaboration de Kevin O'Neill et de Stuart Barr, Paris, Gallimard,1998.

André Gide – Schlumberger, Jean, *Correspondance (1901-1950)*, édition de Pascal Mercier et Peter Fawcett, Paris, Gallimard, 1993.

André Gide – Gide, Juliette, *Correspondance avec sa mère (1880-1895)*, édition de Claude Martin, préface d'Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1988.

André Gide – Allégret, Marc, *Correspondance (1917-1949)*, édition de Jean Claude et Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la *nrf* », 2005.

André Gide – Valéry, Paul, *Correspondance (1890-1942)*, nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la *nrf* », 2009.

André Gide – Martin du Gard, Roger, *Correspondance (1913-1934)*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1968.

2. CRITIQUES SUR L'ŒUVRE ET SUR LA VIE DE GIDE

2.1.Études sur la vie de Gide

Études et articles biographiques :

Boisdeffre, Pierre de, *Vie d'André Gide, 1869-1951. 1, André Gide avant la fondation de la 'Nouvelle revue française'*, 1869-1909, Paris, Hachette, 1970.

Delay, Jean, *La jeunesse d'André Gide*, Gallimard NRF, Paris, 1956.

Di Bernardini, Gian Luigi, « Juliette et André Gide : l'énième faux-dialogue», *Studi Francesi*, n° 165, 2011, p. 487-497.

Martin, Claude, *André Gide ou la Vocation du bonheur (1869-1911)*, Paris, Fayard, 1998.

Masson, Pierre, *André Gide : Voyage et écriture*, Lyon, PUL, 1983.

Moutote, Daniel, *Le Journal de Gide et les problèmes du moi* (1889-1925), Genève, Slatkine reprints, coll. « Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'Université e Montpellier », 1998.

Mercier-Campiche, Marianne, *Retouches au portrait d'André Gide jeune*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1994.

Schlumberger, Jean, *Madeleine et André Gide*, Paris, Gallimard, coll.« nrf », 1957.

Témoignages :

Van Rysselberghe Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, tome 1: 1918-1929, préface d'André Malraux, tome 2 : 1929-1937, tome 3 : 1937- 1945, avant-propos de Claude Martin, tome 4 : 1945-1951, avant-propos de Claude Martin, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la nrf », 1973, 1974, 1975 et 1977.

2.2. Études sur les œuvres d'André Gide

2.2.1. Études générales

Ouvrages :

Albérès, René Marill, *L'Odyssée d'André Gide*, Paris, La Nouvelle édition, 1951.

Angelet, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, Gent, Romanica Gandensia, 1982.

Angelo, Anne-Sophie, « Ménalque aux multiples visages : intertextualité virgilienne, poétique gidienne et pratique de la lecture », André Gide & la réécriture : Colloque de Cerisy, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 237-251.

Bastide, Roger, *Anatomie d'André Gide*, France, Presses Universitaires de France, 1972.

Brée, Germaine, *André Gide, L'insaisissable Protée*, étude critique de l'œuvre d'André Gide, Paris, Société d'édition les Belles-lettres, 1953.

Claude, Jean et Masson, Pierre (*éds*.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

Genova, Pamela, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Purdue University Press, 1995.

Goulet, Alain, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1986.

Goulet, Alain (éd.), *La Chambre noire d'André Gide*, Paris, Le Manuscrit, 2009.

Goulet, Alain, Masson, Pierre (éds.), *André Gide 10. L'écriture d'André Gide 1 : genèse et spécificités*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1998.

Goulet, Alain, Masson, Pierre (éds.), *André Gide 11. L'Écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999.

Fillaudeau, Bertrand, *L'univers ludique d'André Gide, les soties*, Paris, José Corti, 1985.

Freyburger, Henri, *L'évolution de la disponibilité gidienne*, Paris, A.-G. Nizet, 1970.

Maisani-Léonard, Martine, *André Gide ou l'ironie de l'écriture*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976.

Martin, Claude, *André Gide ou la vocation du bonheur*. *I, 1868-1911*, Paris, Fayard, 1998.

Martin, Claude, *La Maturité d'André Gide : de « Paludes » à « L'Immoraliste » (1895-1902)*, Paris, Klincksieck, 1977.

Martin, Claude (éd.), *André Gide 7. Le Romancier*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1984.

Martin, Claude (éd.), *André Gide 9. Regards intertextuels*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1991.

Pierre-Quint, Léon, *André Gide : sa vie, son œuvre*, Paris, Stock, 1932.

Pollard, Patrick (éd.), *André Gide et l'Angleterre, actes du colloque de Londres*, Londres, Birkbeck College, 1986.

Wittmann, Jean-Michel, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1997.

Archives de presse recueillies dans des banques de données en ligne :

https ://www.andre-gide.fr/

www.gidiana.net

http ://gallica.bnf.fr/

http ://e-gide.blogspot.com/

Articles :

Ablas, Anton, « Le n'importe quoi, le n'importe comment et le n'importe où : trois dimensions de l'écriture du *Journal* de Gide », *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 153-164.

Bury, Mariane, « Les écrivains décadents de la fin du XIX^e siècle et le Sacré», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, 1990, p. 308-316.

Goulet, Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », *in* Masson, Pierre et Claude, Jean (*éds*.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 3-19.

Goulet, Alain, « récits », *in* Masson, Pierre et Wittmann Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 340-341.

Goulet, Alain, « Voyages romanesques », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 138, 2003, p. 171–182.

Karatson, André, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures*, n° 17, automne 1987, p. 141-151.

Knight, Everett, « Stendhal et André Gide », *The French Review*, n° 6, 1951, p. 461–470.

Lachasse, Pierre, « L'ordonnance symbolique des *Cahiers d'André Walter* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 65, 1985, p. 23-38.

Lachasse, Pierre, « Palimpsestes fin-de-siècle », *in* Debard, Clara, Masson, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (éds.), *André Gide et la Réécriture*, actes colloque de Cerisy de 2012, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 89-102.

Lestringant, Frank, « André Gide et La Grande Guerre », *Bulletin de La Société de l'Histoire Du Protestantisme Français (1903-2015)*, 2014, p. 447–472.

Lynes, Caroles, « Northern Afrique in André Gide's Writings », *PMLA*, n° 3, 1942, p. 851-866.

Marty, Éric, « Philosophie », *in* Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classique Garnier, 2011, p. 306-310.

Masson, Pierre, « Gide et l'histoire littéraire », *in* Luc Fraisse (éd.), *L'histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2005, p. 316-333.

Rubino, Gianfranco, Swine, Juliette, « La narration gidienne entre discours et fiction », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 153, 2007, pp. 49-62.

Macé, Marielle, « Demain, le souvenir. Gide historien de la littérature », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 153, 2007, p. 63-82.

Milecki, Aleksander, « *Isabelle* ou le refus du roman », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 86-87, 1990, p. 225-238.

O'Neill, Kevin, « Gide, lecteur de Schopenhauer », *Cahier André Gide, Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1969.

Putnam, Walter, « Gide, le texte bâtard de la critique génétique. », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 150, avril 2006, p. 235-242.

Wittmann, Jean-Michel, « symbolisme », *in* Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, classique Garnier, 2011, p. 394-398.

SUR *LE TRAITÉ DU NARCISSE*

Articles :

Genova, Pamela, « A crossroads of Modernity: André Gide's *Le Traité du Narcisse* », *South Central Review*, The Johns Hoplins University Press on behalf of The South Central Modern Language Association, 1994, n° 3, p. 1-24.

Goulet, Alain, « Sous le signe de Narcisse », *Bulletin des études valéryennes*, n° 95, 2003, p. 27-42.

Karatson, André, « Gide avant *Paludes* ou comment Narcisse devient romancier », *Littératures 17*, 1987, p. 141-151.

SUR *L'IMMORALISTE*

Ouvrages :

Chevalier, Claude-Alain, *« L'Immoraliste »*, *André Gide*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1996.

Maillet, Henri, *« L'Immoraliste » d'André Gide*, Paris, Hachette, coll. « Lire aujourd'hui », 1972.

Articles :

Bridet, Guillaume, « *L'Immoraliste* d'André Gide au-delà des études postcoloniales », *Revue italienne d'études françaises*, 2019, disponible à l'URL : http://journals.openedition.org/rief/3204

Dority, Hippolytus et Ouellet, Réal, « Les images de la nature dans *L'Immoraliste* », *Études littéraires*, n° 3, 1969, p. 213-234.

Dufief-Sanchez, Véronique, « Le rôle des personnages dans la construction de la philosophie gidienne. L'exemple de *L'Immoraliste* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 163, 2009, p. 353-368.

Dyckman, Ivy, « La lettre 'M' dans *L'Immoraliste* d'André Gide », *Romance Notes*, 2003, n° 2, p. 203-209.

Halévy, Norma, « Du châle et des ciseaux; à la découverte du moi dans *L'Immoraliste* », *La Revue des lettres modernes, in* Claude Martin (éd.), *série « André Gide » (7) : Le romancier*, n° 688-692, 1984, p. 69-85.

Johnson, Michael, « Écrire la maladie : une lecture de *L'Immoraliste* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 131-132, 2001, p. 379-390.

Marty, Éric, « Michel Arnaud, lecteur de *L'Immoraliste* : '*L'Immoraliste*' Fragment », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 99, 1993, p 419-422.

Masson, Pierre, « Décor et dualisme : *L'Immoraliste* d'André Gide par Paul A. Forestier », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 85, 1990, p 127-133.

Oliver Andrew, Michel, Job, Pierre, Paul, *L'intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste*, Paris, Archives des Lettres modernes, Archives André Gide, n° 4, 1979.

Wittmann, Jean-Michel, « Responsabilité de l'écrivain et légitimité de l'écriture dans *L'Immoraliste* », *Les Lettres romanes*, n° 1-2, 1997, p. 75-83.

SUR *PALUDES*

Ouvrage :

Bertrand, Jean-Pierre, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001.

Articles :

Albeaux-Fernet, Michel, « Narcisse : Cantate à trois voix (Paul Valéry, Oscar Wilde, André Gide) », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 1972, p. 564-571.

Angelet, Cristian, « Ambiguïtés du discours dans *Paludes* », *La Revues des lettres modernes*, 1972, n° 331-335, p. 85-96.

Beck, Béatrix, « Une signification cryptique de *Paludes* », *Études littéraires*, n° 3, 1969.

Bertrand, Jean-Pierre, « *Paludes* : traité de la contingence », Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, disponible à l'URL : https://id.erudit.org/iderudit/036041ar

Boros Azzi, Marie-Denise, « L'acte gratuit : une mise en abyme du processus créateur chez André Gide », *Modern Language Studies*, 1985, n° 4, p. 124-134.

Desormeaux, Daniel, « Une nomenclature fictive : *Paludes* et l'histoire naturelle », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 117, 1998, p. 43-62.

Dethurens, Pascal, « L'ironi(qu)e mise en abyme dans *Paludes*, ou le réapprentissage de la respiration », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 96, p. 411-424.

Escobar, Matthew, « L'échec c'est moi et ce n'est pas moi : *Paludes* ou l'angoisse de la réception », *Romance Notes*, n° 2, 2010, p. 153-164.

Genova, Pamela, « Gide reformulé par Gide : Les visages nombreux des *Nourritures terrestres* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 148, p. 511-532.

Lépinay, Solène, « *Paludes* d'André Gide entre schopenhauerisme et nietzschéisme », *Littératures*, 2019.

Lyon, René, « *Paludes* ? », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 54, 1982, p. 166-171.

Mauclair, Camille, Signoret, Emmanuel, Blum, Léon, Rambosson, Yvanhoé, Retté, Adolphe, Saint-Jacques, Louis, « Le dossier de presse de *Paludes* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 53, 1982, p. 127-140.

Brix, Michel, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, n° 124, 2004, p. 141-154.

Masson, Pierre, « Le voyageur et ses bagages, ou des journaux de voyage d'André Gide considérés comme l'aboutissement d'un genre », *Littératures 5*, 1982, p. 53-73.

Michelet, Valérie, « Le carnet de notes et l'agenda comme programmation de l'écriture dans deux romans fin-de-siècle : *Sixtine*, de Remy de Gourmont et *Paludes*, d'André Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 126-127, 2000, p. 299-318.

Millot-Nakach, Geneviève, « Jean Malaquais : le sens de la rébellion dans l'œuvre de Gide », *Bulletin des Amis d'André Gide,* n° 130, 2001, p. 169-190.

Prince, Gerald, « *Les Cahiers d'André Walter* et la fiction-journal », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 82/83, 1989, p. 225-230.

Roggenkamp-Kaufmann, Antje, « La 'mise en abyme' et l'examen de conscience' réformée », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 96, 1992, p. 399-410.

Savage, Catharine, « *Les Nourritures terrestres* and 'Also sprach Zarathoustra' », *The Johns Hopkins University Presse*, États-Unis, 1961, p. 51-55.

Steel, David, « Le prodigue chez Gide, essai de critique économique de l'acte gratuit », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1970, p. 209-229.

Theubet, Louis, « L'éducation d'André Gide d'après '*Si le grain ne meurt*' », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 108, 1995, p. 519-551.

Viart, Denis, « *Paludes* e(s)t son double », *Communications*, 1972, p. 51-59.

Wald-Lasowski, Roman, « Mise au point », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 59, 1983, p. 363-371.

Wittmann, Jean-Michel, « les premières œuvres romanesques d'André Gide – une réaction critique au symbolisme », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 108, p. 659-666.

SUR *LE PROMÉTÉHE MAL ENCHAÎNÉ*

Articles :

Brosman, Catharine Savage, « Captivité et délivrance dans Le Prométhée mal enchaîné », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 49, 1981, p. 30-34.

Cancalon, Elaine, « Les formes du discours dans Le Prométhée mal enchaîné », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 49, 1981, p. 35-44.

Genova, Pamela, « Myth as Play : André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné* », *French Forum 20*, n° 2, 1995, p. 201–219.

Masson, Pierre, « *Le Prométhée mal enchaîné* : du détournement d'un mythe à des fins personnelles », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 49, 1981, p. 5-29.

Claude, Jean, « À propos d'un avatar inattendu du *Prométhée mal enchaîné* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 54, 1981, p. 217-219.

Goulet, Alain, « *Le Prométhée mal enchaîné* : une étape vers le roman », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 49, 1981, p. 45-52.

Lefter, Diana-Adriana, « Désacralisation du temps et de l'espace dans *Le Prométhée mal enchaîné* d'André Gide », *Spatiu si timp. O abordare din perspectiva stiintelor umaniste*, Bucuresti, Editura Universitatii din Bucuresti, 2006, p. 225-231.

SUR *LES CAVES DU VATICAN*

Ouvrages :

Bancroft, Jane, « *Les Caves du Vatican* : vers l'écriture du roman », *in* Jacques Cotnam (éd.), *série « André Gide » (6) : Perspectives contemporaines*, n° 547-553, 1979, coll. « Lettres modernes », p. 159-175.

Bertrand, Stéphanie, « Les aphorisme des *Caves du Vatican* : une sagesse (in)temporelle ? », article tiré d'une communication prononcée lors du colloque de la Modern Language Association de Chicago (États-Unis), *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 183-184, 2014, p. 83-99.

Fillaudeau, Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, José Corti, 1985.

Goulet, Alain, *Édition génétique des Caves du Vatican d'André Gide [sur CDROM]*, Sheffield, André Gide Éditions Project, et Paris, Gallimard, 2001. Disponible à l'URL : https://www.dhi.ac.uk/gide-les-caves-du-vatican/data/sommaire/front.htm

Goulet, Alain, *Les Caves du Vatican. Étude méthodologique*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

Le Centenaire des « Caves du Vatican », Bulletin des Amis d'André Gide, 2014, n° 183-184.

Schneider-Ballouhey, Marie-José, *L'Ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide*, Francfort sur le Main-Bern-Las Vegas, Peter Lang, 1977, p. 118.

Schwob, René, *Le Vrai Drame d'André Gide*, Paris, Bernard Grasset, 1932, p. 307-321.

Articles :

Cancalon, Elaine, « La structure du système dans *Les Caves du Vatican*. Approches sémique, fonctionnelle et formelle », *in* Claude Martin (éd.), *La Revue des lettres modernes, série « André Gide » (7) : Le romancier*, n° 688-692, 1984, p. 117-144.

Cancalon, Elaine, « *Les Caves du Vatican* : genre, sous-genre, inter-genre », *French Forum*, 1991, vol. 16, n° 3, septembre 1991, p. 305-316.

Fiat, Christophe, « Geneviève, l'antihéroïne d'André Gide », *Nouvelle Revue française*, n° 595, octobre 2010, p. 65-75.

Field, Trevor, « Les soubassements littéraires des *Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 55, 1982, p. 368-373.

Goulet, Alain, « Dans les caves des *Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 131-132, p. 561-571.

Goulet, Alain, « Imaginer, échafauder et construire *Les Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°183/ 184, p. 13-45.

Goulet, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », *in* Cotnam Jacques et alii (éds.), *André Gide 6. Perspectives contemporaines*, Paris, Minard, 1979, p. 177- 201.

Holdheim, William, « Gide's *Caves du Vatican* and the Illusionism of the Novel », *MLN*, 1962, n° 3, p. 292-304.

Mahieu, Raymond, « L'ironie des *Caves du Vatican*, André Gide », *L'écriture d'André Gide 1 : genèses et spécificités*, n° 10, Paris-Caen, Lettres modernes / Minard, 1998, p. 245-255.

Masson, Pierre, « Narrateur », *in* Masson, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 273-275.

McClelland, John, « The Lexicon of *Les Caves du Vatican* », *P.M.L.A.*, n° 2, 1974, p. 256-287.

Monglond, André, « Naissance d'un roman : des Annales de Loigny aux Caves du Vatican », Hommage à Lucien Fèvre, Paris, Armand Colin, 1953, tome 1, p. 429-452.

Niemeyer, Carl, « Raskolnikov and Lafcadio », *Modern Fiction Studies*, n° 3, 1958, p. 253-261.

Sonnenfeld, Albert, « De Dostoïevski à Gide », *Cahiers André Gide 3 : Le Centenaire*, Paris, Gallimard, 1972, p. 341-350.

Susini, Jean-Claude, « Quelques remarques sur les noms de personnages dans *Les Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 49, 1981, p. 100-102.

Tilby, Michael, « *Les Caves du Vatican* ou le roman impossible », *La Revue des lettres modernes*, *in* Goulet, Alain et Pierre Masson, Pierre (éd.), *série « André Gide » (11) : L'écriture d'André Gide*, tome 2 : Méthodes et discours, n° 1452-1457, 1999, p. 33-54.

Van Tuyl, Jocelyn, « Intrigues et complots *Les Caves du Vatican* d'André Gide et Anges et démons de Dan Brown », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 162, 2009, p. 193-202.

Walker, David H., « Gide et le discours criminologique », *L'écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris-Caen, coll. « Lettres modernes », Minard, n° 11, 1999, p. 123-146.

West, Russel, « Jim et Lafcadio », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 106, 1995, p. 293-302.

West, Russel, « *Moll Flanders* et *Robinson Crusoé* à Paris : Gide, Defoe et *Les Caves du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 124, 1999, p. 353-371.

SUR *LES FAUX-MONNAYEURS*

Ouvrages :

Boros-Azzi, Marie-Denise, *La problématique de l'écriture dans Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris : Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1990.

Martin, Claude (éd.), *André Gide 5. Sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1975.

Goulet, Alain, *Les Faux-Monnayeurs mode d'emploi*, Paris, Sedes, 1991.

Goulet, Alain, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Paris : Dunod, coll. « lire », 1994.

Lestringant, Frank (*éd*.), *Lectures des Faux-Monnayeurs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Masson, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « André Gide – Textes et correspondances », 2012.

Martin, Claude (*éd*.), *série « André Gide » (5) sur Les Faux-Monnayeurs*, Paris, coll. « Lettres modernes », 1975.

Moutote, Daniel, *Réflexions sur « Les Faux-Monnayeurs »*, Paris, H. Champion, 1990.

Wald-Lasowski, Aliocha, July, Joël, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2012.

Articles :

Acquisto, Joseph, « La musique du désir et de la pureté Gide face à Chopin et Baudelaire », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 157, 2008, p. 19–32.

Biron, Michel, « André Gide : le roman pur », *in* Isabelle Daunais (*éd*.), *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Éditions Nota bene, 2008, p. 33-58.

Claude, Jean, « Copeau, Jacques (1879-1949) », *in* Masson, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2011, p.11-13.

Dethurens, Pascal, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux- monnayeurs* : une poétique du vol », *in* Goulet, Alain et Masson, Pierre, (*éds*.), *L'Écriture d'André Gide 2 : méthodes et discours*, Paris, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 55-79.

Di Bernardini, Gian Luigi, « Le système épigraphique des *Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 166, 2010, p. 213–226.

Goulet, Alain, « À la source des *Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 146, 2005, p. 185-212.

Goulet, Alain, « Dans les coulisses des *Faux-Monnayeurs* », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen*, 2010, p. 151-168.

Goulet, Alain, « *Faux-Monnayeurs* (Les) », *in* Mason, Pierre et Wittmann, Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2011, p. 151-155.

Goulet, Alain, « L'investissement autobiographique dans *Les Faux-Monnayeurs* », *in* Frank Lestringant (*éd*.), *Lectures des Faux-Monnayeurs*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2012, p. 247-258.

Goulet, Alain, « Sur une figure obsédante : vers une origine de la création littéraire », *André Gide*, « *Corydon*, *Si le grain ne meurt*, *Les Faux-Monnayeurs* : regards intertextuels », *RLM*, Minard, n° 9, 1991, p. 47-60.

Lachasse, Pierre, « Le point de vue esthétique », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 78-79, 1988, p. 87–106.

Ligier, Christine, « La marche vers le roman », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195-196, 2017, p. 17-32.

Ligier, Christine, « Le *Journal des F-M*., construction d'une pratique romanesque. », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°195-196, 2017, p. 63-78.

Marty, Éric, « Genèse et Journal », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 142, 2004, p. 227-231.

Marty, Éric, « Gide et les classiques », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 149, 2006, p. 19-32.

Masson, Pierre, « Abîme », *in* Masson Pierre et Wittmann Jean-Michel (éds.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2011, p.11-13.

Masson, Pierre, « Gide avant *Les Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195-196, 2017, p. 10-16.

Masson, Pierre, « L'univers symbolique des *Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195-196, 2017, p. 46-52.

Masson, Pierre, « La lutte avec l'ange. Gide et la Bible », *Littératures contemporaines*, n° 7, Paris, Klincksieck, 1999, p. 117-134.

Masson, Pierre, « *Les Faux-Monnayeurs* ou la quête de l'autre (suite). L'enfer c'est les autres. », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 172, 2011, p. 485-515.

Masson, Pierre, « L'univers symbolique des *Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195-196, 2017, p. 46-52.

Méchoulan, Éric, « *Les Faux-Monnayeurs* et l'économie des possibles », *Études littéraires*, n° 2, 1994, p. 135–147.

Murat, Michel, « Gide ou le meilleur représentant du classicisme », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, n° 2, 2007, p. 313–30.

Neves, Maria Salete, « Structures romanesques dans *Les Faux-Monnayeurs*», Fragmentos (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil), n° 1, 1986, p. 154-177.

Niculescu, Amalia, « Le renouvellement du roman dans *Les Faux-monnayeurs* et *Les Caves du Vatican* d'André Gide », mémoire de master 1 préparé sous la direction de Bernard Alazet, Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2013.

Palomba-Garnier, Nicole, « De l'ambiguïté dans *Les Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°95, juillet 1992, p.265-282.

Prince, Gerald, « Narration et (dé)valorisation dans *Les Faux-monnayeurs* », *AG 6*, *RLM*, 1979, p. 205-210.

Prior, Roy, « Auteur et narrateur dans *Les Faux-monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 44, 1979, p. 33-44.

Saggiomo, Carmen, « Regard sur la correspondance André Gide–Marc Allégret miroirs en vis-à-vis une vie comme littérature, une littérature comme vie », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 154, 2007, p. 339–350.

Savage Brosman, Catharine, « Le *Journal des Faux-monnayeurs* : œuvre accessoire ou œuvre autonome », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 88, 1990, p. 534-545.

Strauss, George, *La part du Diable dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1985.

Thomazeau, Caroline, « *Les Faux-monnayeurs* : remise en question d'un nouveau roman », Chimères, 1985, p. 15-39.

Tilby, Michael, « *Les Faux-Monnayeurs*. A novel about embarrassment », *French Studies*, 35, 1981, p. 45-59.

Vucel, Nermin, « Le narrateur gidien », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 146, 2005, p. 231-243.

Walker, David, « Continuity and discontinuity in *Les Faux-Monnayeurs* », *French Studies*, 1986, p. 413-426.

Walker, David, « Dimension morale et roman d'apprentissage », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195/196, 2017, p. 33-44.

Walker, David, « *Les Faux-Monnayeurs* et la critique du roman », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 195-196, 2017, p. 54-51.

Wald-Lasowski, Aliocha, July, Joël, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2012.

Wittmann, Jean-Michel, « *Les Faux-Monnayeurs*, roman "touffe", ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme », *RHLF*, 2010, n° 1, p. 109-118.

SUR LE JOURNAL DES FAUX-MONNAYEURS

Articles :

Bertrand, Stéphanie, « Du *Journal des Faux-Monnayeurs* au roman : genèse et enjeux », *La Nouvelle Revue Pédagogique – Lycée*, 2017, n° 76, p. 52-62.

Candau, Olivier-Serge, « Des *Faux-Monnayeurs* (1925) au *Journal des Faux-Monnayeurs* (1927) de Gide : portrait de l'écrivain en faussaire », *Licence*, Guadeloupe, 2017, p. 10.

Hay, Louis, « Autobiographie d'une genèse : le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *Item*, 2007, disponible à l'URL : http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/autobiographie-dune-genese/

Lioure, Michel, « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide et la conception du personnage », *in* Françoise Lioure (éd.), *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1993, p. 17-37.

Germain, Marie-Odile, « Gide, Comment finir *Les Faux-Monnayeurs* », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 11, 2002, p. 19-25.

Goulet, Alain, « Prélude pour une édition génétique des *Faux-Monnayeurs* de Gide », *Genesis (Manuscrits-Recherche- Invention*), n° 29, 2008. p. 91-102.

Goulet, Alain, « L'écriture du moi dans les fictions gidiennes », *in* Claude, Jean et Masson, Pierre (*éds*.), *André Gide et l'écriture de soi,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 3-19.

Walker, David, « En relisant le *Journal des Faux-monnayeurs* », *in* Claude, Jean et Masson, Pierre (*éds*.), *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 89-101.

3. CRITIQUES LITTÉRAIRES

3.1 Études sur l'aventure

Buffet, Alexis, « Le roman d'aventures révolutionnaire(s) », Document et pulsion romanesque dans *Le Mors aux dents de Vladimir Pozner*, *Roman 20-50*, n° 71, 2021/2 , p. 39-54.

Gally, Michèle, « L'avenir du héros médiéval : entre élection et aventure », *Nouvelle Revue Du XVIe Siècle*, n° 1, 2003, p. 89–106.

Marineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du Vingtième siècle*, thèse soutenue dans l'Université Paris 8 en 2008 sous la direction de Professeur Tiphaine Samoyault.

Montmollin, Isabelle de, *La Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2000.

Frossard, Jean-Baptiste, « L'aventure, in *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* Jankélévitch », *L'aventure. Homère, Jankélévitch, Conrad*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2017, p. 105-145.

Frycer, Jaroslav, « Proust et le roman modern », *Neohelicon 2*, 1974, p. 219-236.

Herman, Jan, « Le roman médiéval et les chemins de l'aventure », *« Une espèce de prédiction», Dire et imaginer l'avenir dans la fiction d'Ancien Régime*, Fabula / Les colloques, Université de Picardie Jules Verne, 2017, disponible sur URL : http://www.fabula.org/colloques/document5674.php.

Rivière, Jacques, *Études. L'œuvre critique de Jacques Rivière à « La Nouvelle Revue Française » (1909-1924)*, textes réunis et annotés par Alain Rivière, préface par Alix Tubman-Mary, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 1999.

Ronzeaud, Pierre, Rosellini, Michèle, « L' aventure au XVII^{e} siècle itinéraires d'une notion », *Littératures classiques*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2019, p. 756-758.

Kawczak, Paul, *Le roman d'aventures littéraire de l'entre-deux-guerres français, le jeu du rêve et de l'action*, thèse soutenue à l'Université de Québec le 17 mars 2016 sous la direction les professeurs Bruno Curatolo et François Ouellet.

Letourneux, Matthieu, *Le roman d'aventure 1870-1930*, France, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, coll. « Pulim », 2010.

Martineau, Hélène, *Le concept d'aventure dans la prose narrative française du vingtième siècle*, thèse soutenue à l'Université de Paris VIII le janvier 2008 sous la direction du professeur Tiphaine Samoyault.

Plamondon, Marie-Christine, *Ouvrir les yeux à la lumière, suivi de Réflexion sur un monologue intérieur inspiré du roman Le tour du monde en 80 jours de Jules Verne*, thèse soutenue à l'Université d'Ottawa en 2012 sous la direction de Maxime Prévost.

Poirion, Daniel, « Le roman d'aventure au Moyen Âge : étude d'esthétique littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 40, 1988, p. 111-127.

Pradeau, Christophe, « L'état d'aventure », *Étude littéraire. L'aventure comme possibilité. Le roman français de la première moitié du XXe siècle*, n° 1, 2013, p. 55-66.

Putnam, Walter, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga, Calif. : Anma Libri, coll. « Stanford French et Italian studies ; 67 », 1990.

Guisard, Philippe, Laizé Christelle, *L'aventure : Homère, Odyssée, Conrad, Au cœur des ténèbres, Jankélévitch, L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Ellipses, coll. « L'Intégrale », 2017.

Starkie, Enid, « L'esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises : publication trimestrielle*, Paris, n° 6, 1954, p.131-138.

Stéphane, Roger, *Portrait de l'aventurier : T.E. Lawrence, Marlaux, Von Salomon, Roger Stéphane ; précédé d'une étude de Jean-Paul Sartre*, Paris, B. Grasset, 1965.

Venayre, Sylvain, *La gloire de l'aventure, genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « collection historique », 2002.

Watt, Adam, « Swann 1913 : entre *Le Roman d'aventure et Le Sacre Du Printemps* de Jacques Rivière », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2015, p. 61–75.

Revue :

LeRocambole : bulletin de l'Association des amis du roman populaire, *in* Grivel, Charles (éd.), Maurepas, n° 103-104.

ELFe XX-XXI, L'aventure, Paris, Classiques Garnier, n° 1, 2011.

3.2. Études des écrivains et des œuvres qui ont une influence sur Gide

3.2.1 Œuvres de Robert Louis Stevenson

Stevenson, Robert Louis, *Les Nouvelles Mille et une nuits*, 1882.

Stevenson, Robert Louis, *L'Étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, 1886.

Articles sur Robert Louis Stevenson

Besson, Cyril, « Les utopies adolescentes de Robert Louis Stevenson », *Études écossaises*, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes, 2008.

Fawcett, Peter, « Gide et Stevenson », *in* Pollard Patrick (*éd.*), *André Gide et l'Angleterre*, Londres, Actes du colloque de Londres (22-24 novembre 1985), Birkbeck College, coll. « Le colloque Gide », 1986, p. 24-29.

Jaëck, Nathalie, « La correspondance de Robert Louis Stevenson et Henry James : pour un réalisme aventureux », *in* Lerat, Christian (éd.), *Echanges littéraires et artistiques dans le monde transatlantique*, Pessac : MSHA, 2005, p. 37-48.

Menikoff, Barry, « New Arabian Nights: Stevenson's Experiment in fiction», *Nineteenth Centry Literature 45.3 (1990)*, University of California Press, n° 3, 1990, p. 339-362.

Mercier, Christophe, « Les premières œuvres de Stevenson », *Commentaire*, n° 94, p. 460-463.

Naugrette, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École Normal Supérieure, 1987.

Sandison, Alan, *Robert Louis Stevenson and the appearance of Modernism*, 1996.

3.2.2. Œuvres de Dostoïevski

Dostoïevski, Fedor Mihailovic, *Crime et châtiment*, trad. par André, Markowicz, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1866.

Dostoïevski, Fedor Mihailovic, *Les Frères Karamazov*, trad. par Guertik, Élisabeth, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1866.

Articles sur Dostoïevski

Backès, Jean-Louis, *« Crime et châtiment » de Fedor Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque (Paris) », 1995.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. par Kolitcheff, Isabelle, Paris, Seuil, 1998.

Gide, André, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1981.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. par Kolitcheff, Isabelle, Paris, Seuil, 1998.

Gide, André, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1981.

Masson, Pierre, « Dostoïevski », *in* Masson, Pierre, Wittmann, Jean-Michel (*éds*.), *Dictionnaire Gide*, Paris, classique Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », 2011, p. 126-127.

Perrot, Jean, *« Crime et châtiment », Dostoïevski : analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre (Paris) », 1970.

3.2.3. Œuvres de Daniel Defoe

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, trad. Pétrus Borel, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1719.

Études sur Defoe

Charlie, Galibert, « Robinson », *in* Philippe Zawieja (éd.), *Dictionnaire de la fatigue*, Librairie Droz, 2016, p. 727-733.

Nordon, Pierre, *Robinson Crusoe, unité et contradictions*, Paris, les Lettres modernes, 1967.

West, Russell, « Gide, Defoë et *Les Caves Du Vatican* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 124, 1999, p. 353–71.

3.2.4. Œuvres de Joseph Conrad

Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, trad. André Ruyters, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2009.

Conrad, Joseph, *Lord Jim*, Londres, Du cénacle édition, coll. « Les Éditions du Cénacle », 1900.

Études sur Joseph Conrad

Bernard, Stéphanie, *De Thomas Hardy à Joseph Conrad : vers une écriture de la modernité*, thèse soutenue à l'Université de Lyon 2 le 5 novembre 2004 sous la direction de Josiane Paccaud-Huguet.

Botella, César, « Joseph Conrad : le premier commandement d'André Green », *Revue française de psychanalyse*, vol. 73, 2009, p. 183-190.

Grodek, Elzbieta, « Le place et sous les yeux de l'occident : l'homme face à l'événement chez Simon et Conrad », *Cahiers Claude Simon*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 79-98.

Jaëck, Nathalie, « Le saut manqué : aventure et suspension de Sherlock Holmes à Lord Jim », *in* Fourtina, Hervé, Jaëck, Nathalie et Richard, Joël (éds.), *Aventure(s)*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 131-142.

Lorenzi, Marianne, « Conrad et son influence : la matrice d'un nouveau roman d'aventures », *ELFe XX-XXI, L'aventure*, n° 1, 2011, p. 55-70.

Martinière, Nathalie (éd.), *Lectures d'une œuvre Lord Jim de Joseph Conrad*, Nantes, Éditions du temps, 2003.

Masson, Pierre, et Wittmann, Jean-Michel, *Joseph Conrad sous l'œil de la NRF. Correspondance avec Gide 1911-1924*, *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 213-214, printemps 2022, p. 7-90.

Putnam, Walter, *L'aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*, Saratoga, Calif, Anma Libri, coll. « Stanford Frenche and Italian studies », 1990.

Hommage à Joseph Conrad, 1857-1924 (G. Jean Aubry, André Chevrillon, Richard Curle etc.), Paris, Gallimard, 1991.

4. PHILOSOPHIE, HISTOIRE, THEORIE

4.2. ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

4.1.1 Œuvres de Schopenhauer

Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, trad par Cantacuzène, Jean Alexandre, Paris : Felix Alcan, 1887.

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. par Burdeau, Auguste, Paris, PUF.

Articles et livres sur Schopenhauer

Blondin, Marie-Michèle, « Le cœur dans la philosophie d'Arthur Schopenhauer », *Laval théologique et philosophique*, n° 1, 2021, p. 9–27.

Bouriau, Christophe, *Schopenhauer*, Paris, Les belles lettres, 2013.

Colin, René-Pierre, *Schopenhauer en France, un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Université de Lyon, 1983.

Ferrand, Jean-Paul, *Schopenhauer*, France, Ellipses, coll. « Philo-philosophies », 1998.

Henry, Anne (éd.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

Morano, Guillaume, *Schopenhauer, pas à pas*, France, Ellipses, 2010.

Roger, Alain, *Le vocabulaire de Schopenhauer*, France, Ellipses, 2014.

Rosset, Clément, *Écrits sur Schopenhauer*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001.

Chauviré, Christiane. « L'esthétique et l'éthique Sont-Elles Une? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 2, 2007, p. 273–79.

Ucciani, Louis, « Schopenhauer ou l'esthétique comme instance de renversement », *Philosophique*, 2004, p. 29-45.

4.1.2. Œuvres de Nietzsche

Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Philosophie », 1950.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, trad. Cornélius Heim, Gonthier, Paris, coll. « Médiations », 1964, p. 22.

Nietzsche, Friedrich, *Sur l'invention de la morale : généalogie de la morale*, deuxième traité, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2018.

Articles sur Nietzsche

Astor, Dorian, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2017.

Audi, Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 2003.

Benoit, Blaise, « La réalité selon Nietzsche », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 4, 2006, p. 403-420.

Boudot, Pierre, *Nietzsche et l'au-delà de la liberté : Nietzsche et les écrivains français de 1930 à 1960*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1970.

Franck, Didier, « Chapitre II. L'auto-négation de la volonté », *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2010, p. 119-129.

Denat, Céline et Wotling, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013.

Faguet, Émile, *En lisant Nietzsche*, Paris, Société française, 1904.

Héber-Suffrin, Pierre, *Le 'Zarathoustra' de Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1992.

Hoerner, Jean Michel, « Nietzsche, voyageur en Errance (1879-1889) », *in* Carmignani, Paul (éd.), *Bouleversants voyages : Itinéraires et transformations*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 365-376. Disponible sur ligne : https://books.openedition.org/pupvd/29174

Le Rider, Jacques, *Nietzsche en France : de la fin du XIX^e siècle au temps présent*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques », 1999.

Lungstrum, Janet, « L'autre autobiographique chez Gide et Nietzche », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 93, 1992, p. 37–50.

Sabot, Philippe, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », *in* Worms, Frédéric (éd.), Le moment 1900 en philosophie, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 315-330.

Stanguennec, André, « Chapitre 4. Au cœur des questions morales du Zarathoustra : mort de Dieu, volonté de puissance, éternel retour, surhomme, transvaluation des valeurs », *Le questionnement moral de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, coll. « Philosophie », p. 77-145.

Voeltzel, Nicolas, « Comment on devient ce qu'on est » : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche, *in* Jouanny, Sylvie et Le Corre, Élisabeth (éd.), *Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 73-90.

Wotling, Patrick, « La volonté de puissance est l'apologie du désir de domination », *Nietzsche*, sous la direction de Wotling Patrick, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2009, p. 83-87.

4.1.3. Œuvres de Bergson

Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*[1934], Flammarion, coll. « G.F », 2014.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

Articles sur Bergson

Arbour, Romeo, « Le bergsonisme dans la littérature française », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 48, 1959, p. 220-248.

Azouvi, François, *La gloire de Bergson* : *essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2007.

Combe, Dominique, « La 'gloire' de Bergson », *Études*, n° 10, 2004.

Gayon, Jean, *« Évolution et hasard »*, *Laval théologique et philosophique*, n° 3, p. 527–537.

D'Hautefeuille, François, « Schopenhauer, Nietzsche et Bergson », *Archives de Philosophie*, Centre Sèvres-Faculté jésuites de Paris, n° 4, 1965, p.553-566.

Mazeron, Armel, « Bergson : événement et création », *Methodos* [en ligne], 2017, disponible à URL : http://journals.openedition.org/methodos/4788

Picandet, Fabrice, « Gide et Bergson : incompréhension mutuelle ? », disponible à l'URL : http://e-gide.blogspot.com/2010/05/gide-et-bergson-incomprehension.html

Romano, Claude, « Le contingent, le libre, le nécessaire. Bergson critique de la métaphysique », *Revue philosophique de Louvain*, n° 1, p. 75-103.

Rutten, Christian, *Essai sur la morale d'Auguste Comte*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1972.

Worms, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de… », 2000.

4.1.4 L'étude sur la philosophie

Carbonell, Charles-Olivier, « L'histoire dite positiviste en France », *Romantisme*, 1978, n° 21-22, p. 173- 185.

Clauzade, Laurent, « Auguste Comte et la naturalisation de l'esprit », *L'esprit. Mind/Geist, Methodos*. Savoirs et textes[en ligne], 2002, disponible à l'URL : http://journals.openedition.org/methodos/61.

Fayolle, Roger, « Le positivisme sous le feu de la critique socialiste », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 205-217.

Halleux, Jean, « L'idée fondamentale du Positivisme et ses conséquences logiques », *Revue néo-scolastique*, 1e année, n°2, 1894. p. 140-150.

Mouy, Paul, « Les diverses formes du déterminisme dans la science moderne», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1944, n° 3, p. 238-253.

Séailles, Gabriel, « Les philosophies de la liberté », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1897, n° 2, p. 162-180.

4.2. HISTOIRE LITTÉRAIRE

André, Sylvie, « Pistes pour repenser les études littéraires au XXIe siècle », *Diogène*, 2010, n° 229-230, p. 109-125.

Blondy, Alain. « Le bouillonnement idéologique de la fin du XIX[e] siècle », *Nouvelle histoire des idées. Du sacré au politique*, Perrin, 2016, p. 264-314.

Charle, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normal Supérieure, 1979.

Mercier, Désiré, « Le bilan philosophique du XIXe siècle », *Revue néo-scolastique*, n° 25, 1900, p. 5-32.

Michelet-Jacquod, Valérie, *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience » : Édouard Dujardin, André Gide, Rémy de Courmont, Marcel Schwob*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire, 2008.

Starkie, Enid, « L'esthétique des symbolistes », Paris, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises : publication trimestrielle*, n° 6, 1954, p.131-138.

4.3. Théorie littéraire

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris,

Seuil, coll. « Poétique », 1977.

Hébert, Louis, *L'analyse des textes littéraires, une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et synthèses », n° 5, 2015.

Rozik, Eli, « Intertextualité et déconstruction », *Le mort de Molière et des autres*, n°1, 1999, p. 111-116.

Robic, Myriam, Simonin, Charlotte, « Les hasards heureux de l'escarpolette : sensualité Louis XV chez Verlaine », *Revue Verlaine*, n° 11, 2013, p. 211-234.

4.3. AUTRES THÉORIES ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

Arnaud-Gomez, Sylvie, *La polyphonie dans l'oeuvre de Camus : de l'unité ontologique à la fracture discursive. Littératures*, thèse soutenue à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III en 2008 sous la direction de Dominique Rabaté.

Bonamour, Jean, « La littérature russe en France à la fin du XIX^{e} siècle : la critique française devant 'l'âme slave' », *Revue Russe*, n° 6, 1994, p. 71-79.

Bouget, Hélène, « Gaber et renouveler la tradition des romans en vers : pastiche de genre et pastiche de style dans Le Chevalier aux deux épées », *Études françaises*, n° 3, 2010, p. 37–56.

Château, Dominique, « L'acte de création comme problème esthétique », *in* Frangne, Pierre-Henry, Mouëllic, Gilles et Viart, Christophe (*éds.*), *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 81-89.

Ferreyrolles, Gérard, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, n° 71, 2010, p. 20.

Fruno, Jonathan, *Evolution narrative et polyphonie littéraire dans l'œuvre de Geoffrey Chaucer*, thèse soutenue à l'Université de Grenoble en 2014 sous la direction de Denis Bonnecase.

Khalifa, Dominique, « Belle Époque : invention et usages d'un chrononyme », *in* Khalifa, Dominique (éd.), *Chrononymes. Dénommer le siècle*, n° 52, 2016, p. 119-132.

Parisse, Lydie, « Ésotérisme, modèle mystique et littérature à la fin du XIX^{e} siècle », *Crises de vers* [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, p. 275-295.

Hutchinson, Hilary, « *Le Grand Meaulnes* immoraliste ? », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 74-75, 1987, p. 35-50.

Jenny, Laurent, « Symbolisme et expression de la pensée », *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses Universitaires de France, 2002, p. 15-69.

Macé, Marielle, « Thibaudet et le sens des possibles », *Littérature*, n° 146, 2007, p. 20-35.

Michelet-Jacquod, Valérie, « Le roman symboliste : un art de l'extrême conscience : Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Valérie Michelet Jacqud », thèse soutenue à l'Université de Caen en 2006 sous la direction d'Alain Goulet et de Daniel Sangsue.

Nez, Alexis Beyeme, *Esthétique et théories de l'errance, regard littéraire et perspective de lecture sur les œuvres romanesques d'Edouard Glissant, de John Maxwell Coetzee et de Haruki Murakami*, thèse soutenue à l'Université de Paris III le 29 septembre 2014 sous la direction de Jean Berriere.

Tran-Gervat, Yen-Mai, *Don Quichotte*, coll. « connaissance d'une œuvre », Paris, Bréal, p. 12.

Dictionnaire

Larousse, Pierre, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse et Cie, 1886.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 4 tomes, Paris, Hachette et Cie, 1883.

Encyclopaedia Universalis, www.universalis.fr.

Presse

https://www.france.tv/documentaires/

https://www.lemonde.fr/

https://www.lefigaro.fr/

Abréviations

BAAG	*Bulletin des Amis d'André Gide*
Corr. (1888-1951)	Correspondance : 1888-1951, lettres choisies, présentées et annotées par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019.
EC	Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
RR1	*Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, tome I, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
RR2	*Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, tome II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H.Walker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
J1	*Journal*, t.1 (1887-1925), édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
J2	*Journal*, t.2(1926-1950), édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
SV	Souvenirs et voyages, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Résumé :

En 1913, au moment où André Gide achève la rédaction des *Caves du Vatican*, œuvre romanesque d'un nouveau type, qu'il choisira finalement de désigner comme une « sotie », Jacques Rivière publie pour sa part son essai sur *Le Roman d'aventure,* où il définit l'aventure comme « ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer », et le « roman d'aventure » lui-même comme le « récit d'événements qui ne sont pas contenus les uns dans les autres ». Cette notion d'aventure apparaît ainsi comme une notion à la fois structurante et éclairante pour approcher l'œuvre de Gide en général, mais aussi ses choix et ses engagements dans sa vie comme dans son œuvre, au plan éthique comme au plan esthétique, bien au-delà de la période d'écriture des *Caves du Vatican*. Cette notion permet en effet de rendre compte d'un cheminement éthique et de la réflexion philosophique menée par Gide autour des notions de liberté, de nécessité, de contingence, de curiosité, de disponibilité, des *Nourritures terrestres* jusqu'au *Prométhée mal enchaîné* en passant par *Paludes*. Cette notion donne ainsi son sens aux deux figures d'aventuriers que sont Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* et Bernard dans *Les Faux-monnayeurs*. Elle permet aussi de bien comprendre la logique qui conduit Gide à renouveler l'écriture romanesque, d'un livre à l'autre, pour passer des « récits » et des « soties », au tournant du XIXe siècle et du XXe, aux *Faux-monnayeurs*, le seul de ses livres que l'écrivain a assumé de présenter comme un « roman ».

Mots clés : André Gide – Jacques Rivière – aventure – éthique – esthétique – roman

Summary

In 1913, at the time when André Gide finished writing *Les Caves du Vatican*, a novelistic work of a new type, which he ultimately chose to designate as a "sotie", Jacques Rivière published his essay on *Le Roman d'aventure*, where he defines adventure as "what happens, that is to say what is added, what happens on top of the market, what we did not expect, what we could have happen", and the "adventure novel" itself as the "story of events which are not contained in each other". This notion of adventure thus appears as a notion that is both structuring and enlightening for approaching Gide's work in general, but also his choices and his commitments in his life as in his work, on an ethical level as well as on an aesthetic level, although beyond the period of writing of *Les Caves du Vatican*. This notion makes it possible to account for an ethical journey and the philosophical reflection led by Gide around the notions of freedom, necessity, contingency, curiosity, availability, from *Les Nourritures terrestres* to *Le Prométhée mal enchaîné* in passing. by *Paludes*. This notion thus gives meaning to the two figures of adventurers, Lafcadio in *Les Caves du Vatican* and Bernard in *Les Faux-monnayeurs*. It also allows us to understand the logic which led Gide to renew novelistic writing, from one book to another, to move from "stories" and "soties", at the turn of the 19th century and the 20th, to *Les Faux-monnayeurs*, the only one of his books that the writer assumed to present as a "novel".

Keywords : André Gide – Jacques Rivière – adventure – ethics – aesthetics – novel