

Université de Montréal

**L'ascendant du double dans *Les Caves du Vatican***

**et dans**

***Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide.**

**Personnages et narration**

Par Ariane Santerre

Département des littératures de langue française, Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences

en vue de l'obtention du grade de M. A.

en Littératures de langue française

Août 2013

© Ariane Santerre, 2013

## RÉSUMÉ

Ce travail explore la dualité telle qu'elle se présente dans deux ouvrages d'André Gide, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. Thème majeur de la littérature, le double ne cesse d'illustrer les différentes tensions qui se créent et se combattent chez une seule et même personne. Souvent représenté physiquement dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle à la suite de la figure du *Doppelgänger*, le double chez Gide se complexifie : plus subtil, il se manifeste de manière psychologique. La dualité se présente de deux manières dans les écrits d'André Gide : chez les personnages et à travers la narration. Par l'étude des contradictions et des inconséquences des personnages, de la représentation de la dualité chez différents personnages, de leur dédoublement et de leurs doubles discours, il sera possible de constater à quel point les personnages structurent la dualité. L'analyse de l'identité des narrateurs, de leurs interventions et des figures de rhétorique qu'ils emploient permettra également de comprendre que plus ils se révèlent, plus ils se complexifient.

**Mots-clés :** André Gide ; double ; dualité ; littérature du XX<sup>e</sup> siècle ; narration ; personnages ; Caves du Vatican ; Faux-Monnayeurs ; Dostoïevski.

## ABSTRACT

This work explores duality as it is portrayed in two books by André Gide, *Les Caves du Vatican* (translated as *Lafcadio's Adventures* and *The Vatican Cellars*) and *Les Faux-Monnayeurs* (*The Counterfeiters*). The concept of the double is a major literary theme which sheds light on the various tensions lashing against each other within individuals. Often depicted in physical form in 19<sup>th</sup> century literature following the use of the *Doppelgänger* figure, the double found in Gide's writings is more complex: subtler, it remains psychological but is not visible. There are two major ways in which duality appears in Gide's books: through the characters, and through the narrative. Studying the characters' contradictions and inconsistencies, the representation of duality in various characters, their ability to become another character's double, and their double discourses enables us to establish the extent to which the characters structure duality. An analysis of the narrators' identities, of their interventions, and of the rhetorical figures they use also shows that the more they reveal themselves, the more complex they become.

**Keywords :** André Gide ; double ; duality ; 20<sup>th</sup> century literature ; narrative ; characters ; Lafcadio's Adventures ; The Counterfeiters ; Dostoevsky.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
ABSTRACT .....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES SIGLES .....	vi
REMERCIEMENTS .....	vii
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>Le double .....</b>	<b>1</b>
<b>André Gide .....</b>	<b>3</b>
<b>Questions de « l'effet-personnage » et de narratologie .....</b>	<b>7</b>
<b>CHAPITRE 1 : LES PERSONNAGES .....</b>	<b>11</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>11</b>
<b>Les contradictions des personnages .....</b>	<b>14</b>
Les sentiments divergents .....	16
Les actions à l'encontre de la volonté .....	19
L'exemple d'Armand .....	20
Le problème de la sincérité .....	22
<b>Les inconséquences des personnages .....</b>	<b>25</b>
L'illogisme des discours.....	26
La théorie contre la pratique : l'opposition Julius-Lafcadio .....	27
Le combat intérieur extériorisé involontairement .....	34
L'incompréhension de soi .....	36
L'acte gratuit .....	38
La rationalisation.....	41
L'ouverture à la dualité .....	44
<b>La représentation de la dualité chez différents personnages.....</b>	<b>46</b>
La dualité physique-psychologique .....	48
Différents visages .....	49
L'opposition civile-professionnelle.....	50
La dualité sur le plan des idées.....	51
La cohabitation de deux êtres en un .....	54
La révélation d'un autre « moi » .....	55
L'autre comme miroir .....	57
L'altérité en soi.....	58
<b>La dualité entre certains personnages .....</b>	<b>61</b>
La dualité intertextuelle.....	62
Les Blafafoires : la fusion .....	64
Laura et Marguerite : une dualité génératrice de doubles .....	65
Édouard et Passavant : doubles inversés .....	69

Olivier et Édouard : se faire double des autres.....	70
L'illusion d'un double.....	73
<b>Les doubles discours des personnages.....</b>	<b>75</b>
Différentes visions d'une même situation.....	75
La naïveté créant des doubles sens.....	77
<b>Conclusion.....</b>	<b>79</b>
<b>CHAPITRE 2 : LA NARRATION.....</b>	<b>81</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>81</b>
<b>L'identité des narrateurs.....</b>	<b>86</b>
La subjectivité.....	86
La scission identitaire.....	90
L'opinion : une multiplication des voix narratives.....	91
Narrateur ou auteur?.....	95
La combinaison des révélations narratives : une identité multiple.....	96
<b>Les interventions des narrateurs.....</b>	<b>104</b>
La volonté de précision.....	105
Les propos adressés au lecteur ou aux personnages.....	109
<b>Les figures de rhétorique employées par les narrateurs.....</b>	<b>111</b>
L'oxymore.....	111
L'ironie.....	113
<b>Conclusion.....</b>	<b>118</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>120</b>
<b>L'influence de Dostoïevski : la psychologie des personnages.....</b>	<b>120</b>
<b>D'un siècle à l'autre : l'apport à la narration.....</b>	<b>127</b>
<b>Le double, le démon.....</b>	<b>130</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>viii</b>

## LISTE DES SIGLES

- CV    André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1922 [1914].
- FM    André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925.

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord exprimer toute ma gratitude envers Michel Pierssens qui, par sa célérité, ses vastes connaissances et la justesse de ses commentaires, a si bien dirigé toutes les étapes de la rédaction de ce mémoire. Je salue également sa sérénité, grâce à laquelle je me suis sentie constamment encouragée.

Un énorme merci à Micheline Cambron qui m'a permis de travailler à un projet de recherche des plus passionnants. Un merci chaleureux à Christiane Ndiaye pour la confiance qu'elle m'a accordée en m'invitant à présenter une communication à mon premier colloque. Je remercie également Élisabeth Nardout-Lafarge, qui a su m'aiguiller dès la conception de ce projet. Merci au personnel et aux étudiants du Collège Jean-de-Brébeuf de m'avoir si bien accueillie lors de mon stage en enseignement, et tout particulièrement à Carl Perrault pour son appui et ses conseils inestimables.

Je remercie également le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal ainsi que le Groupe Financier Banque TD, par l'entremise de la Faculté des études supérieures et postdoctorales, pour leur soutien financier.

Mille mercis à Louise Houle, ma mère, pour ses lectures des plus attentives. Merci également à Eve Léger-Bélanger, avec qui j'ai échangé bien des conseils et partagé bien des rires.

Enfin, merci à Mitchell, pour son amour.

## INTRODUCTION

### Le double

Thème majeur de la littérature, le double représente l'ambivalence humaine. Deux dimensions y sont perceptibles : le rapport à soi et le rapport à l'autre. Le rapport à soi implique deux existences au sein d'une seule et même personne, d'où provient un combat intérieur. Il peut s'agir d'une dualité dichotomique (le bien et le mal, par exemple) ou d'un déchirement au niveau de la volonté. Du rapport à l'autre, il découle qu'un être soit le double d'un autre. Ainsi le double consiste en la doublure de la vie psychique ; il représente l'autre sous l'aspect du même. Quelques figures du double marquent depuis longtemps l'imaginaire : les sosies, les jumeaux identiques, les miroirs. Ils sont mystérieux, souvent effrayants. Comment ne peut-on pas craindre l'autre? Le double répond : comment ne peux-tu pas avoir peur de toi-même? Appelé *Doppelgänger*, le double est inscrit dans les légendes du folklore allemand. Il peut désigner différentes manifestations : le double fantasmatique d'une personne aimée, le don d'ubiquité ou encore la vision fugitive de soi. À la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean Paul Richter, dans *Siebenkäs* (1796-97), s'approprie le terme de *Doppelgänger* qui, traduit de l'allemand, signifie « celui qui marche à côté, le compagnon de route »<sup>1</sup>, alors que dans son ouvrage *Don Juan et le Double*, Otto Rank apprécie l'importance de l'œuvre de Richter quant à l'évolution du double :

Nous trouvons chez Jean-Paul une telle abondance de formes du Double, qu'on pourrait presque retracer tout le développement de ce thème d'après ses romans. Développement

---

<sup>1</sup> Lobna Mestaoui, *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 88.

qui conduit d'un Double corporel, personnifié par deux figures semblables, aux manifestations d'abord tout à fait subjectives et finalement folles de scission de la personnalité.<sup>2</sup>

Toutefois, la réflexion littéraire sur le double se construit plus solidement au XIX<sup>e</sup> siècle. Les figures du double se multiplient. On assiste à un pullulement de doubles dichotomiques : sous la même figure, deux personnages incarnent les valeurs les plus opposées. Les doubles fantastiques surgissent également : spectres d'un mort, reflets de miroir agissant selon leur gré, etc. D'aspect physique, ces doubles symbolisent souvent la psyché des personnages.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, donc, les représentations du double, et leur portée, s'enrichissent. Chez Edgar Allan Poe (*William Wilson*), Fédor Dostoïevski (*Le Double*), Robert Louis Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*), Guy de Maupassant (*Le Horla*) et Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*), la dualité est représentée par la métaphore d'un double physique de soi-même, fidèle au concept allemand du *Doppelgänger*. Chez ces écrivains, l'apparition du double fait entrer du même coup le caractère fantastique dans l'atmosphère fictionnelle, ce que Sigmund Freud qualifie aussi d'« inquiétante étrangeté »<sup>3</sup>. Comme l'expliquent Pierre Jourde et Paolo Tortonese, le problème survient au moment où le personnage constate une différence chez son double :

Ce n'est que lorsque le reflet ou l'ombre se séparent de leur légitime propriétaire que leur identité apparaît, et en même temps leur différence. Autrement dit, c'est à partir du moment où l'ombre et le reflet se mettent à différer de l'original qu'apparaît, au fond de cette différence, l'inquiétude profonde que suscite l'étrange duplication de l'identité par la lumière et le miroir.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Otto Rank, *Don Juan et le Double. Essais psychanalytiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1973 [Édition électronique, Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2005], p. 16.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971 [1933], p. 163-210.

<sup>4</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 1996, p. 6.

Dans *Le Double*, par exemple, les deux Goliadkine partagent une vive amitié jusqu'à ce que le personnage « original » constate une différence au niveau de la personnalité : bien que physiquement identiques, les doubles sont chacun empreints d'une subjectivité qui leur est propre : ils ne peuvent tomber d'accord sur tout, dès lors les doubles se mettent à s'opposer et deviennent rapidement ennemis. Chez Edgar Allan Poe, la relation entre William Wilson et son double est fort similaire à celle de Goliadkine « le jeune » et Goliadkine « l'aîné » : William Wilson est hanté par la présence de son double qui lui est en tous points pareil à l'exception de son murmure et qu'il hait éperdument. Chez Oscar Wilde, le portrait de Dorian Gray n'amène un sentiment d'horreur qu'au moment où il se met à changer. C'est dans la différence que se trouve l'origine du problème du double. Chez d'autres auteurs, notamment Charles Baudelaire (*Le Spleen de Paris*) et Paul Valéry (*La soirée avec Monsieur Teste*), le double est représenté à l'intérieur même de l'individu pour souligner la cohabitation du bien et du mal, du possible et de l'impossible intellectuel.

### **André Gide**

Cadet de la plupart de ces écrivains, contemporain et ami d'Oscar Wilde et de Paul Valéry, André Gide incarne à son tour la dualité dans ses écrits. Né à Paris en 1869, décédé dans la même ville en 1951, Gide a vécu et publié tant au XIX<sup>e</sup> qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Grand penseur, grand lecteur également, il a su apporter au public français une meilleure connaissance d'auteurs étrangers tels que Nietzsche, Dostoïevski et Stevenson<sup>5</sup>. Gide a été une figure majeure de la vie littéraire française, ayant entre autres participé à la fondation de

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet Peter Schnyder, *Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13.

la *Nouvelle Revue Française*, qui s'associera quelques années plus tard à Gaston Gallimard. Gide s'est lié d'amitié avec nombre d'intellectuels contemporains, dont Roger Martin du Gard, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry et Léon Blum, d'où une correspondance des plus vastes. Il est également connu pour avoir publiquement révélé son homosexualité à travers deux écrits presque simultanés, *Corydon* (1924) et *Si le grain ne meurt* (1926), son autobiographie qui s'étend de son enfance à ses fiançailles avec sa cousine Madeleine. De son œuvre, Gide n'a accepté de désigner en tant que roman que *Les Faux-Monnayeurs*, qualifiant ses autres livres de « genres mineurs »<sup>6</sup>. Ses réflexions littéraires et sociales, qui se perçoivent dans ses récits fictionnels autant que dans leur théorie, de même que ses mises en abyme et ses expérimentations narratives, le démarquent des autres auteurs contemporains. Il touche à la psychologie des personnages, manie les questions de narration et de points de vue, dénonce les mœurs, force le roman à s'interroger sur lui-même. En cela il prépare le terrain à la littérature postérieure, jusqu'au Nouveau Roman<sup>7</sup>. Car c'est d'abord par l'exploration littéraire que les néo-romanciers se ressemblent<sup>8</sup>. Leur caractéristique commune, bien que non concertée, reflète à merveille celle de Gide :

le texte n'est certes plus le dévoilement progressif d'une vérité, mais l'aventure d'une liberté qui, ayant traversé l'hermétisme du premier abord, se structure dans un rapport interactif où le lecteur doit entreprendre une démarche volontaire et constructive qui lui permette d'élaborer les significations possibles de l'œuvre de conserve [sic] avec son auteur.<sup>9</sup>

Il a reçu le Prix Nobel de littérature en 1947.

---

<sup>6</sup> Voir à ce sujet Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, Genève, Slatkine, coll. « Unichamp », 1990, p. 17.

<sup>7</sup> Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, ellipses, coll. « thèmes et études », 1996, p. 10.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Réal Ouellet (dir.), *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier, coll. « Les critiques de notre temps », 1972, p. 8-9.

<sup>9</sup> Roger-Michel Allemand, *op. cit.*, p. 5.

Dans *Les Caves du Vatican*<sup>10</sup> (1914) et *Les Faux-Monnayeurs*<sup>11</sup> (1925), André Gide met en scène des personnages aux prises avec des désirs et des valeurs contradictoires. La dualité, chez Gide, diverge de celle des écrivains précités et ne semble pas se restreindre à une relation dichotomique entre un personnage et son double, ou à une cohabitation intérieure de deux opposés, mais semble plutôt représenter l'ambivalence inhérente à l'être humain, ambivalence qui quelquefois est une lutte, mais en d'autres circonstances, et c'est ce vers quoi tend l'écriture d'André Gide, se conclut par une acceptation du caractère multiple et complexe de l'homme. Ainsi la dualité gidienne se manifeste sur le plan psychologique. Or le lecteur des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* peut constater que la dualité ne se présente pas uniquement chez les personnages. Le narrateur, également, laisse place à différentes personnalités : il fait alterner ses fonctions et ses opinions, de manière à brouiller les pistes. Une analyse plus attentive fait ressortir une cohabitation de perspectives chez le narrateur même des deux récits. Dès la genèse des *Faux-Monnayeurs*, André Gide constate : « Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts ; c'est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent »<sup>12</sup>. Ainsi la dualité se forme à même la structure du roman, superposant une couche supplémentaire de complexité au double présent chez les personnages.

André Gide se démarque donc à deux égards des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle en ce qui a trait au double. D'une part, la dualité qu'il intègre à ses écrits se caractérise par un jeu plus

---

<sup>10</sup> André Gide, *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1922 [1914]. Afin d'alléger le texte, nous noterons pour ce livre le sigle CV suivi du numéro de la page, dans le corps du texte et entre parenthèses.

<sup>11</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925. Afin d'alléger le texte, nous noterons pour ce livre le sigle FM suivi du numéro de la page, dans le corps du texte et entre parenthèses.

<sup>12</sup> André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 45.

subtil et fait abstraction du double physique illustrant la scission identitaire. D'autre part, elle s'étend au-delà des personnages et s'intègre à la narration les mettant en scène. En outre, le double gidien se morcèle : comme sous l'effet d'un prisme, la dualité ne cesse d'être réfractée pour construire d'autres doubles, qui à leur tour en créeront d'autres, comme l'a si justement souligné Jean Prévost à propos d'André Gide lui-même : « Comment lutter de sincérité avec André Gide? Nous n'en n'avons qu'une et il en a douze. Il se multiplie devant son miroir, il se flatte et il se caricature. [...] Hypocrite? du tout. Sincère à chaque instant, pour un instant »<sup>13</sup>. Ainsi, un seul personnage peut être le double d'un autre personnage tout en étant lui-même sujet à une confrontation entre ses valeurs et ses sentiments. Les pensées de ce personnage peuvent de plus être introduites par une narration parfois ironique, parfois plus classiquement omnisciente. La dualité gidienne s'avère donc complexe et omniprésente.

Rappelons les principaux éléments des deux œuvres à l'étude : dans *Les Caves du Vatican*, Amédée Fleurissoire, le beau-frère de Julius de Baraglioul, croit que le Pape a été enlevé par des Francs-maçons, mais ce n'est en fait qu'une machination criminelle pour soutirer de l'argent aux croyants. Lafcadio, demi-frère illégitime de Julius, tue Fleurissoire (sans connaître son lien de parenté avec Julius) en le poussant, par simple curiosité intellectuelle, hors d'un train en marche. *Les Faux-Monnayeurs* mettent en scène les péripéties vécues par Bernard qui, après avoir découvert qu'il est le produit de l'adultère de sa mère, quitte le foyer paternel et rencontre Édouard, un écrivain et l'oncle de son ami Olivier, qui va l'employer en tant que secrétaire. Tout au long du roman alternent la narration qui semble de prime abord omnisciente et le journal que tient Édouard. S'il est vrai que *Les Caves*

---

<sup>13</sup> Jean Prévost, *Les caractères*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 100-101.

*du Vatican* constituent le germe des *Faux-Monnayeurs*, roman beaucoup plus complexe tant sur le plan de la profondeur des personnages que sur celui des jeux narratifs, notre étude vise à examiner leurs similitudes quant à ces deux aspects. Il est certain que le processus intellectuel et esthétique de Gide a beaucoup évolué entre la rédaction de ces deux œuvres ; or plutôt que de montrer le prolongement que l'on constate entre *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* en ce qui a trait aux formes du double, nous souhaitons les analyser parallèlement. Le but de ce travail consiste à souligner les ressemblances du double dans les deux œuvres ; les distinguer dans une perspective plus génétique – afin de montrer comment *Les Caves du Vatican* forment *Les Faux-Monnayeurs* quant au thème du double – relèverait d'une toute autre analyse.

### **Questions de « l'effet-personnage » et de narratologie**

Notre étude s'organisera en deux parties : la première s'attachera aux personnages, la seconde, à la narration. À l'aide des ouvrages *L'effet-personnage dans le roman*<sup>14</sup> de Vincent Jouve et *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*<sup>15</sup> d'Elaine Davis Cancalon, entre autres, nous nous efforcerons de bien circonscrire le rôle des acteurs du récit gidien, de même que leur mise en scène. Dans *L'effet-personnage dans le roman*, Jouve traite du rôle des personnages dans le roman en général. Il apporte une vision nouvelle quant à l'importance du lecteur dans le processus de lecture, conception à laquelle nous nous rallierons tout au long de cette étude. Évidemment, cet ouvrage demeure large et ne se restreint pas à une analyse des textes d'André Gide. Dans *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Davis

---

<sup>14</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

<sup>15</sup> Elaine Davis Cancalon, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, n° 117, 1970.

Cancalon se penche sur la corrélation entre la personnalité des personnages et le niveau de complexité de la narration dans les premiers récits de Gide, ce qui exclut *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. Quant aux travaux de narratologie, nous nous fierons davantage à ceux qui se sont directement penchés sur l'œuvre d'André Gide – tels le chapitre « La fable gidienne » de la thèse doctorale *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*<sup>16</sup> de Pamela Antonia Genova et l'ouvrage *André Gide. Écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*<sup>17</sup> de N. David Keypour – qu'à ceux qui ont traité plus largement de narration. Dans son chapitre « La fable gidienne », Genova observe les aspects de la subjectivité de la narration, de l'allusion, de l'ironie et de la parodie. Selon elle, la mythotextualité consiste en une pratique intertextuelle appliquée à la mythologie. Sa thèse se consacre principalement à quatre récits de Gide : *Le Traité du Narcisse*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Œdipe* et *Thésée*, lesquels ne font pas partie de notre corpus. Dans *André Gide. Écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Keypour fait une étude formelle dont la méthode s'inspire de la narratologie (les structures de la narration). Il examine en premier lieu les procédés de la narration, puis les ambiguïtés de la voix narrative. Nous nous distinguerons de son analyse en ce sens que nous traiterons du double chez tous les personnages, y compris les personnages secondaires, alors que Keypour s'intéresse principalement à la dualité existant entre Édouard et l'auteur. Par ailleurs, la terminologie établie par Gérard Genette (nous pensons entre autres à la narration omnisciente, à la focalisation zéro, etc.) nous demeurera utile à différentes occasions et nous ne nous priverons pas d'en faire bon usage. Des travaux généraux sur le double – dont *Visages du double : un thème littéraire* de Pierre

---

<sup>16</sup> Pamela Antonia Genova, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, thèse de doctorat, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.

<sup>17</sup> N. David Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Paris/Montréal, Didier Érudition – Presses de l'Université de Montréal, 1980.

Jourde et Paolo Tortonese, *Don Juan et le Double* d’Otto Rank, et l’article « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski »<sup>18</sup> de Wladimir Troubetzkoy – seront également privilégiés tout au long de ce mémoire. Afin de demeurer fidèle aux textes à l’étude, nous ne nous restreindrons pas à une seule méthodologie : ce sont d’abord *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* que nous sonderons, ce qui ne nous empêchera toutefois pas de faire appel à certaines théories et à certains critiques au moment qui nous semblera opportun.

Dans la première partie consacrée aux personnages, nous nous pencherons tout d’abord sur les contradictions et les inconséquences perceptibles chez les acteurs du récit, qui constituent les premiers signes de leur dualité. Nous étudierons ensuite la dualité telle qu’elle se présente chez différents personnages. Nous nous interrogerons par exemple sur la manière dont certains d’entre eux vivent la dualité contrastant leur apparence physique et leur psychologie, leur vie privée et leur profession. Nous nous pencherons aussi sur le redoublement entre les personnages : y a-t-il des liens intertextuels entre eux ? Nous étudierons si certains personnages sont des doubles les uns des autres, ou au contraire des doubles inversés. Enfin, nous traiterons des doubles discours, qui laissent transparaître les différentes versions qui peuvent exister d’une même situation.

La deuxième partie traitant de la narration examinera au préalable l’identité des narrateurs. Nous procéderons pour ce faire à une analyse stylistique minutieuse afin de déterminer quels sont les indices grammaticaux que sèment les narrateurs afin d’orienter la

---

<sup>18</sup> Wladimir Troubetzkoy, « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », dans Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Actes du Colloque international « Figures du double dans les littératures européennes » de l’Université Nancy II (sept. 1997), Lausanne, L’Âge d’Homme, coll. « Sauf-Conduit », 2001, p. 45-54.

lecture. Par certains pronoms personnels ou certains adjectifs, par exemple, il nous sera possible d'identifier la subjectivité et l'opinion des narrateurs. Nous traiterons ensuite des interventions narratives. Nous observerons par conséquent la volonté de précision chez les narrateurs et les passages s'adressant au lecteur ou aux personnages. Finalement, nous aborderons des figures de rhétorique employées par les narrateurs. Ces figures seront choisies en fonction du lien étroit qu'elles entretiennent avec le double : nous analyserons l'oxymore, figure de style de l'opposition par excellence, et l'ironie, invitant le lecteur à procéder à une double compréhension du texte. Tout au long de cette étude, nous tenterons de montrer de quelles façons la dualité se présente, se réfracte et se multiplie.

# CHAPITRE 1

## Les personnages

### Introduction

La dualité dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide se dévoile tout particulièrement chez les personnages. Parmi les critiques ayant étudié la figure du double chez Gide, N. David Keypour s'est distingué en se penchant sur la dualité d'Édouard (Édouard-personnage et Édouard-figure) dans *Les Faux-Monnayeurs* et en tissant des liens entre Édouard-figure et l'Auteur<sup>19</sup>. Or, l'analyse de la dualité chez les personnages de Gide doit s'étendre non seulement à Édouard en tant que double d'André Gide lui-même, révélant certes par là une mise en abyme fort intéressante, mais elle doit également couvrir les autres personnages sans lesquels le roman et la sortie ne seraient pas ce qu'ils sont, touchant ainsi jusqu'aux personnages les plus secondaires. Il nous semble pertinent de rappeler ce que dit Vincent Jouve à propos de l'importance structurante des personnages dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman* :

Si tous les éléments du texte sont surdéterminés par leur fonctionnalité, les personnages ont cependant un statut à part. Vis-à-vis des séquences d'actions, ils constituent le niveau supérieur où ces unités prennent sens. La notion d'« actant » proposée par Greimas n'est pas gratuite : elle montre que, dans l'univers narratif, toute action prend sa source dans un conflit structurel. Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que *pour* et *par* eux. L'être romanesque n'est jamais contingent : si l'on retrouve les mêmes six actants (sujet/objet, destinataire/destinataire, opposant/adjuvant) dans tout récit, c'est qu'ils font office de fonctions syntaxiques totalement surdéterminées par une grammaire narrative qui les transcende.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> N. David Keypour, *op. cit.*, p. 172-185.

<sup>20</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 58.

La présence des personnages forge nécessairement le récit ; la manière dont ils sont représentés et mis en scène influence aussi ce qu'offre le texte littéraire à tout lecteur, à toute lecture. Dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages structurent la dualité présente dans les œuvres. C'est par eux qu'elle se révèle.

Le problème se complexifie lorsque le récit met en œuvre des aspects de la dualité. Agents structurants, les personnages n'en sont pas moins instables. Dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages s'avèrent symptomatiques d'une dualité morcelée. En effet, il existe dans ces deux œuvres un jeu de miroirs se renvoyant la même image toujours un peu plus déformée. Mathématiquement, on pourrait expliquer l'équation comme suit : présenté d'abord comme A, le personnage se voit confronté à un moment ou à un *autre* à son miroir, où il consulte A prime. Un second miroir lui renvoie l'image de son prime, de son autre moi, produisant A double prime, A triple prime, mais aussi A quadruple prime, etc., pour en arriver à des visions furtives de A, à peine esquissées. Telle est l'identité des personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*. Un personnage est typiquement présenté comme étant A, mais ce A se voit dédoublé, puis le double ne cesse d'être multiplié en d'autres doubles des premiers doubles. En ce sens, l'observation d'Édouard se révèle fort significative lorsqu'il écrit dans son nouveau journal, après que Bernard eut lu le contenu du premier : « Le nouveau, sur quoi j'écris ceci, ne quittera pas de sitôt ma poche. C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété » (FM, p. 155). L'écriture d'Édouard manifeste le double de sa propre vie, de son interprétation du monde. Pourtant, bien que double de sa vision, inévitablement son écriture se différencie d'Édouard et amène

l'intrusion de l'autre dans sa propre pensée. Cette *réflexion* d'Édouard (réflexion qui n'est pas étrangère au phénomène de réfraction du reflet) rejoint ce qu'énonce Wladimir Troubetzkoy en ce qui a trait à l'écriture et au miroir :

Thème primordial du fantastique, le double est aussi le thème poétique par excellence : tout texte est (un) double, car il se prétend imitation ou fiction, tentative de recréation d'une réalité, première ou dernière. Re-production du réel, le texte relève de Prométhée : non content de dérober aux Dieux le feu sous son avatar littéraire, l'écrivain, Prométhée moderne, prétend rivaliser avec Dieu en imitant, c'est-à-dire en recréant la Création, en opposant sur le plan symbolique au réel donné un réel créé, une création nouvelle, comme une leçon et un défi. Un défi pour lequel il n'aura peut-être pas à payer, si Dieu est mort ou absent, comme on peut l'espérer, ou, mieux, si le monde est incréé. Double de Dieu, Prométhée ou Satan, l'écrivain propose en réplique un univers de signes sans référent. Miroir du monde, la littérature ne fait pas que le redoubler, elle le redouble et l'enrichit en abyme d'une création à l'intérieur de la Création. Écrire, c'est plonger au miroir pour y inventer du nouveau.<sup>21</sup>

Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence que Fleurissoire, tout au long des *Caves du Vatican*, consulte son miroir alors qu'il se sent changer, à mesure qu'il pense perdre sa naïveté pour devenir autre : un défenseur du Pape impliqué dans une véritable croisade. La dernière chose que fera Fleurissoire sera du reste de se fier à l'un de ces miroirs trompeurs, juste avant d'être poussé dans le vide : « Fleurissoire reprit alors, sur le coussin où il l'avait posée près de son chapeau, de sa veste et de ses manchettes, sa cravate et, s'approchant de la portière, chercha comme Narcisse sur l'onde, sur la vitre, à distinguer du paysage son reflet » (CV, p. 194). Fleurissoire, personnage semblant *a priori* unidimensionnel, ne cesse d'être reflété à travers les différents prismes de la sotie. Aux yeux des autres personnages également, il sera tour à tour perçu comme un niais ou un saint, une victime ou un chevalier.

Pour mettre au jour le morcellement de la dualité gidienne chez les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, nous examinerons donc dans ce chapitre les

---

<sup>21</sup> Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 46-47.

contradictions des personnages, leurs inconséquences, les signes de dualité présents chez différents personnages, le dédoublement perceptible entre les personnages, et enfin les doubles discours qu'ils prononcent. Avant de plonger dans l'analyse, il nous semble nécessaire de souligner la constatation qu'énonce Sophroniska à Édouard, lors de l'une de leurs conversations dans les montagnes suisses : « Bien des choses échappent à la raison, et celui qui, pour comprendre la vie, y applique seulement la raison, est semblable à quelqu'un qui prétendrait saisir une flamme avec des pincettes » (FM, p. 177). L'analyse minutieuse des contradictions et des inconséquences des personnages montrera que les personnages sont exactement comme l'expose Sophroniska : ils sont comme une flamme, à la fois souples et insaisissables.

### **Les contradictions des personnages**

Comme nous l'avons vu en introduction, le double chez Gide n'est pas représenté par une sorte de *Doppelgänger*. Le double n'est jamais physique. Il ne s'agit donc pas d'une dualité telle que la remarque Otto Rank chez maints auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle :

Quoique les auteurs [Hoffmann, Maupassant, Dostoïevski, Jean-Paul, Wilde, Poe, etc.] aient choisi des types différents pour figurer le Double, tous ces contes présentent tant de motifs analogues qu'il nous paraît presque inutile de les mentionner de nouveau en détails. Il s'agit toujours d'un Double qui ressemble trait pour trait au héros, même dans son nom, dans sa voix, dans son habillement, comme si l'auteur « l'avait volé à une glace ». Ce Double contrarie toujours les entreprises du héros et généralement c'est à propos d'une femme qu'éclate la catastrophe, qui est souvent le suicide, par la voie détournée de l'assassinat du persécuteur abhorré. Dans quelques contes, les événements sont liés à l'évolution d'une véritable folie de la persécution, dans d'autres, la description de cette folie est l'unique sujet du conte qui alors se développe avec tous les caractères de la folie paranoïaque.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Otto Rank, *op. cit.*, p. 26.

Dans *Les Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican*, les contradictions des personnages constituent le premier indice de leur dualité : il s'agit des symptômes initiaux pointant vers une scission identitaire. Par définition, la contradiction implique deux idées de nature opposée, ce qui laisse pénétrer la dichotomie dans le caractère des personnages (cette caractéristique se retrouve couramment dans les récits mettant en scène un double inversé, comme dans *Le Double* de Dostoïevski, par exemple, où Goliadkine rencontre son double physique, mais dont le caractère est foncièrement différent et à qui tout profite, contrairement au *vrai* Goliadkine). Par contre, les personnages de Gide renient la dichotomie naissante dans leurs propres pensées ou dans celles des autres. Ainsi, la manière dont fonctionne la conception psychologique de Sophroniska est essentiellement manichéenne, ce que critique Édouard : « Vous agissez comme si le bien devait toujours triompher du mal, lui ai-je dit un peu plus tard » (FM, p. 190). Qui plus est, Strouvillhou met un point d'honneur à préciser à Passavant qu'il n'agit pas de manière dichotomique :

- La philanthropie n'a jamais été mon fort.
- Je sais, je sais, dit Passavant.
- L'égoïsme non plus. Et c'est ça que vous ne savez pas bien... On voudrait nous faire croire qu'il n'est pour l'homme d'autre échappement à l'égoïsme qu'un altruisme plus hideux encore! (FM, p. 316)

La Pérouse, quant à lui, fusionne la dichotomie généralement acceptée entre Dieu et le diable lorsqu'il dit à Édouard : « Non! Non! s'écriait-il confusément ; le diable et le Bon Dieu ne font qu'un ; ils s'entendent. Nous nous efforçons de croire que tout ce qu'il y a de mauvais sur la terre vient du diable ; mais c'est parce qu'autrement nous ne trouverions pas en nous la force de pardonner à Dieu » (FM, p. 377). C'est également ce que fait Bernard en assurant à Édouard qu'un démon l'avait poussé dans une salle, alors qu'il s'agissait d'un ange : « Hier, en sortant de mon examen, [...] je suis entré, je ne sais quel démon me poussant, dans une

salle où se tenait une réunion publique » (FM, p. 338). Tout en reniant la dichotomie dans leur nature, les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* peuvent néanmoins parler et agir de manière contradictoire, laissant ainsi percer les indices de leur dualité. Lorsque Bernard dit à Laura : « Car tout à la fois je ne puis retenir mon doute, et j'ai l'indécision en horreur » (FM, p. 193), il s'agit bien là d'une contradiction qu'il accepte volontiers, malgré son incongruité apparente.

### **Les sentiments divergents**

Les contradictions des personnages se révèlent tout d'abord par leurs sentiments divergents. C'est ce que ressent Vincent dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Vincent, tout en marchant, médite ; il éprouve que du rassasiement des désirs peut naître, accompagnant la joie et comme s'abritant derrière elle, une sorte de désespoir » (FM, p. 70). Le désespoir est sans conteste opposé à la joie, pourtant Vincent ne peut s'empêcher de constater que son humeur se partage entre ces deux sentiments. De même, Lafcadio éprouve des émotions contraires inattendues lorsqu'il apprend l'arrestation de Protos, lui permettant ainsi d'échapper à son emprise :

Et pourtant la nouvelle de l'arrestation de Protos n'apporta pas à Lafcadio le soulagement qu'il eût pu croire. On eût dit qu'il était déçu. Bizarre être! D'autant qu'il n'avait plus délibérément repoussé tout profit matériel du crime, il ne se dessaisissait volontiers d'aucun des risques de la partie. Il n'admettait pas qu'elle fût aussitôt finie. Volontiers, comme il faisait naguère aux échecs, il eût donné la tour à l'adversaire, et, comme si l'événement tout à coup lui faisait le gain trop facile et désintéressait tout son jeu il sentait qu'il n'aurait de cesse qu'il n'eût poussé plus loin le défi. (CV, p. 241)

Auparavant découragé d'être à la merci de Protos, Lafcadio soudainement se revoit libre et ne peut apprécier cette liberté aussi rapidement retrouvée. Bien que le narrateur présente un raisonnement pour expliquer les sentiments de Lafcadio, il n'empêche que ce sont des

émotions contradictoires, indicatrices de dualité. Cette cohabitation de sentiments opposés se perçoit aussi chez Beppo, personnage secondaire des *Caves du Vatican* :

Parfois Beppo n'apportait rien ; il entraît 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. (CV, p. 12-13)

Les antithèses de ce passage soulignent davantage les contradictions qu'éprouve le petit Beppo : dans cette salle où se côtoient l'« abominable » et le « plaisir », l'enfant se sent partagé entre l'horreur qu'il éprouve devant les mutilations qu'opère Anthime et l'« admiration » qu'il ressent néanmoins pour ce dernier. L'admiration teintée d'un sentiment opposé se constate également dans *Les Faux-Monnayeurs* : « Vincent admirait le comte de Passavant beaucoup plus depuis qu'il ne le prenait plus au sérieux » (FM, p. 154), phrase qui rappelle presque comme un écho l'*explicit* des *Caves du Vatican* : « Quoi! va-t-il renoncer à vivre? et pour l'estime de Geneviève, qu'il estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, songe-t-il encore à se livrer? » (CV, p. 250). L'admiration et l'estime sont des sentiments souvent mêlés d'une impression contraire chez les personnages de Gide : est-ce étonnant, puisque l'admiration et l'estime sont nécessairement liées à l'autre – à quelqu'un d'extérieur à soi, qui peut influencer et transformer la définition que l'on a de soi, son identité –, que ce soient ces sentiments qui justement amorcent une contradiction? Le constat qu'énoncent Pierre Jourde et Paolo Tortonese à propos de l'identité est donc tout à fait pertinent : « Le mot même d'« identité » présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité, et la ressemblance avec l'autre. On pourrait dire que l'excès d'identité dissout l'identité, qu'on ne peut sans risque être soi et s'apparaître

tel »<sup>23</sup>. Ainsi, l'admiration ou l'estime qu'éprouvent les personnages, puisque intrinsèquement liée à l'autre, influence leur identité et la transforment. Il n'est donc pas surprenant qu'au moment où la définition de l'autre se modifie, l'admiration perdure en étant toutefois modulée par un sentiment d'épouvante ou de déception.

La présence de sentiments contradictoires chez les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* est souvent liée à l'influence de la religion. C'est en effet de la culpabilité que ressent Bernard lorsque Rachel le confronte à propos de sa relation avec Sarah : « "J'ai à vous parler", lui dit-elle. Sa voix était si triste que Bernard comprit aussitôt tout ce qu'elle avait à lui dire. Il ne répondit rien, courba la tête et, par grande pitié pour Rachel, soudain prit Sarah en haine et le plaisir qu'il goûtait avec elle en horreur » (FM, p. 336). Ce n'est pas uniquement son respect pour Rachel qui lui fait ressentir du remord, mais davantage le respect qu'il éprouve pour sa vertu. Ce remord, d'ailleurs intrinsèquement lié à la chrétienté, lui fait aussitôt oublier les doux sentiments qu'il avait jusque-là pour Sarah et, plus encore, la lui fait haïr. Dans *Les Caves du Vatican*, c'est le franc-maçon Anthime, ennemi public de la religion, qui ressent la force de la vertu lorsqu'elle s'exprime à travers les paroles de la petite Julie :

l'enfant, à présent, laissant les formules apprises, prie d'abondance, selon la dictée de son cœur ; elle prie pour les petits orphelins, pour les malades et pour les pauvres, pour sa sœur Geneviève, pour sa tante Véronique, pour son papa ; pour que l'œil de sa chère maman soit vite guéri... Cependant le cœur d'Anthime se contracte ; du pas de la porte, très haut, sur un ton qu'il voudrait ironique, on l'entend à l'autre bout de la pièce qui dit :  
- Et pour l'oncle, on ne lui demande rien, au bon Dieu?  
L'enfant alors, d'une voix extraordinairement assurée, reprend, au grand étonnement de chacun :  
- Et je Vous prie également, mon Dieu, pour les péchés de l'oncle Anthime.  
Ces mots atteignent l'athée en plein cœur. (CV, p. 34-35)

---

<sup>23</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 6.

Bien que se voulant – et se croyant – imperméable aux dictées de la chrétienté, Anthime ne peut pas s’empêcher d’être blessé par les paroles pieuses de sa nièce, qui le dépeignent comme un pécheur. Plus encore, l’obstination d’Anthime à contrer la religion vacille lorsque sa femme lui assure prier pour que ses douleurs guérissent, et c’est par la contradiction que le lecteur en prend conscience :

- Tandis que la reconnaissance envers Dieu vous lierait...
- Oui, mon frère ; et voilà pourquoi je ne prie pas.
- D’autres ont prié pour toi, mon ami.

C’est Véronique qui parle ; elle n’avait jusqu’à présent rien dit. Au son de cette douce voix trop connue, Anthime sursaute, perd toute retenue. Des propositions contradictoires se bousculent sur ses lèvres : D’abord on n’a pas le droit de prier pour quelqu’un contre son gré, de demander une faveur pour lui sans qu’il en sache ; c’est une trahison. Elle n’a rien obtenu ; tant mieux ! ça lui apprendra ce qu’elles valent, ses prières ! Il y a de quoi être fier !... Mais peut-être, après tout, qu’elle n’a pas prié suffisamment ? (CV, p. 29)

Par la superstition qui l’agite malgré lui, Anthime est habité par des sentiments contraires, indicateurs de sa prochaine conversion et de sa dualité.

### **Les actions à l’encontre de la volonté**

Les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* ne sont pas maîtres d’eux-mêmes. Ce ne sont pas uniquement leurs sentiments qui contredisent parfois leur volonté, comme nous l’avons vu chez Vincent et Lafcadio. Il s’agit aussi de leur manière d’agir :

L’estime de Bernard lui importait extrêmement. Était-ce pour la conquérir qu’Édouard, aussitôt devant lui, laissait son Pégase piaffer ? Le meilleur moyen pour la perdre. Édouard le sentait bien ; il se le disait et se le répétait ; mais, en dépit de toute résolution, sitôt devant Bernard, il agissait tout autrement qu’il eût voulu, et parlait d’une manière qu’il jugeait tout aussitôt absurde (et qui l’était en vérité). (FM, p. 182)

Édouard ne peut plus contrôler ses faits et gestes, trop tenté qu’il est de gagner l’estime de Bernard. Il n’arrive pas à adopter la bonne manière d’agir pour l’obtenir. Il sait ce qu’il

devrait faire, mais pourtant il ne peut pas y parvenir. Sa « vanité », comme l'explique le narrateur par la suite, l'empêche d'agir comme il le voudrait pour arriver à gagner l'estime de Bernard. Inversement – comme un miroir –, Bernard aussi voit ses pensées contredites par ses actions en présence d'Édouard. C'est ce que le lecteur peut constater lorsque l'écrivain admet à Bernard qu'il n'a plus besoin de ses services de secrétaire :

- Malgré toute l'affection que j'ai pour vous, je me persuade depuis quelques jours que nous ne sommes pas faits pour nous entendre et que... (il hésita quelques instants, chercha ses mots), de m'accompagner plus longtemps vous fourvoie.  
Bernard pensait de même, aussi longtemps qu'Édouard n'avait pas parlé ; mais Édouard ne pouvait certes rien dire de plus propre à ressaisir Bernard. L'instinct de contradiction l'emportant, celui-ci protesta. (FM, p. 212)

Bernard ne peut pas s'empêcher de contre-attaquer une idée à laquelle il adhère lui-même. La volonté de contradiction est plus forte, chez lui, que la sagesse ou même que ses propres opinions. Sa riposte constitue une négation de sa propre pensée, preuve infaillible d'une naissante dualité.

### **L'exemple d'Armand**

De tous les personnages des deux récits d'André Gide, Armand des *Faux-Monnayeurs* est certainement le plus contradictoire. Dans son journal, Édouard transcrit ce que lui a dit Olivier à propos de son ami :

Il ne faut pas non plus que vous jugiez Armand d'après ce qu'il a pu vous dire aujourd'hui, reprit-il. C'est une espèce de rôle qu'il joue... malgré lui. Au fond il est très différent de cela... Je ne peux pas vous expliquer. Il a une espèce de besoin d'abîmer tout ce à quoi il tient le plus. (FM, p. 115)

Armand, comme Édouard et Bernard, agit à l'opposé de ce qu'il pense vraiment. C'est l'intuition qu'a Édouard lorsqu'il note dans son journal : « il me parut en effet qu'une expression de souci profond se cachait derrière sa méchante ironie » (FM, p. 236). Selon

Édouard, Armand jouerait double jeu pour camoufler ses réelles émotions. Somme toute, c'est aussi ce que pense Bernard d'Armand lorsqu'il dit à Édouard :

A vrai dire, il ne me plaît guère. Je n'aime pas les contrefaits. Il n'est pas bête, assurément ; mais son esprit n'est appliqué qu'à détruire ; du reste, c'est contre lui-même qu'il se montre le plus acharné ; tout ce qu'il a de bon en lui, de généreux, de noble ou de tendre, il en prend honte. Il devrait faire du sport ; s'aérer. Il s'aigrit à rester enfermé tout le jour. (FM, p. 252)<sup>24</sup>

Un être s'acharnant à se léser lui-même et à blesser ce qu'il aime le plus est forcément contradictoire : il nuit à ses propres intérêts. Or, jusqu'à présent, ce sont les autres qui ont posé un regard sur les agissements d'Armand. Vers la fin du roman, il s'exprime plus librement et fait un peu de lumière sur ses actions pour le moins obscures. Ainsi, il explique à Olivier la raison pour laquelle il s'efforce de peiner sa sœur Rachel :

Rachel est, je crois bien, la seule personne de ce monde que j'aime et que je respecte. Je la respecte parce qu'elle est vertueuse. Et j'agis toujours de manière à offenser sa vertu. Pour ce qui est de Bernard et de Sarah, elle ne se doutait de rien. C'est moi qui lui ai tout raconté... Et l'oculiste qui lui recommande de ne pas pleurer! C'est bouffon.

- Dois-je te croire sincère, à présent?
- Oui, je crois que c'est ce que j'ai de plus sincère en moi : la haine de tout ce qu'on appelle Vertu. (FM, p. 359)

De lui-même, Armand confirme les observations de Bernard à son sujet. Il détruit ce qu'il aime le plus au monde : sa sœur. Il l'aime parce qu'elle est vertueuse, mais il déteste la vertu. Armand n'a certes pas honte de s'avouer un être complexe et même mauvais. Il admet sans détour avoir dénoncé Bernard et Sarah à Rachel, alors que celle-ci doit éviter de pleurer afin de retarder sa cécité. Or, la vision qu'a Armand de la sincérité comporte aussi des contradictions. Il affirme en effet à Olivier : « Je ne suis sincère que quand je blague » (FM, p. 356). La question se pose : est-il sincère dans sa sincérité? Pendant la même conversation, il profère également ces propos quant à la sincérité, qui renvoient nécessairement à la dualité :

---

<sup>24</sup> Selon les normes typographiques actuelles, les lettres accentuées doivent porter un accent, même lorsqu'il s'agit de majuscules. Or, pour ce passage comme pour les autres qui suivront, nous avons pris le parti de garder la graphie de Gide et de citer fidèlement ses textes.

Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot. Rien à faire à cela : si je suis triste, je me trouve grotesque et ça me fait rire ; quand je suis gai, je fais des plaisanteries tellement stupides que ça me donne envie de pleurer. (FM, p. 356)

Chez Armand, les contradictions sont davantage que les premiers indices d'une dualité, elles sont un dédoublement : Armand se scinde en deux : une partie de lui rira de ses malheurs et l'autre pleurera de ses joies.

### **Le problème de la sincérité**

La question de la sincérité hante aussi des personnages des *Caves du Vatican*. C'est le cas de Julius qui en vient à la déduction que ses livres n'ont jamais réellement été de grandes œuvres :

Une interrogation affreuse, pour la première fois de sa vie, se soulevait en lui – en lui qui n'avait jamais rencontré jusqu'alors qu'approbation et sourires, – un doute sur la sincérité de ces sourires, sur la valeur de cette approbation, sur la valeur de ses ouvrages, sur la réalité de sa pensée, sur l'authenticité de sa vie. (CV, p. 47)

À l'inverse d'Armand, c'est de la sincérité des autres que se préoccupe Julius. C'est par les autres qu'il se définit : sans leur approbation authentique, sans la certitude de l'avoir, Julius remet en question jusqu'à « la réalité de sa pensée, [...] l'authenticité de sa vie ». Le regard des autres constitue donc le miroir de son identité. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages sont aussi aux prises avec l'instabilité de leur identité, mais sont plus enclins à l'accepter. Bernard l'admet facilement à Édouard : « Vous ne me connaissez pas bien, et je ne me connais pas bien moi-même » (FM, p. 212). Beaucoup plus tard, lors d'une autre conversation, Édouard répond ceci à Bernard qui parle du problème de se forger ses propres règles de conduite :

- La réponse me paraît simple : c'est de trouver cette règle en soi-même ; d'avoir pour but le développement de soi.
- Oui... c'est bien là ce que je me suis dit. Mais je n'en ai pas été plus avancé pour cela. Si encore j'étais certain de préférer en moi le meilleur, je lui donnerais le pas sur le reste. Mais je ne parviens pas même à connaître ce que j'ai de meilleur en moi... (FM, p. 339)

Il s'agit d'une constatation d'une contradiction identitaire : Bernard est assez lucide pour admettre ne pas bien se connaître ; en acceptant cette méconnaissance de soi, il se connaît peut-être plus qu'il ne le pense lui-même. Ce n'est pas par hasard qu'en exergue du livre cinquième des *Caves du Vatican*, intitulé « Lafcadio », se trouve cette citation de *Lord Jim* de Joseph Conrad : « There is only one remedy! One thing alone can cure us from being ourselves!... » (CV, p.185 [*Lord Jim*, p. 226]).

Les choix littéraires des personnages d'écrivain représentent par ailleurs une autre forme de contradiction dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ainsi Édouard d'indiquer dans son journal : « Combien tout ce que j'ai écrit précédemment me paraît aujourd'hui tristement, ennuyeusement et ridiculement raisonnable! » (FM, p. 100). Ces propos résonnent des mots de Julius : « Vous ne sauriez croire, vous qui n'êtes pas du métier, combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui » (CV, p. 204). Édouard et Julius, tous deux écrivains, peuvent constater plus facilement leurs contradictions en lisant ce qu'ils ont préalablement écrit. Ainsi, Édouard s'exprime dans son journal : « De tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai » (FM, p. 116). Édouard est donc conscient de ses propres points de vue divergents. Il constate aussi ce type d'opposition chez les romanciers en général :

Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre, le plus *lawless*..., est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même (car les

artistes qui soupirent le plus après la liberté, sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent) que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité? Et je ne parle pas seulement du roman français. Tout aussi bien que le roman anglais, le roman russe, si échappé qu'il soit de la contrainte, s'asservit à la ressemblance. Le seul progrès qu'il envisage, c'est de se rapprocher encore plus du naturel. Il n'a jamais connu, le roman, cette « formidable érosion des contours », dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style, aux œuvres des dramaturges grecs par exemple, ou aux tragédies du XVII<sup>e</sup> siècle français. Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art. (FM, p. 182-183)

Cette réflexion littéraire, qui vise à une acceptation de la liberté et de l'imprécision humaine, ressemble beaucoup à celle à laquelle arrive André Gide dans une de ses conférences du Vieux-Colombier dédiées à Fédor Dostoïevski :

La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes, et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne. En regard de cela, que nous présente Dostoïevski? Des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable. Il semble que ce soit là ce qui intéresse le plus Dostoïevski : l'inconséquence.<sup>25</sup>

Comme nous venons de le voir, c'est à cela que tendent Gide, tant lui-même à titre d'auteur des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, mais aussi ses personnages d'écrivains : ils acceptent<sup>26</sup> de présenter des personnages contradictoires et inconséquents (ce que nous verrons par la suite) et d'estomper « la pureté de la ligne » afin d'en dresser un portrait certes plus flou, mais aussi plus humain. En lien avec cette ligne de pensée, Édouard note cette réflexion dans son journal : « Les romanciers nous abusent lorsqu'ils développent l'individu sans tenir compte des compressions d'alentour. La forêt façonne l'arbre » (FM, p. 268). Du point de vue de l'ensemble de l'œuvre et de la mise en abyme, c'est la manière selon laquelle fonctionne Gide pour arriver au personnage d'Olivier, par exemple, qui évolue suivant les

---

<sup>25</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1981 [1923], p. 119.

<sup>26</sup> Dans le cas de Julius, ce sera en l'espace de quelques jours seulement.

influences des autres personnages. Le lecteur commettrait une erreur s'il tentait de saisir Olivier isolément. Le commentaire d'Édouard se révèle une explication des contradictions présentes chez les personnages de Gide : il ne faut pas chercher à les comprendre en se fiant uniquement à leur psychologie. La lecture des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, du point de vue de l'analyse des personnages, se doit d'ailleurs de respecter ce qu'écrit Vincent Jouve à ce propos :

En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. L'image mentale, toutefois, ne se satisfait pas d'une addition de traits : c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe. Nous proposons, à l'instar de Iser, de qualifier un tel processus de « rétroactif » : c'est en effet par rétroaction que chaque renseignement transforme la représentation du lecteur.<sup>27</sup>

André Gide joue en effet sur ce principe rétroactif : les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* sont rarement comme ils étaient d'abord présentés. Leurs contradictions, de même que leurs inconséquences, contribuent à ruiner toute tentative de les cerner exactement et ouvrent la porte à leur dualité.

### **Les inconséquences des personnages**

Puisque la dualité psychologique implique une scission identitaire chez un personnage, il est naturel de déceler chez lui un comportement divergent ou tout à fait opposé à ses habitudes. Pour le propos de ce travail, nous nommerons « inconséquence » cette caractéristique de la dualité.

---

<sup>27</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 50-51.

## L'illogisme des discours

Les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* font souvent preuve d'inconséquence. En analysant leur discours, il est possible de constater que leurs paroles manquent de suite logique. Certaines de leurs manifestations d'inconséquence sont très proches de la contradiction que l'on a vue précédemment. Par exemple, c'est ce qu'on peut percevoir de ce que dit le vieux La Pérouse à Édouard : « C'est parce que j'avais la gorge délicate que je n'ai jamais voulu porter de foulard. J'ai toujours lutté contre moi-même » (FM, p. 120-121). À l'opposé de Fleurissoire qui ne peut pas sortir sans foulard, La Pérouse refuse de porter un foulard justement parce qu'il sait qu'il devrait le faire. Or, cette inconséquence, bien que potentiellement nuisible, ne lui échappe pas : La Pérouse en est conscient et ne s'en cache pas à Édouard. Boris, quant à lui, tient des discours inconséquents plus décousus que ceux de son grand-père dans une conversation qu'il a avec Bronja et qu'Édouard a inscrite dans son journal :

« Boris, maman préfère que nous ne touchions pas à la lorgnette. Tu ne veux pas venir te promener?  
- Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas.  
Les deux phrases contradictoires étaient dites d'une seule haleine. Bronja ne retint que la seconde et reprit :  
« Pourquoi?  
- Il faut trop chaud, il fait trop froid. » (Il avait laissé la lorgnette.) (FM, p. 172)

Boris ne fait que donner les deux opposés du choix qui s'offre à lui, puis de l'excuse liée à la température : il s'agit des deux pôles de la palette de réponses à donner, doubles antithétiques réfutant la possibilité d'un simple « Je ne sais pas ». Lafcadio, pour sa part, prend en peu de temps deux décisions antagoniques après avoir poussé Fleurissoire hors du train :

N'importe : m'embarquer le plus tôt possible ; ce sera peut-être un peu moins amusant ; mais, à coup sûr, beaucoup plus sage. [...] C'est dit! Ce soir je couche à Naples ; je dégage ma malle et demain je retourne à Rome par le premier train. Ce sera sûrement beaucoup moins sage, mais peut-être un peu plus amusant. (FM, p. 198-199)

L'agencement des termes dans lesquels les pensées de Lafcadio sont exprimées reflète parfaitement l'opposition entre ses deux choix. La double alternance des adverbes antithétiques (un peu, moins ; beaucoup, plus ; puis : beaucoup, moins ; un peu, plus) combinée aux adjectifs divergents (amusant, sage) indique que les idées de Lafcadio, bien qu'adverses dans les faits, s'équivalent sur le plan linguistique. Lafcadio par ailleurs ne se trouble pas de faire l'opposé de ce qui lui serait le plus profitable : « Parbleu, j'avais certaines habiletés dans mon sac, moyennant quoi l'on se tire toujours d'affaire ; mais plus j'en aurais eu besoin, plus il me répugnait d'y recourir » (CV, p. 89). De ce point de vue, Lafcadio ressemble au vieux La Pérouse qui refuse de mettre son foulard alors que cela aurait été nécessaire. C'est à travers les discours contradictoires des personnages que se révèle tout d'abord leur inconséquence.

### **La théorie contre la pratique : l'opposition Julius-Lafcadio**

Dans *Les Caves du Vatican*, Julius et Lafcadio ont à quelques reprises des dialogues dans lesquels surgit le problème de l'inconséquence, à la fois lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes et lorsqu'ils parlent d'êtres de papier – lesquels permettent d'aborder l'hypothèse théorique.

La première occurrence du mot « inconséquence » apparaît dans la bouche de Lafcadio :

- Il est heureux, dit solennellement Julius, il est heureux, Lafcadio, qu'il vous revienne aujourd'hui quelque argent : sans métier, sans instruction, condamné à vivre d'expédients... tel que je vous connais à présent, vous étiez prêt à tout.
- Prêt à rien, au contraire, reprit Lafcadio en regardant Julius gravement. Malgré tout ce que je vous ai dit, je vois que vous me connaissez mal encore. Rien ne m'empêche autant que le besoin ; je n'ai jamais recherché que ce qui ne peut pas me servir.
- Les paradoxes, par exemple. Et vous croyez cela nourrissant ?
- Cela dépend des estomacs. Il vous plaît d'appeler paradoxe ce qui rebute au vôtre... Pour moi je me laisserais mourir de faim devant ce ragoût de logique dont j'ai vu que vous alimentez vos personnages.
- Permettez...

- Du moins le héros de votre dernier livre. Est-ce vrai que vous y avez peint votre père? Le souci de le maintenir, partout, toujours, conséquent avec vous et avec soi-même, fidèle à ses devoirs, à ses principes, c'est-à-dire à vos théories... vous jugez ce que, moi précisément, j'en puis dire!... Monsieur de Baraglioul, acceptez ceci qui est vrai : je suis un être d'inconséquence. Et voyez combien je viens de parler! moi, qui hier encore, me considérais comme le plus silencieux, le plus fermé, le plus retraits des êtres. Mais il était bon que nous fissions promptement connaissance ; et qu'il n'y ait plus lieu d'y revenir. Demain, ce soir, je rentrerai dans mon secret. Le romancier, que ces propos désarçonnaient, fit effort pour se remettre en selle : Persuadez-vous d'abord qu'il n'y a pas d'inconséquence, non plus en psychologie qu'en physique. (CV, p. 89-90)

Dans ce passage, Lafcadio admet d'abord ses contradictions (ce que Julius qualifie de paradoxes) : dans le besoin, il n'est prêt à rien. Comme nous le soulignons plus haut, ce sont les contradictions qui ouvrent la porte à l'inconséquence. Ainsi, la conversation laisse bientôt place à cet aphorisme de Lafcadio, fort important pour le reste du récit : « Monsieur de Baraglioul, acceptez ceci qui est vrai : je suis un être d'inconséquence ». Julius, *a priori*, réfute aussitôt les propos de Lafcadio. Or, le sens de ces mots prendra avec le temps une importance croissante pour l'écrivain. Dans son esprit, l'idée mûrit de façonner un personnage entièrement opposé à tous ceux qu'il a forgés jusqu'alors. C'est ainsi qu'il en parle à Fleurissoire alors que les deux beaux-frères se retrouvent par hasard à Rome :

Voici : un être d'inconséquence! c'est beaucoup dire... et sans doute cette apparente inconséquence cache-t-elle une séquence plus subtile et cachée ; l'important c'est que ce qui le fasse agir, ce ne soit plus une simple raison d'intérêt ou, comme vous dites ordinairement : qu'il n'obéisse plus à des motifs intéressés. (CV, p. 175)

Julius commence dès lors à émettre la théorie de l'être d'inconséquence. De par ces seules paroles, il se met lui-même à devenir un être d'inconséquence, lui qui auparavant n'admettait pas une quelconque déviation dans les sentiments, les valeurs ou les actes. C'est en effet à Rome, juste avant de croiser Fleurissoire, que Julius a rencontré le Pape pour lui parler des ennuis d'Anthime. À cette étape de son cheminement intellectuel, Julius commence aussi à

douter de la bienveillance et de l'honnêteté de l'Église, lui qui jusque-là n'avait jamais remis l'institution en cause. C'est ainsi qu'il ajoute à Fleurissoire :

Car admirez la manière dont se font les découvertes! et j'entends : les plus importantes : on croirait à une illumination soudaine : au fond on n'arrêterait pas d'y penser. C'est ainsi que depuis longtemps, je m'inquiétais tout à la fois de l'excès de logique de mes personnages et de leur insuffisante détermination. (CV, p. 175)

Julius ressentait de l'inquiétude face à ses livres depuis la réception de son dernier ouvrage, la critique de son père ayant exacerbé son insécurité face à ses compétences d'écrivain. Or, jusque-là, rien n'indiquait que la source de son inquiétude touchait directement aux personnages. C'est Lafcadio qui, lors de leur premier entretien sur l'inconséquence, lui a révélé son point faible : ses personnages ne font que régurgiter un « ragoût de logique ». La réflexion de Julius quant à ses personnages s'amorce en même temps que celle de l'inconséquence, à la suite de la même conversation. Pour Julius, approfondir l'idée de l'inconséquence se fait plus facilement par le biais de la fiction. À la différence de l'écrivain, Lafcadio pousse plus loin la réflexion sur l'inconséquence. Ce ne sont pas des personnages qu'il utilise comme cobayes dans un univers fictionnel, mais bien lui-même en relation avec d'autres êtres réels. C'est ainsi qu'en voyant Fleurissoire dans le train, il songe qu'il pourrait tout aussi bien agir d'une manière inconséquente et tuer quelqu'un sans aucune raison :

« Qui le verrait? pensait Lafcadio. Là, tout près de ma main, sous ma main, cette double fermeture, que je peux faire jouer aisément ; cette porte qui, cédant tout à coup, le laisserait crouler en avant ; une petite poussée suffirait ; il tomberait dans la nuit comme une masse ; même on n'entendrait pas un cri... Et demain, en route pour les îles!... Qui le saurait? » (CV, p. 194)

Dans cet extrait, Lafcadio effectue une analyse théorique avant de mettre son plan en pratique. Les verbes employés dans sa pensée demeurent au conditionnel, car Lafcadio, fidèle à sa théorie de l'inconséquence, ne sait pas encore s'il tuera ou non l'inconnu assis devant lui. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la porte, dans le discours intérieur de Lafcadio, soit décrite

comme étant « sous [s]a main, cette double fermeture, qu[’il] peu[t] faire jouer aisément » ; car en effet, Lafcadio a sous la main toutes les possibilités que lui confère l’acte gratuit, qu’il peut « faire jouer aisément » et de multiples manières. L’inconséquence lui ouvre la porte à toutes les possibilités, porte qui se trouve à l’état physique devant ses yeux et qui contient de plus une *double* fermeture, illustrant la croisée des chemins pour Lafcadio : sera-t-il le même en ouvrant cette porte? Ainsi, dans le train, installé devant Fleurissoire, il émet la théorie de l’acte gratuit et pour bien le mettre en œuvre, s’efforce, contrairement à Julius, de le tenter réellement :

« Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police! Au demeurant, sur ce sacré talus, n’importe qui peut, d’un compartiment voisin, remarquer qu’une portière s’ouvre, et voir l’ombre du Chinois cabrioler. Du moins les rideaux du couloir sont tirés... 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. Bah! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt!... Entre l’imagination d’un fait et... Tiens! le talus cesse. Nous sommes sur un pont, je crois ; une rivière...”

Sur le fond de la vitre, à présent noire, les reflets apparaissaient plus clairement, Fleurissoire se pencha pour rectifier la position de sa cravate.

“Là, sous ma main, cette double fermeture – tandis qu’il est distrait et regarde au loin devant lui – joue, ma foi! plus aisément encore qu’un eût cru. Si je puis compter jusqu’à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre ; (lentement! lentement!) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf... Dix, un feu... » (CV, p. 194-195)

La double fermeture apparaît encore une fois dans la pensée de Lafcadio, accentuant l’importance de son rôle par une deuxième occurrence. Le vocabulaire attribué au double fantastique, comme nous l’avons vu en introduction, fait ici surface dans la pensée de Lafcadio et dans la description du narrateur : l’ombre apparaît dans l’image mentale de son propre crime que se crée d’avance le jeune homme, et les reflets de la vitre renvoient comme un miroir son image à Fleurissoire. Voulant absolument que son crime soit immotivé, Lafcadio laisse donc au hasard la décision de pousser ou non l’inconnu hors du train.

Afin de bien comprendre l'inconséquence telle que la conçoivent Lafcadio et Julius, il devient maintenant nécessaire de citer un extrait assez long des *Caves du Vatican*. Il s'agit du moment où, inspiré par la mort de Fleurissoire, Julius trouve enfin le caractère de son prochain personnage :

- Car je dois vous avouer que, depuis notre première rencontre, mon point de vue a complètement changé.

- Allons, tant mieux! dit impertinemment Lafcadio.

- Vous ne sauriez croire, vous qui n'êtes pas du métier, combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui. La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord : c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur.

Lafcadio souriait toujours, attendant venir et s'amusant à reconnaître l'effet lointain de ses premiers propos.

- Que vous dirais-je, Lafcadio? Pour la première fois je vois devant moi le champ libre... Comprenez-vous ce que veulent dire ces mots : le champ libre?... [...] 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 ; puisque aussi bien je pressens à présent les plus étranges possibilités, en moi-même. Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours. Nous verrons bien! [...] Il s'agit d'un jeune homme, dont je veux faire un criminel.

- Je n'y vois pas difficulté.

- Eh! eh! fit Julius, qui prétendait à la difficulté.

- Mais, romancier, qui vous empêche? et du moment qu'on imagine, d'imaginer tout à souhait?

- Plus ce que j'imagine est étrange, plus j'y dois apporter de motif et d'explication.

- Il n'est pas malaisé de trouver des motifs de crime.

- Sans doute... mais précisément, je n'en veux point. Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le criminel. Oui ; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime ; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé.

Lafcadio commençait à prêter une oreille plus attentive.

- Prenons-le tout adolescent : je veux qu'à ceci se reconnaisse l'élégance de sa nature, qu'il agisse surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir. [...] Ajoutons-y qu'il prend plaisir à se contraindre...

- Jusqu'à la dissimulation.

- Inculquons-lui l'amour du risque.

- Bravo! fit Lafcadio toujours plus amusé : S'il sait prêter l'oreille au démon de la curiosité, je crois que votre élève est à point.

Ainsi tour à tour bondissant et dépassant, puis dépassé, on eût dit que l'un jouait à saute-mouton avec l'autre :

JULIUS. – Je le vois d'abord qui s'exerce ; il excelle aux menus larcins. [...] Mais ces seules occasions le tentent qui exigent de lui quelque habileté, de la ruse...

LAFCADIO. – Et sans doute l'exposent un peu.

JULIUS. – Je disais qu'il se plaît au risque. Au demeurant il répugne à l'escroquerie ; il ne cherche point à s'approprier, mais s'amuse à déplacer subrepticement les objets. Il y apporte un vrai talent d'escamoteur.

LAFCADIO. – Puis l'impunité l'encourage...

JULIUS. – Mais elle le dépîte à la fois. S'il n'est pas pris, c'est qu'il se proposait jeu trop facile.

LAFCADIO. – Il se provoque au plus risqué. [...]

JULIUS, poursuivant. – C'est par le besoin qu'il avait de le commettre que se livre l'auteur du crime.

LAFCADIO. – Nous avons dit qu'il était très adroit.

JULIUS. – Oui ; d'autant plus adroit qu'il agira la tête froide. Songez donc : un crime que ni la passion, ni le besoin ne motive. Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison.

LAFCADIO. – C'est vous qui raisonnez son crime ; lui, simplement, le commet.

JULIUS. – Aucune raison pour supposer criminel celui qui a commis le crime sans raison.

LAFCADIO. – Vous êtes trop subtil. Au point où vous l'avez porté, il est ce qu'on appelle : un homme libre.

JULIUS. – A la merci de la première occasion.

LAFCADIO. – Il me tarde de le voir à l'œuvre. Qu'allez-vous bien lui proposer?

JULIUS. – Eh bien, j'hésitais encore. [...] Et tout à coup, ce soir, le journal, aux dernières nouvelles, m'apporte tout précisément l'exemple souhaité. Une aventure providentielle! C'est affreux : figurez-vous qu'on vient d'assassiner mon beau-frère! [...] Quand j'ai donc lu ce *fait divers*, je me suis dit : ce crime-ci, que j'imagine si bien, que je reconstitue, que je vois – je connais, moi, je connais la raison qui l'a fait commettre ; et sais que, s'il n'y eût pas eu cet appât des six mille francs, le crime n'eût pas été commis.

- Mais supposons pourtant que...

- Oui, n'est-ce pas : supposons un instant qu'il n'y ait pas eu ces six mille francs, ou mieux : que le criminel ne les ait pas pris : c'est mon homme.

Lafcadio cependant s'était levé ; il avait ramassé le journal que Julius avait laissé tomber, et l'ouvrant à la seconde page :

- Je vois que vous n'avez pas lu la dernière heure : le... criminel, précisément, n'a pas pris les six mille francs, – dit-il du plus froid qu'il put. Tenez, lisez : « *Cela semble indiquer tout au moins que le crime n'aurait pas eu le vol pour mobile.* »

Julius saisit la feuille que Lafcadio lui tendait, lut avidement ; puis se passa la main sur les yeux ; puis s'assit ; puis se releva brusquement, s'éleva sur Lafcadio et l'empoignant par les deux bras :

- Pas le vol pour mobile! cria-t-il, et comme saisi d'un transport, il secouait Lafcadio furieusement. – Pas le vol pour mobile! Mais alors... – Il repoussait Lafcadio, courait à l'autre extrémité de la chambre et s'éventait, et se frappait le front [...] : – Alors je sais, parbleu! je sais pourquoi ce bandit l'a tué... Ah! malheureux ami! ah! pauvre Fleurissoire! C'est donc qu'il disait vrai! Et moi qui le croyais déjà fou... Mais alors c'est épouvantable.

Lafcadio s'étonnait, attendait la fin de la crise ; il s'irritait un peu ; il lui semblait que n'avait pas le droit d'échapper ainsi Julius :

- Je croyais précisément que vous...

- Taisez-vous! vous ne savez rien. Et moi qui perds mon temps près de vous dans des échafaudements ridicules... Vite! ma canne, mon chapeau.

- Où courez-vous?
  - Prévenir la police, parbleu!
- Lafcadio se mit en travers de la porte.
- Expliquez-moi d'abord, dit-il impérativement. Ma parole on dirait que vous devenez fou.
  - C'est tout à l'heure que j'étais fou. Je me réveille de ma folie... Ah! pauvre Fleurissoire! ah! malheureux ami! Sainte victime! A temps sa mort m'arrête sur le chemin de l'irrespect, du blasphème. Son sacrifice me ramène. Moi qui riais de lui!...
- Il avait recommencé de marcher ; puis s'arrêtant net et posant sa canne et son chapeau près du flacon, sur la table, il se campa devant Lafcadio :
- Voulez-vous savoir pourquoi le bandit l'a tué?
  - Je croyais que c'était sans motif.
- Julius alors furieusement :
- D'abord il n'y a pas de crime sans motif. On s'est débarrassé de lui parce qu'il détenait un secret... qu'il m'avait confié, un secret considérable ; et d'ailleurs beaucoup trop important pour lui. On avait peur de lui, comprenez-vous? Voilà... (CV, p. 204-211)

Dans cet extrait, Julius affirme qu'il est prêt à prendre des risques avec des personnages de papier : « Puisque ce n'est que sur le papier, j'ose leur donner cours ». Comme nous l'avons vu, il s'agit là d'une différence entre les demi-frères, puisque Lafcadio expérimente la même théorie au-delà de l'imagination. Le dialogue qui s'enchaîne ensuite est fort révélateur. Julius imagine un personnage somme toute identique à Lafcadio : un jeune homme qui serait porté à commettre gratuitement un crime, et qui plus est serait élégant, agissant par jeu, aimant se contraindre et prendre des risques. Le personnage créé par Julius se révèle être un double de Lafcadio, lui-même l'auteur, comme par un renversement, du processus créatif de Julius. Or, l'écrivain ne sait pas que Lafcadio a déjà commis un crime immotivé ; les demi-frères en arrivent au même point quant à la théorie de l'acte gratuit, par des chemins différents. Dans cette même partie du dialogue, Lafcadio suggère au personnage un démon de la curiosité, figure à laquelle nous reviendrons en conclusion de cette étude. Toutefois, Julius change du tout au tout dans la même conversation. En apprenant que le mobile de l'assassinat de son beau-frère n'était pas le vol, au lieu de constater qu'il colle à sa définition de l'acte gratuit comme il le laissait entendre, Julius s'emballe soudainement et, se souvenant de ce que lui

avait confié Fleurissoire, y voit la possibilité que son beau-frère ait réellement été pourchassé par les ravisseurs du Pape. En l'espace d'un instant, Julius revient à son double précédent, l'écrivain croyant et fidèle à ses principes : « D'abord, il n'y a pas de crime sans motif », dit-il enfin à Lafcadio. Par ces paroles sans retour, échos de celles qu'il avait prononcées dans leur conversation précédente : « Persuadez-vous d'abord qu'il n'y a pas d'inconséquence, non plus en psychologie qu'en physique » (CV, p. 90), nous retrouvons l'ancien Julius comme s'il n'avait jamais songé à la théorie de l'inconséquence. On assiste ici à un reniement complet de ses nouvelles théories intellectuelles. Ces contradictions venant du même personnage sont assez surprenantes. Julius semble avoir entièrement oublié ses propos préalables. Dans son essai psychanalytique *Don Juan et le Double*, Otto Rank suggère :

Qu'il s'agisse d'un Double en chair et en os [...], ou qu'il s'agisse d'une image séparée du Moi et devenue indépendante (reflet, ombre, portrait), nous voyons que l'état psychique d'une personne est représenté par deux existences distinctes, grâce à un état amnésique qui lui permet de se manifester sous deux formes distinctes, le plus souvent contradictoires.<sup>28</sup>

Les contradictions des personnages sont un bon indice pour déceler la dualité qui les habite, qu'ils en soient conscients ou non. Adeptes temporaires de la théorie de l'inconséquence, Julius en devient lui-même une victime, en quelque sorte, sans même s'en rendre compte.

### **Le combat intérieur extériorisé involontairement**

L'inconséquence se décèle chez beaucoup d'autres personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*. Ils ont souvent une face cachée à leur personnalité, qu'ils essaient parfois de se camoufler à eux-mêmes, et qu'ils tentent de dissimuler par des paroles ou des

---

<sup>28</sup> Otto Rank, *op. cit.*, p. 17.

actes incongrus. C'est ce qu'on peut constater lorsque le franc-maçon Anthime est confronté à la piété de sa nièce Julie :

- [...] Mais voici la plus jolie : c'est celle de Notre-Dame de Lourdes, que m'a donnée la tante Fleurissoire ; elle l'a rapportée de Lourdes ; je l'ai mise à mon cou le jour où petit père et maman m'ont offerte à la Sainte Vierge.

C'en est trop pour Anthime. Sans chercher à comprendre un instant ce qu'évoquent d'ineffablement gracieux ces images [...], il cède à un maniaque besoin de blasphème :

- Elle n'a donc pas voulu de toi, la bonne Sainte Vierge, que tu es encore avec nous?

La petite ne répond rien. [...] Au reste, qu'est-ce à dire? après cette question saugrenue, ce n'est pas Julie, c'est le franc-maçon qui rougit, – trouble léger, compagnon inavoué de l'indécence, confusion passagère que l'oncle cachera en déposant sur le front candide de sa nièce un respectueux baiser réparateur.

- Pourquoi faites-vous le méchant, l'oncle Anthime?

La petite ne se méprend pas : au fond, ce savant impie est sensible. (CV, p. 25)

Conscient de l'impertinence de sa question, Anthime ressent physiquement les symptômes d'une culpabilité qu'il n'ose pas avouer verbalement. Le narrateur achève par surcroît de révéler l'inconséquence du personnage par l'antithèse « ce savant impie est sensible », figure de style par excellence, avec l'oxymore, pour exposer la dualité d'une situation. Les personnages des deux récits de Gide agissent souvent à l'opposé de ce qu'ils ressentent, ou encore se comportent différemment de ce qu'ils voudraient. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'attitude de Laura à l'égard d'Édouard la surprend elle-même : « Elle avait pris, depuis quelque temps, en parlant à Édouard, un ton persifleur qui l'étonnait elle-même » (FM, p. 185). Nous pouvons constater un comportement similaire chez Olivier : « Il s'exprimait comme quelqu'un de vexé, et pas du tout sur le ton qu'il eût voulu » (FM, p. 258). Il existe une disparité entre les émotions d'Olivier et sa manière de les exprimer. Ainsi, « [e]n dépit de lui, le nom de Passavant revenait sur ses lèvres et d'autant plus obstinément qu'il eût voulu plus l'éviter. Exaspéré de se voir si peu maître de lui, et comme traqué par lui-même, il changea de terrain » (FM, p. 288). Olivier, comme Laura, ne peut pas toujours contrôler le contenu de ses paroles, ni la manière de les prononcer. Il en est de même pour Lafcadio qui,

inversement à Olivier et à Laura, ne peut pas faire autrement que d'être agréable. Dans un monologue intérieur, il se dit en effet : « Le vrai, c'est que j'espérais déplaire au curé. Je cherchais ce que je pourrais lui dire de désagréable : je n'ai rien su trouver que de charmant... Que j'ai de mal à ne paraître pas séduisant! » (CV, p. 189). Les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* se trouvent en conflit avec eux-mêmes, agissant différemment de ce qu'ils souhaiteraient. L'inconséquence de leurs actions est hors de leur ressort, prouvant du même coup la dualité existant entre leur volonté et leurs faits et gestes.

### **L'incompréhension de soi**

Aux prises avec des actions inconséquentes à leur bon vouloir, les personnages vont souvent admettre leur incompréhension d'eux-mêmes. Ils ne peuvent pas s'expliquer certaine manière d'agir qu'ils n'ont pas pu contrôler. Il en est ainsi pour La Pérouse qui n'a pas réussi à se suicider comme il l'avait prévu depuis longtemps et qui tente de trouver une raison à son non-agir. Il dit à Édouard :

Oui, je l'ai chargé. Vous pouvez voir : Il l'est encore. Que s'est-il passé? Je ne parviens pas à comprendre. J'ai porté le pistolet à mon front. Je l'ai gardé longtemps contre ma tempe. Et je n'ai pas tiré. Je n'ai pas pu... Au dernier moment, c'est honteux à dire... Je n'ai pas eu le courage de tirer. [...] Comment expliquez-vous cela? Une chose que j'avais résolue ; à laquelle, depuis des mois, je n'arrêtais pas de penser... Peut-être même est-ce pour cela. Peut-être que, par avance, j'avais épuisé en pensée tout mon courage...

- Comme, avant le retour de Boris, vous aviez épuisé la joie du revoir, lui dis-je ; mais il continuait :

« Je suis resté longtemps, avec le pistolet contre ma tempe. J'avais le doigt sur la gâchette. Je pressais un peu ; mais pas assez fort. Je me disais : "Dans un instant, je vais presser plus fort, et le coup partira." Je sentais le froid du métal, et me disais : "Dans un instant, je ne sentirai plus rien. Mais d'abord je vais entendre un bruit terrible..." Songez donc! si près de l'oreille!... C'est cela surtout qui m'a retenu : la peur du bruit... C'est absurde ; car, du moment que l'on meurt... Oui ; mais la mort, je l'espère comme un sommeil ; et une détonation, cela n'endort pas : cela réveille... Oui ; c'est certainement cela dont j'avais peur. J'avais peur, au lieu de m'endormir, de me réveiller brusquement. [...] La vérité, si je ne me suis pas tué, c'est que je n'étais pas libre. Je dis à présent : j'ai eu peur ; mais non : ce n'était pas cela. Quelque chose de complètement étranger à ma

volonté, de plus fort que ma volonté, me retenait... Comme si Dieu ne voulait pas me laisser partir. Imaginez une marionnette qui voudrait quitter la scène avant la fin de la pièce... Halte là! On a encore besoin de vous [...] » (FM, p. 243-244)

La Pérouse tente de trouver une raison à l'indépendance de ses actes face à sa volonté en réfléchissant longuement à la question. Ses soupçons se portent même sur Dieu pour expliquer son incapacité à se contrôler. S'il n'a pas pu se tuer comme il le voulait, c'est donc que quelqu'un d'autre a la mainmise sur ses faits et gestes. Lafcadio avoue quant à lui juger son sauvetage de la veille avec un regard extérieur lorsque Geneviève lui dit :

- [...] Puisque je vous retrouve ici, Monsieur, puis-je vous demander en grâce de ne point parler à mes parents de cette aventure d'hier, que je crois qu'ils ne goûteraient guère ; ni surtout de la bourse que je leur ai dit avoir perdue.
- J'allais, Mademoiselle, vous supplier également de garder le silence sur le rôle absurde que vous m'avez vu jouer. Je suis comme vos parents : je ne le comprends guère, et je ne l'approuve pas du tout. (CV, p. 76-77)

Dans cet extrait, Lafcadio se reconnaît davantage en l'autre qu'en lui-même. Il réprouve le comportement qu'il a adopté la veille en se trouvant du même avis que les parents de Geneviève. Il avance ne pas savoir ce qui l'a poussé à entrer dans la maison en flammes. Parallèlement, Lafcadio tient un discours semblable au père de la jeune femme vers la fin de la sotie, alors qu'il lui avoue avoir tué son beau-frère. À la question de Julius, Lafcadio n'arrive pas à répondre :

- Qu'aviez-vous contre Fleurissoire, ce digne homme plein de vertus?
- Je ne sais pas... Il n'avait pas l'air heureux... Comment voulez-vous que je vous explique ce que je ne puis m'expliquer moi-même? (CV, p. 242)

La théorie de l'inconséquence telle que développée par Julius et Lafcadio exerce ici toute son emprise sur le jeune homme qui l'a poussée jusqu'à la pratique : il ne peut plus se comprendre lui-même. Il n'a pas de raison d'avoir tué un homme puisque le but était justement de ne pas en avoir. L'unique réponse à toute question se présente désormais sous la forme d'une autre question puisque la logique est désormais exclue de l'équation.

## L'acte gratuit

C'est d'ailleurs à partir de la théorie de l'inconséquence que Lafcadio émet celle de l'acte gratuit. Sans avoir besoin d'être cohérent avec lui-même, il est libre d'agir sous l'impulsion d'une pensée, sans en mesurer les conséquences. En effet, « [l]'acte gratuit est conçu comme la suprême prodigalité d'un être souverainement libre, "à l'abri du besoin", qui voudrait éprouver l'effet du jaillissement spontané de ses désirs inconscients [...] ; un acte de révolte contre le prévisible et la comptabilité de l'agenda »<sup>29</sup>. Encore une fois, Julius et Lafcadio réfléchissent parallèlement à l'acte gratuit. Dans la conversation qu'il tient avec Fleurissoire juste avant sa mort, Julius énonce ses nouvelles hypothèses :

- Eh bien! voici, cher Amédée : M'est avis que, depuis La Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans ; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme ; qu'il y a des actions désintéressées...
- Je l'espère bien, interrompit candidement Fleurissoire.
- Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie. Par *désintéressé*, j'entends : gratuit. Et que le mal, ce que l'on appelle : le mal, peut être aussi gratuit que le bien.
- Mais, dans ce cas, pourquoi le faire?
- Précisément! par luxe, par besoin de dépense, par jeu. 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. (CV, p. 179-180)

Et ces actions désintéressées, si elles se révèlent illégales, faussent la piste de toute enquête qui tentera de trouver un mobile au crime. Ainsi Julius ajoute-t-il :

- à le supposer gratuit, l'acte mauvais, le crime, le voici tout inimputable ; et imprenable celui qui l'a commis.
- Quoi! vous y revenez, soupira désespérément Amédée.
- Car le mobile, le motif du crime, c'est l'anse par où saisir le criminel. Et si, comme le juge prétendra : *Is fecit cui prodest...* (CV, p. 182)

---

<sup>29</sup> Alain Goulet, « Acte gratuit », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 13.

Il s'agit de la même réflexion à laquelle aboutira Lafcadio dans le train : « Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police! » (CV, p. 194). Or, l'acte gratuit tel que le conçoivent Lafcadio et Julius a d'abord été pensé, évidemment, par André Gide. Dès la parution de *Paludes*, le personnage de Valentin Knox supprime gratuitement un « homme normal ». Il affirme en effet :

L'homme normal c'est celui que je rencontrais dans la rue et que j'appelai par mon nom, le prenant d'abord pour moi-même ; je m'écriai lui tendant la main : « Mon pauvre Knox, comme te voilà terne aujourd'hui! Qu'as-tu donc fait de ton monocle? » et ce qui me surprit c'est que Roland, qui se promenait avec moi, l'appelant aussi par son nom, lui disait en même temps que moi : « Pauvre Roland! où donc avez-vous laissé votre barbe? » Puis cet individu nous ennuyant, nous le supprimâmes, sans remords, puisqu'il ne présentait rien de nouveau.<sup>30</sup>

Dans cette relation de l'acte gratuit se manifeste très distinctement le double. L'homme normal se révèle un reflet affadi de son interlocuteur, lequel considère qu'il n'est pas nécessaire de le garder en vie puisqu'il n'a rien d'original. Dans la conception de l'acte gratuit de Gide se distingue, dès sa genèse, le problème du double. Lors d'une des conférences qu'il donnera plus tard au Vieux-Colombier, Gide déclarera, à propos des *Possédés* de Dostoïevski : « Le suicide de Kiriloff est un acte absolument gratuit, je veux dire que sa motivation n'est point extérieure »<sup>31</sup>. Il comporte selon lui « [t]out ce que l'on peut faire entrer d'absurde dans ce monde, à la faveur et à l'abri d'un acte gratuit »<sup>32</sup>. Comme nous le verrons plus tard, l'influence de Dostoïevski a été majeure dans le processus créatif de Gide. La lecture des œuvres du romancier russe lui fournira maints modèles de réflexion dans sa gestation de l'acte gratuit. Pour revenir à Lafcadio, en poussant plus loin la théorie de l'inconséquence, il lui devient possible d'interchanger sans distinction aucune des actions antithétiques :

---

<sup>30</sup> André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1920 [1895], p. 83.

<sup>31</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, op. cit., p. 176.

<sup>32</sup> *Idem.*

cette vieille dont j'ai chargé le sac sur mes épaules (par fantaisie il avait fait à pied, en quatre jours la traversée des Apennins entre Bologne et Florence, couchant à Covigliajo) et que j'ai embrassée au haut de la côte... ça fait partie de ce que le curé de Covigliajo appelait : les bonnes actions, – 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... Ah! comme elle caressait le col de ma veste, pour en enlever la poussière! en disant : *figlio mio! carino!*... D'où me venait cette intense joie quand, après et encore en sueur, à l'ombre de ce grand châtaigner, et pourtant sans fumer, je me suis étendu sur la mousse? Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être... Que peu de chose la vie humaine! Et que je risquerais la mienne agilement, si seulement s'offrait quelque belle prouesse un peu joliment téméraire à oser!... [...] Mais la curiosité, c'est de savoir ce que la vieille aurait dit si j'avais commencé de serrer... 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. (CV, p. 186-187)

Éprouvant un sentiment de béatitude, Lafcadio serait prêt à « embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être », ces deux possibilités s'équivalant désormais dans la logique du jeune homme, ce qui n'est pas sans rappeler les mots de Stavroguine des *Possédés* que cite Gide : « “Je puis, comme je l'ai toujours pu, éprouver le désir de faire une bonne action, et j'en ressens du plaisir. A côté de cela, je désire aussi faire du mal et j'en ressens également de la satisfaction” »<sup>33</sup> et auxquels il ajoute, en bas de page : « “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan”, lisons-nous également dans Baudelaire (*Journaux intimes*, p. 57) »<sup>34</sup>. Qu'un personnage puisse ressentir la même attirance vers le bien que vers le mal indique qu'il se trouve exactement au milieu d'un combat dichotomique. C'est une dualité qui l'habite. Par ailleurs, une réflexion semblable à celle de Lafcadio germe dans l'esprit de Bernard des *Faux-Monnayeurs*, amorcée par la lecture des *Frères Karamazov* de Dostoïevski. Il dit en effet à Olivier :

Sais-tu l'acte par lequel il me semble parfois que je m'exprimerais le mieux? C'est... Oh! je sais bien que je ne me tuerai pas ; mais je comprends admirablement Dmitri

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>34</sup> *Idem.*

Karamazov, lorsqu'il demande à son frère s'il comprend qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie... par éclatement. (FM, p. 265)

Le meurtre comme le suicide remplacent facilement l'enthousiasme chez Lafcadio et chez Dmitri Karamazov (qui influencera par la suite la tentative de suicide d'Olivier). Encore une fois, Dostoïevski apparaît dans les écrits de Gide, mais cette fois à même sa création fictionnelle. Les livres de l'écrivain russe fascinent jusqu'aux personnages d'André Gide et les influencent jusque dans les actions les plus significatives (Olivier en effet tentera de se suicider après sa réconciliation avec Édouard).

### **La rationalisation**

Dans *Les Caves du Vatican* comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, certains personnages, constatant leurs inconséquences, tentent de les rendre conformes à la raison. C'est le cas de Bernard qui souhaite rétroactivement s'expliquer qu'en ayant découvert le secret de sa naissance, il n'essayait pas de voler le tiroir : « Soulever la plaque de marbre d'un guéridon et s'apercevoir que le tiroir bâille, ce n'est tout de même pas la même chose que de forcer une serrure. Je ne suis pas un crocheteur. Ça peut arriver à n'importe qui, de soulever le marbre d'un guéridon. Thésée devait avoir mon âge quand il souleva le rocher » (CV, p. 63). Bernard n'a pas eu à forcer le tiroir pour découvrir les lettres, mais le résultat reste le même. Toutefois, il ne peut s'empêcher de rationaliser son geste, parce qu'il ne lui ressemble pas. Il en va de même pour Vincent, qui a toujours été un honnête jeune homme. Or, son aventure avec Laura se charge de conséquences contrariantes et imprévues ; l'attitude que prend Vincent vis-à-vis de la situation se modifie en l'espace de quelques jours : de futur père responsable prêt à assumer les coûts, il change d'idée et va jusqu'à abandonner sa maîtresse et l'enfant qu'elle

porte. Le narrateur des *Faux-Monnayeurs* explique en cinq points le raisonnement de Vincent l'ayant mené à cette décision, ce qui *a priori* ne lui ressemble pas :

A 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° La période du bon motif. Probité. Consciencieux besoin de réparer une faute commise. En l'espèce : l'obligation morale de consacrer à Laura la somme que ses parents ont péniblement économisée pour subvenir aux premiers frais de sa carrière. N'est-ce pas là se sacrifier? Ce motif n'est-il pas décent, généreux, charitable?

2° La période de l'inquiétude. Scrupules. Douter si cette somme consacrée sera suffisante, n'est-ce pas s'apprêter à céder, lorsque le démon fera miroiter devant les yeux de Vincent la possibilité de la grossir?

3° Constance et force d'âme. Besoin, après la perte de cette somme, de se sentir « au-dessus de l'adversité ». C'est cette « force d'âme » qui lui permet d'avouer ses pertes de jeu à Laura ; et qui lui permet, par la même occasion, de rompre avec elle.

4° Renoncement au bon motif, considéré comme une duperie, à la lueur de la nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa conduite ; car il reste un être moral, et le diable n'aura raison de lui, qu'en lui fournissant des raisons de s'approuver. Théorie de l'immanence, de la totalité dans l'instant ; de la joie gratuite, immédiate et immotivée.

5° Griserie du gagnant. Dédain de la réserve. Suprématie.

A partir de quoi, le démon a partie gagnée.

A partir de quoi, l'être qui se croit le plus libre, n'est plus qu'un instrument à son service. (FM, p. 142-143)

Se comportant à l'inverse de ce qu'il lui est naturel, Vincent est prêt à changer son éthique par laquelle il lui est convenable d'agir afin de se sentir plus conséquent avec lui-même. Ce ne sont donc pas ses actions qui sont erronées, mais ses anciennes convictions.

Pour beaucoup des personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, il est plus simple de se mentir à soi-même que d'admettre une inconséquence du comportement. Cette attitude est perceptible chez Lafcadio, qui a longtemps voulu garder pour lui ses souvenirs d'enfance. Après s'être aperçu que Julius a lu son carnet et observé une photo, le jeune homme brûle le tout : « 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 en cendre, la tête lui tournait un peu » (CV, p. 60). La rhétorique utilisée par le narrateur

laisse clairement entendre que Lafcadio tente de se convaincre d'être heureux de se détacher de ses souvenirs de jeunesse, mais qu'il ne l'est pas. Lafcadio est pourtant le personnage le plus prompt à admettre son inconséquence. Il voudrait être libre comme l'air, entièrement indépendant de tout ce qui l'a formé. Or, il demeure malgré lui lié au carnet et à la photographie, ce qui brime son inconséquence, son indépendance. Ainsi, Lafcadio renie l'inconséquence de son inconséquence, ce qui le rend, somme toute, aussi insincère avec lui-même que le sont les autres personnages, car comme eux il tente de se persuader d'être différent de ce qu'il est réellement. Il en va de même avec Bernard, qui essaie de se faire croire qu'il a toujours détesté son père afin de trouver une raison à la lettre amère qu'il lui a adressée pour expliquer son départ : « Quant au cocu, c'est bien simple : d'aussi loin que je m'en souviens, je l'ai toujours haï » (FM, p. 63). Il sera évident à la fin du roman que cette affirmation de Bernard est fautive. Il est préférable pour Bernard de se mentir à lui-même que de ressentir les affres du remords. Dans *Les Caves du Vatican*, il est d'ailleurs aisé de constater que le mensonge à soi entraîne nécessairement le mensonge aux autres : « Geneviève de Baraglioul, qui ne s'avouait pas à elle-même qu'elle trouvait Lafcadio très beau, n'avoua pas à Lafcadio que, loin de lui paraître ridicule, il avait pris pour elle figure de héros » (CV, p. 77). La locution « ne s'avouait pas à elle-même [ou lui-même] » exprimée par le narrateur des *Caves du Vatican* se répète dans *Les Faux-Monnayeurs* lorsque le narrateur parle de Bernard : « il souhaitait plus encore de connaître Sarah, la sœur cadette ; mais sa curiosité demeurait secrète ; par égard pour Laura, il ne se l'avouait pas à lui-même » (FM, p. 213). Il n'est pas anodin que les personnages des deux récits « ne s'avouent pas à eux-mêmes » leur intérêt amoureux. Il s'agit pour eux d'un élément qui perturberait la personnalité et les goûts qu'ils se sont connus jusque-là. Le mensonge à soi concernant

l'amour se reproduit chez d'autres personnages, par exemple chez Madame Vedel qui, contrairement aux adolescents des deux récits refusant d'admettre un sentiment récent, tente quant à elle de se persuader qu'elle aime toujours son mari. Ainsi Édouard note-t-il à son sujet : « De ne voir que très peu Vedel lui permet de s'imaginer qu'elle l'aime » (FM, p. 233). De manière plus abstraite, c'est-à-dire chez des personnages jouant un rôle inactif dans l'histoire, il est également possible de percevoir le mensonge à soi grâce à l'expérience de Sophroniska, qu'elle atteste à Édouard : « J'ai vu des juges d'instruction maladroits souffler sans le vouloir à un enfant un témoignage inventé de toutes pièces et l'enfant, sous la pression d'un interrogatoire, mentir avec une parfaite bonne foi, donner créance à des méfaits imaginaires » (FM, p. 176). Chez beaucoup de personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, l'inconséquence s'accompagne de son reniement, qui passe la plupart du temps par une rationalisation.

### **L'ouverture à la dualité**

Une circonstance particulière provoque souvent la manifestation de l'inconséquence chez les personnages des deux récits. Chez Beppo, l'inconséquence est perceptible dans un futur possible que laisse sous-entendre le narrateur :

Anthime l'a saisi par l'épaule ; penché sur lui, que dit-il, qui fasse tressaillir l'enfant? – Non! non! le petit proteste. De la poche de son gilet, Anthime sort un billet de cinq lires ; Beppo s'indigne... Plus tard il volera peut-être ; il tuera même ; qui sait de quelle éclaboussure sordide la misère tachera son front? Mais lever la main contre la Vierge qui le protège, vers qui, chaque soir, avant de s'endormir il soupire, à qui chaque matin, au premier réveil, il sourit!... Anthime peut essayer de l'exhortation, de la corruption, du rudolement, de la menace, il n'obtiendra de lui que refus. (CV, p. 33)

Il y a ici inconséquence puisque le petit Beppo ne peut pas se contraindre à lever la main sur une effigie de la Vierge, même si plus tard il pourrait possiblement commettre des actes

proscrits par les dix commandements si (et c'est sur ce conditionnel qu'insiste le narrateur) l'adversité l'y conduit. Dans la situation où il se trouve à ce moment, Beppo est encore respectueux de la religion et de ses symboles, mais peut-être que plus tard les circonstances changeront ses principes : il serait alors prêt à commettre un crime beaucoup plus grave que d'outrager la sculpture de la Vierge. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'infidélité de Laura et de Vincent est expliquée par un concours de circonstances : « Sans doute, s'ils n'eussent été sous de nouveaux cieux, loin de leurs parents, des souvenirs de leur passé, de ce qui les maintenait dans la *conséquence* d'eux-mêmes, ni Laura n'eût cédé à Vincent, ni Vincent tenté de la séduire » (FM, p. 143 ; c'est nous qui soulignons). Les propos de Protos déguisé en Monsieur Defouqueblize, dans *Les Caves du Vatican*, peuvent servir à éclaircir l'abandon passager de Laura et de Vincent. Il dit en effet à Lafcadio :

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! Oui, Monsieur, un trou dans la mémoire, et la sincérité se fait jour!... La cessation d'une continuité ; une simple interruption de courant. Naturellement je ne dis pas cela dans mes cours... Mais, entre nous, quel avantage pour le bâtard! Songez donc : celui dont l'être même est le produit d'une incartade, d'un crochet dans la droite ligne. (CV, p. 226)

La sincérité permet aux personnages d'être honnêtes envers eux-mêmes, mais peut par là même les mener à l'inconséquence, qui n'est en fait qu'une représentation de leur dualité. Chez un même personnage, différentes valeurs, différents penchants se débattent, d'où l'inconséquence de ses actions, puisqu'en lui ne subsiste pas qu'un seul et même être.

Afin de faire poindre la dualité des personnages, il est nécessaire qu'ils acceptent leurs contradictions et leurs inconséquences. Elaine Davis Cancalon aborde la question dans son ouvrage *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*. Elle étudie les premiers récits de Gide et remarque que la complexité des personnages évolue en même temps que la

complexité de la narration. Elle indique que « [l]e héros-égoïste est un personnage jeune, à peine sorti d'une adolescence dont il refuse d'abandonner les idéaux rêveurs. Le caractère incertain de la vie quotidienne, ainsi que les contradictions qu'il aperçoit dans sa propre nature, l'effrayent »<sup>35</sup>. Nous avons pu constater que c'est en effet parfois le cas chez les personnages des *Faux-Monnayeurs* et des *Caves du Vatican*, même parmi les plus âgés. Ils se mentent à eux-mêmes pour ne pas accepter une déviation dans leur comportement, afin de rester logiques envers eux-mêmes. Certains, comme Lafcadio, visent au contraire à être inconséquents. L'hypothèse de Davis Cancalon, bien que s'arrêtant à cinq récits (*Les Cahiers d'André Walter*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite*, *Isabelle* et *La Symphonie pastorale*), est avérée aussi dans les écrits plus tardifs d'André Gide. Par contre, la sincérité laisse poindre une acceptation des contradictions et des inconséquences, ouvrant ainsi la porte à la dualité.

### **La représentation de la dualité chez différents personnages**

À mesure qu'avance le récit des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, les personnages se révèlent de plus en plus au lecteur et, comme le suggère Elaine Davis Cancalon<sup>36</sup>, ils se complexifient corrélativement à la narration. Les personnages sont introduits de manière assez unidimensionnelle, mais Gide tend, tout au long du récit, à modifier la première conception qu'aurait pu en avoir le lecteur. Nous avons déjà cité Vincent Jouve à propos du processus « rétroactif » et constaté qu'André Gide utilise ce procédé pour déstabiliser le lecteur : les personnages ne sont pas tous comme ils étaient d'abord présentés.

---

<sup>35</sup> Elaine Davis Cancalon, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>36</sup> Dans *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Elaine Davis Cancalon émet justement l'hypothèse que la personnalité d'un protagoniste est directement liée à la structure narrative du récit qui le met en scène. Elle remarque que les procédés narratifs se modifient au rythme de l'évolution psychologique du personnage (Elaine Davis Cancalon, *op. cit.*, p. 4-15).

Ainsi Anthime, introduit comme un franc-maçon et se moquant de la religion dans son premier dialogue, ne peut pas s'empêcher de tomber victime des superstitions religieuses (avant même sa conversion) en pensant que sa femme n'a peut-être pas suffisamment prié pour le guérir. Il en va de même pour Lafcadio, présenté comme l'être libre par excellence, qui ressent le poids de son crime à la fin du récit. Le lecteur des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* ne peut donc pas prévoir ce que fera ou ce que ressentira le personnage ; de cette façon, Gide joue sur l'horizon d'attente du lecteur. La représentation la plus figurée de cette combinaison se donne à lire dans *Les Caves du Vatican* par le truchement du déguisement :

Il fit volteface aussitôt, Defouqueblize d'un bond s'était dressé... mais était-ce encore Defouqueblize – qui, d'une voix à la fois moqueuse, autoritaire et jubilante, s'écriait :  
- Faudrait voir à ne pas abandonner si vite un ami, monsieur Lafcadio Lonnesaitpluksi!... Alors quoi! c'est donc vrai! on avait voulu s'évader?  
Du funambulesque professeur éméché de tout à l'heure plus rien ne subsistait dans le grand gaillard vert et dru, en qui Lafcadio n'hésitait plus à reconnaître Protos. Un Protos grandi, élargi, magnifié et qui s'annonçait redoutable. (CV, p. 227)

Protos est doué, en effet, de la capacité de se dissimuler en qui il veut pour duper ceux qu'il compte escroquer. Or, s'il revêt une apparence trompeuse, sa personnalité n'est en aucune façon complexe. Ses propos contradictoires se révèlent seulement sous un déguisement ; sous sa propre apparence, Protos incarne le bandit sans scrupule. Sa vision du monde reste dichotomique ; il classe les gens selon deux catégories : les crustacés et les subtils. Il représente physiquement la complexité des autres personnages. Inversement, ceux-ci sont intérieurement plus diversifiés que ne l'est Protos. C'est néanmoins par sa conversation qu'il est possible de comprendre que l'image qu'en ont les autres lui crée un double. Encore sous son déguisement de Defouqueblize, Protos affirme en effet à Lafcadio :

Il faut non seulement ne rien faire d'insolite, mais encore persuader autrui qu'on ne ferait rien d'insolite, même avec toute licence ; qu'on n'a rien d'insolite en soi, qui demanderait à sortir. [...] Des gens de la société, comme vous ou moi, se doivent de vivre contrefaits.

[...] Et quand il n'y aurait pas la société pour nous contraindre, ce groupe y suffirait de parents et d'amis auxquels nous ne savons pas consentir à déplaire. Ils opposent à notre sincérité incivile une image de nous, de laquelle nous ne sommes qu'à demi responsables, qui ne nous ressemble que fort peu, mais qu'il est indécent, je vous dis, de déborder. En ce moment, c'est un fait : j'échappe à ma figure, je m'évade de moi... O vertigineuse aventure! ô périlleuse volupté!... (CV, p. 225)

Ce ne serait qu'en étant loin de ceux qui nous imposent une image de nous qu'il serait possible d'être réellement soi, puisque nous n'aurions plus à nous y conformer. Cette réflexion rappelle celle du narrateur des *Faux-Monnayeurs* au sujet de l'aventure de Laura et de Vincent : dans leur quotidien, près de leurs parents, jamais ils n'auraient commis d'adultère, acte qui ne leur ressemble pas à l'ordinaire (à l'ordinaire, donc, de ce que les autres leur imposent).

### **La dualité physique-psychologique**

La dualité entre l'apparence physique et la psychologie d'un personnage ne s'arrête toutefois pas à Protos. En effet, Julius se laisse davantage influencer par l'aspect de Lafcadio que par ses paroles lorsque son jeune frère lui avoue le meurtre :

On n'a pas arrêté, vous dis-je, l'assassin de Monsieur votre beau-frère, pour cette raison que l'assassin de Monsieur votre beau-frère, c'est moi.  
Lafcadio aurait été d'aspect farouche, que peut-être Julius aurait pris peur ; mais son air était enfantin. Même il paraissait plus jeune encore que la première fois que l'avait rencontré Julius ; son regard était aussi limpide, sa voix aussi claire. (CV, p. 242)

Dans cet extrait, Gide joue encore une fois sur l'introduction trompeuse du personnage, mais cette fois il s'agit de l'introduction d'un personnage à un autre personnage. L'attente qu'a Julius vis-à-vis de Lafcadio demeure marquée par leur première rencontre et la vision qu'il en a ne peut pas entièrement être modifiée. La physionomie de Lafcadio est par ailleurs si enfantine, d'apparence si innocente, que Julius est incapable de croire entièrement son aveu. Le sachant assassin, il n'arrive pas à en avoir peur. L'aspect physique de Lafcadio le rend

différent de ce qu'il est aux yeux des autres, qui ont de lui une certaine vision ; comme ce que disait Protos déguisé, le regard des autres lui crée un double.

### **Différents visages**

Dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages ne montrent pas toujours le même visage. L'expression imagée est textuellement présente dans *Les Caves du Vatican* alors que le narrateur explique la théorie des subtils avancée par Protos et Lafcadio :

Un subtil, dans l'argot dont Protos et lui se servaient du temps qu'ils étaient en pension ensemble, un subtil, c'était un homme qui, pour quelque raison que ce fût, ne présentait pas à tous ou en tous lieux même visage. Il y avait, d'après leur classement, maintes catégories de subtils, plus ou moins élégants et louables, à quoi répondait et s'opposait l'unique grande famille des *crustacés*, dont les représentants, du haut en bas de l'échelle sociale, se carraient. (FM, p. 227)

Pour les deux pensionnaires, la dissimulation est un art et c'est ce à quoi ils tendent. Or, dans *Les Faux-Monnayeurs*, les personnages affichent malgré eux un visage distinct selon les personnes avec qui ils se trouvent. C'est ce que constate Bernard à propos d'Olivier en lisant le journal d'Édouard, qui le décrit d'une manière fort éloignée de ce à quoi il est accoutumé :

Bernard, à mesure qu'il avançait dans sa lecture, s'étonnait toujours plus, admirait toujours plus, mais un peu douloureusement, de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien. Olivier ne lui avait rien dit de tout ce que racontait ce journal. D'Armand et de Sarah, à peine soupçonnait-il l'existence. Comme Olivier se montrait différent avec eux, de ce qu'il se montrait avec lui!... Dans cette chambre de Sarah, sur ce lit, Bernard aurait-il reconnu son ami? (FM, p. 117)

Olivier agit si différemment en présence de ses autres amis que Bernard a de la difficulté à le reconnaître dans la description qu'en fait Édouard. Selon qui se trouve avec lui, Olivier offrira donc un visage autre (c'est-à-dire une manière d'agir irrégulière). Il en va de même de ses réflexions qui, influencées par celles de Passavant, s'avèrent fort divergentes de celles que lui

connaissait autrefois Bernard. Outré, ce dernier présente alors lui aussi un visage différent à son ami, adoptant une posture que ne lui a jamais connue Olivier :

La surprise qu'avait Bernard d'entendre le sentimental Olivier exprimer des idées parfaitement différentes de celles qu'il lui connaissait, fit place presque aussitôt à une indignation violente [...]. Sur son cahier des opinions contradictoires, il les pourrait coucher en regard des siennes propres. Eussent-elles été authentiquement les idées d'Olivier, il ne se serait indigné ni contre lui, ni contre elles ; mais il sentait quelque'un de caché derrière ; c'est contre Passavant qu'il s'indignait.

« Avec de pareilles idées, on empoisonne la France », s'écria-t-il d'une voix sourde, mais véhémement. Il le prenait de très haut, désireux de survoler Passavant. Et ce qu'il dit le surprit lui-même, comme si sa phrase avait précédé sa pensée ; et pourtant c'était cette pensée même qu'il avait développée ce matin dans son devoir ; mais, par une sorte de pudeur, il lui répugnait, dans son langage, et particulièrement en causant avec Olivier, de faire montre de ce qu'il appelait « les grands sentiments ». Aussitôt exprimés, ceux-ci lui paraissaient moins sincères. Olivier n'avait donc jamais entendu son ami parler des intérêts de « la France » ; ce fut son tour d'être surpris. Il ouvrait de grands yeux et ne songeait même plus à sourire. Il ne reconnaissait plus son Bernard. (FM, p. 256)

Les doubles visages qu'affichent Olivier et Bernard sont involontaires ; leurs paroles précèdent leur propre réflexion. C'est ainsi que, vers la fin du roman, les deux amis ne se reconnaissent que bien peu. Ne sachant plus à quel visage s'adresser, il leur devient de plus en plus difficile de distinguer l'ami sincère de l'ami jaloux, le naturel de l'imitation, l'authenticité de l'imposture. Les doubles visages sont un aspect de la dualité physionomie-psychologie présente chez les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*.

### **L'opposition civile-professionnelle**

Une autre manifestation de la dualité dans le comportement des personnages réside dans l'opposition civile-professionnelle, c'est-à-dire qu'il y a contraste chez le personnage entre sa personnalité à l'état de citoyen et son attitude dans l'exercice de ses fonctions. Édouard note une telle constatation dans son journal, à propos d'Oscar Molinier : « Jusqu'à ce jour, je n'avais vu de lui que le magistrat ; l'homme enfin écartait la toge » (FM, p. 222), puis,

plus loin : « Le magistrat avait commencé sa phrase au passé ; le mari l’achevait au présent, dans un indéniable rétablissement personnel » (FM, p. 224). Dans une même phrase, Molinier-individu et Molinier-magistrat se relaient. C’est le même homme qui parle, mais il trahit une dualité interne : son caractère personnel et son attitude professionnelle, qui ne vont pas toujours de pair, cohabitent néanmoins et ce, sans que Molinier ne semble remarquer les contradictions qu’ils impliquent. Édouard remarque une conduite semblable chez Albéric Profitendieu qui était venu le voir pour lui demander des nouvelles de Bernard et qui, aux propos d’Édouard sur les fausses pièces de monnaie, change d’attitude du tout au tout : « Le juge envahissait le père, et rien plus n’existait pour lui que le métier. Il me pressa de questions, prit des notes et parla d’envoyer un agent à Saas-Fée, pour relever les noms des voyageurs sur les registres des hôtels » (FM, p. 329). Albéric Profitendieu montre deux visages à Édouard : en tant que père, il se révèle affligé et inquiet, prêt à s’épancher devant un inconnu ; le juge d’instruction soudainement prend le dessus et Profitendieu termine la conversation d’une manière strictement professionnelle. La transition s’opère brusquement, Profitendieu ne pouvant pas être à la fois père et juge ; il tient les deux rôles, qui doivent néanmoins être séparés l’un de l’autre. Dans le cas de la dualité civile-professionnelle, il s’agit chez les personnages des *Faux-Monnayeurs* d’une scission claire puisqu’ils ne peuvent pas incarner simultanément les particularités des deux statuts.

### **La dualité sur le plan des idées**

Les idées influençant nécessairement l’attitude adoptée au jour le jour, un changement de certitude amène une dualité chez les personnages des *Caves du Vatican*. C’est ce que l’on retrouve chez Julius qui, dans sa conversation avec Lafcadio au sujet de son prochain roman,

adopte une attitude fort différente lorsqu'il apprend que le meurtrier n'a pas pris les six mille francs. Sa contenance première, calme malgré le choc du crime, s'accompagne de cette affirmation intellectuelle : « Je ne veux pas de motif au crime ; il me suffit de motiver le criminel. Oui ; je prétends l'amener à commettre gratuitement le crime ; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé » (CV, p. 205-206). La panique qui suit ses discours est d'autant plus saisissante que Julius renie tout à fait ses propos précédents, comme s'il ne les avait jamais prononcés ou même pensés : « D'abord il n'y a pas de crime sans motif » (CV, p. 211), lance-t-il à Lafcadio. Le contraste du comportement de Julius s'explique par un changement radical de pensée, c'est-à-dire, dans ce cas, à un retour à ses anciennes convictions. Dans une même conversation, Lafcadio a pu assister à l'expression de la dualité de son demi-frère. Cette forme de dédoublement se retrouve aussi chez Anthime, qui adopte une attitude complètement différente selon sa croyance ou son incroyance en la religion catholique. Du brusque franc-maçon du début du récit, Anthime devient soudainement fort complaisant après sa conversion, notamment envers les manquements de l'Église en son endroit. C'est ce que lui fait remarquer Julius lors d'une visite dans son nouvel appartement de Milan :

On l'introduisit dans un misérable appartement de trois pièces – si l'on peut compter pour une pièce l'obscur soupenne où Véronique faisait elle-même cuire quelques légumes, ordinaire de leurs repas. [...] Julius, gardant à la main son chapeau plutôt que de le poser sur la douteuse toile cirée qui recouvrait une table ovale, et restant debout par horreur de la molesquine, saisit le bras d'Anthime et s'écria :

- Vous ne pouvez rester ici, mon pauvre ami.
- De quoi me plaignez-vous? dit Anthime.

Au bruit des voix Véronique était accourue :

- Croiriez-vous, mon cher Julius, qu'il ne trouve rien d'autre à dire, devant les passe-droits et les abus de confiance dont vous nous voyez victimes.
- Qui vous a fait partir pour Milan?
- Le père Anselme ; de toute façon nous ne pouvions garder l'appartement in Lucina.
- Qu'en avons-nous besoin? dit Anthime.
- Là n'est point la question. Le père Anselme vous promettait compensation. A-t-il connu votre misère?

- Il feint de l'ignorer, dit Véronique.
- Il faut vous plaindre à l'évêque de Tarbes.
- C'est ce qu'Anthime a fait.
- Qu'a-t-il dit?
- C'est un excellent homme ; il m'a vivement encouragé dans ma foi. [...] [I]l est de fait que je suis un peu dénué ; mais qu'avons-nous besoin davantage? J'errais, du temps de ma prospérité ; j'étais malade. A présent, me voici guéri. Jadis vous aviez beau jeu de me plaindre. Vous le savez, pourtant : les faux biens détournent de Dieu. (CV, p. 123-124)

Or, à la fin de la sotie, Anthime décide de retourner auprès de la communauté des francs-maçons après avoir entendu les confidences de Julius à propos du faux pape. Son discours, soudainement, prend une tournure beaucoup moins sereine qu'il ne l'était auparavant :

- Dans ce cas, je sais ce qui me reste à faire, reprit Anthime, de sa voix la mieux décidée : Je vends la mèche.  
Julius sursauta.
- Mon ami, vous m'épouvantez. Sûr, vous allez vous faire excommunier.
- Par qui? Si c'est par un faux pape, on s'en fout.
- Et moi qui pensais vous aider à goûter dans ce secret quelque vertu consolatrice, reprit Julius consterné.
- Vous plaisantez?... Et qui me dira si Fleurissoire en arrivant au paradis n'y découvre pas tout de même que son bon Dieu non plus n'est pas *le vrai*?
- Voyons ; mon cher Anthime, vous divaguez. Comme s'il pouvait y en avoir deux! comme s'il pouvait y en avoir UN AUTRE.
- Non, mais vraiment vous en parlez trop à votre aise, vous qui n'avez pour *lui* rien délaissé ; vous à qui, vrai ou faux, tout profite... (CV, p. 238)

Du fait qu'un imposteur ait pu remplacer le Pape, Anthime ne croit plus à l'influence bienfaitrice de l'Église et, du coup, change aussitôt son attitude. En accusant Julius de n'avoir jamais rien délaissé pour le Pape, Anthime se plaint par comparaison de son dénuement matériel qu'il n'avait pas jusque-là déploré. Il est d'ailleurs intéressant de noter, de manière anecdotique, que dans le dialogue d'Anthime et de Julius pointe la possibilité de la dualité de Dieu lui-même. Ainsi, les croyances des personnages influencent nécessairement leur attitude et quand elles évoluent, elles font place à une dualité comportementale.

## La cohabitation de deux êtres en un

Plus globalement que le partage de deux rôles chez un même personnage ou que le contraste d'attitude amené par une dualité sur le plan des idées, il est également possible de constater deux existences au sein d'un même personnage dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ces deux êtres en fusion imparfaite sont seulement parfois détectés par le personnage les habitant. Parmi ceux qui sont plus aptes à l'introspection figure certainement Armand. Il dit en effet à Olivier : « Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère? » (FM, p. 356). Ces mots résonnent de ceux d'Édouard au début du roman lorsqu'il note dans son journal :

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. (FM, p. 76)

Armand et Édouard sont conscients d'une opposition acteur-spectateur : leur identité se scinde pour accomplir deux rôles à la fois, ce qu'ils ont d'ailleurs assez de difficulté à comprendre. Édouard se distingue pourtant des autres personnages puisqu'il confère également une structure narrative au roman. N. David Keypour explique ainsi la double fonction d'Édouard dans le récit, qui s'apparente et se distingue à la fois, car le rôle est beaucoup plus large, à la dualité acteur-spectateur :

Nous croyons que la seule manière de rendre compte de ces contradictions est de voir Édouard chargé d'une double mission. Il est personnage et figure à la fois, c'est-à-dire qu'il remplit deux fonctions distinctes et contradictoires dans l'économie générale du roman, conformément à la double visée de l'œuvre. D'une part, il participe à l'intrigue, et comme tout autre personnage, il est chargé de la mise en évidence de la thématique « morale » du livre par son évolution, ses actions et réactions ; d'autre part, il personnifie l'auteur pour exposer discursivement cette thématique et les principes esthétiques qui fondent le roman. Dans le premier rôle il est impliqué dans les événements, avec toutes

ses qualités et ses faiblesses, ses sentiments et ses goûts, bref avec autant de réalité qu'un personnage gidien peut avoir. Comme personnification de l'auteur, il est statique, abstrait de l'action, pure conscience esthétique et morale. C'est une instance intemporelle et comme extérieure qui apparaît dans le roman parce que l'auteur a voulu faire entendre son propre discours sur le roman et qu'il a choisi de le faire en y introduisant un « métalangage » sous un nom propre. De sorte qu'Édouard-personnage est écrivain comme Profitendieu est juge et Sophroniska psychiatre ; c'est-à-dire, comme eux, un « faux-monnayeur » ou un hypocrite, objet de la réprobation du narrateur ; mais Édouard-figure est la personnification de l'Auteur tel que l'esthétique du roman de Gide l'exige. Comme personnage, il est peut-être aussi mauvais romancier que Passavant, bien que pour d'autres raisons ; comme personnification, il est celui qui est *autorisé* à qualifier Passavant de « faiseur ». Son rôle est comparable à celui d'un acteur qui aurait une double mission : jouer le rôle de l'acteur de la pièce, et en même temps, paraître (être) un mauvais acteur.<sup>37</sup>

Édouard, par son journal, peut poser comme la voix de l'auteur sur le plan esthétique. Il incarne donc à la fois un double par l'opposition spectateur-acteur (la dualité interne) et par l'opposition de ce que nous qualifions, à la suite de Keypour, d'Édouard-personnage et d'Édouard-figure.

### **La révélation d'un autre « moi »**

Une dualité intérieure se présente aussi chez certains personnages qui semblent soudainement habités par un autre être. Ils agissent donc d'une façon tout à fait étrangère à leurs habitudes, sans avoir préalablement réfléchi au geste ou au mot, comme si quelqu'un prenait momentanément possession de leur corps. Cet aspect de la dualité se présente notamment chez Gontran :

Il abandonne tout – le crucifix de travers sur le drap chiffonné, le bras qui retombe inerte à sa place première ; et, dans le grand silence funèbre, il entend soudain un brutal « Nom de Dieu », qui l'emplit d'effroi, comme si quelqu'un d'autre... Il se retourne ; mais non : il est seul. C'est bien de lui qu'a jailli ce juron sonore, du fond de lui qui n'a jamais juré. Puis, il va se rasseoir et se plonge dans sa lecture. (FM, p. 51)

---

<sup>37</sup> N. David Keypour, *op. cit.*, p. 172-173.

Il est intéressant de noter que le personnage n'est pas longtemps effrayé par la révélation d'un autre « moi » interne. Du moment qu'il réalise que ce « Nom de Dieu » provenait de lui-même, Gontran se replonge dans son livre. Cette forme de « possession » ne s'apparente nullement aux représentations du double présentes dans la littérature fantastique. Par contre, cette dualité que constate brièvement Gontran n'implique pas pour autant qu'il l'accepte. Le narrateur, vers la fin du roman, informe le lecteur d'un aspect psychologique du personnage (qui jusque-là avait été présenté d'une manière extérieure seulement) : « Il n'est peut-être pas si simple qu'il se croit, qu'il cherche à se faire ; nous l'avons vu au chevet du lit de mort de son père ; mais il n'aime pas les mystères et, dès qu'il n'est plus pareil à lui, se déplaît » (FM, p. 249). Ainsi Gontran fait partie des personnages qui refusent d'admettre leur dualité. Édouard, la plupart du temps conscient de sa dualité, a parfois de la difficulté à la vivre harmonieusement, par exemple lors de la grande discussion à Saas-Fée : « L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder » (FM, p. 186). Édouard semble donc avoir plus de difficulté à accepter la dualité de ses idées que la dualité de ses sentiments. Quant à Bernard, il croit avoir perdu la dualité qu'il savait autrefois l'habiter. Il dit en effet à Olivier :

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. Il n'y a pas bien longtemps encore, je m'analysais sans cesse. J'avais cette habitude de me parler constamment à moi-même. A 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. 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. (FM, p. 264)

Tout lecteur ayant lu la fin du roman sait que Bernard n'a pas épuisé sa dualité, mais qu'elle s'est simplement modifiée ; à ce moment de la conversation, Bernard ne la reconnaissait plus. Il n'empêche que cet extrait demeure fort utile pour apprécier l'importance de l'autre dans la définition de soi.

### **L'autre comme miroir**

Laura (car c'est bien de Laura que parlait Bernard) a cette qualité de pouvoir influencer certains personnages masculins. C'est par elle que Bernard et Édouard arrivent à se voir autrement et par là même à voir le monde différemment. À Saas-Fée, Bernard lui avoue l'effet qu'elle a eu sur lui :

J'imaginai l'amour comme quelque chose de volcanique ; du moins celui que j'étais né pour éprouver. Oui, vraiment je croyais ne pouvoir aimer que d'une manière sauvage, dévastatrice, à la Byron. Comme je me connaissais mal ! C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître ; si différent de celui que je croyais que j'étais ! Je jouais un affreux personnage, m'efforçais de lui ressembler. Quand je songe à la lettre que j'écrivais à mon faux père avant de quitter la maison, j'ai grand-honte, je vous assure. Je me prenais pour un révolté, un outlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir ; et voici que, près de vous, je n'ai même plus de désirs. J'aspirais à la liberté comme à un bien suprême, et je n'ai pas plus tôt été libre que je me suis soumis à vos... Ah ! si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère. (FM, p. 194-195)

C'est en apprenant à connaître Laura que Bernard aspire enfin à la sincérité. C'est sous son influence que Bernard peut tendre à une introspection et admettre, non seulement qui il est, mais qui il a erronément voulu être. Laura, en quelque sorte, a tenu pour lui le rôle d'un miroir. Sans l'autre, il lui était impossible de se voir. Quant à Édouard, c'est dans son passé qu'il se définissait par Laura, du temps qu'ils étaient amoureux l'un de l'autre. Rétrospectivement, Édouard ne se reconnaît plus dans celui qu'il était et dans sa vision du monde qu'il avait lorsqu'elle était influencée par Laura. Il écrit dans son journal :

Quelques articles sur mon livre. Les qualités qu'on me reconnaît le plus volontiers sont de celles précisément que je prends le plus en horreur... Ai-je eu raison de laisser rééditer ces vieilleries? Elles ne répondent plus à rien de ce que j'aime à présent. Mais je ne m'en aperçois qu'à présent. Il ne me paraît pas que précisément j'ai changé ; mais bien que, seulement maintenant, je prenne conscience de moi-même ; jusqu'à présent, je ne savais pas qui j'étais. Se peut-il que j'aie toujours besoin qu'un autre être fasse office, pour moi, de révélateur! Ce livre avait cristallisé selon Laura, et c'est pourquoi je ne veux plus m'y reconnaître. (FM, p. 100)

Bernard et Édouard se dissocient tous les deux de leur identité passée : Bernard de celle pré-Laura ; Édouard de celle du temps où Laura exerçait sur lui son influence. Dans les deux cas, néanmoins, la femme aimée façonne le regard des deux personnages vis-à-vis du monde et d'eux-mêmes.

### **L'altérité en soi**

Inversement, les personnages peuvent parfois ressentir un sentiment de dissociation d'eux-mêmes, comme s'ils habitaient un corps étranger. C'est ce qui arrive à Bernard après sa nuit avec Sarah : « Bernard n'a pas beaucoup dormi. Mais il a goûté, cette nuit, d'un oubli plus reposant que le sommeil ; exaltation et anéantissement à la fois, de son être. Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même » (FM, p. 296). La dualité implique nécessairement l'intrusion de l'altérité à l'intérieur de soi. C'est pourquoi, par Laura, Bernard « ne se sent plus le même ». Il écrit en effet à Olivier : « Ah! mon ami, quelle femme admirable! 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 refrène, parce que j'aurais honte de ne pas être digne d'elle » (FM, p. 169). Il est possible de discerner un phénomène semblable chez Édouard. Après une visite à La Pérouse, il note :

J'ai souvent éprouvé qu'en un instant aussi solennel, toute émotion humaine peut, en moi, faire place à une transe quasi mystique, une sorte d'enthousiasme, par quoi mon être se

sent magnifié ; ou plus exactement : libéré de ses attaches égoïstes, comme dépossédé de lui-même et dépersonnalisé. (FM, p. 160)

Dans cet extrait, la vision identitaire d'Édouard se dédouble : il se sent davantage comme une instance émotionnelle et intellectuelle que comme un homme circonscrit dans un corps, à la manière de Monsieur Teste de Paul Valéry<sup>38</sup>, décrit ainsi :

Il était l'être absorbé dans sa variation, celui qui devient son système, celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte, – la plus douce, la temporelle, celle de l'instant et de l'heure commencée, par la fondamentale – par l'espoir de la fondamentale. Et je sentais qu'il était le maître de sa pensée [...]. M. Teste n'avait pas d'opinions. Je crois qu'il se passionnait à son gré, et pour atteindre un but défini. Qu'avait-il fait de sa personnalité? Comment se voyait-il?... Jamais il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage. Il haïssait la mélancolie.<sup>39</sup>

Édouard éprouve par ailleurs une expérience semblable sur le plan de la création littéraire. Il note en effet :

je lui ai exposé longuement mon plan des *Faux-Monnayeurs*. [...] Il [X] craint que je ne verse dans le factice et que je ne lâche le vrai sujet pour l'ombre de ce sujet dans mon cerveau. Ce qui m'inquiète, c'est de sentir la vie (ma vie) se séparer ici de mon œuvre, mon œuvre s'écarter de ma vie. [...] Désormais, entre ce que je pense et ce que je sens, le lien est rompu. Et je doute si précisément ce n'est pas l'empêchement que j'éprouve à laisser parler aujourd'hui mon cœur qui précipite mon œuvre dans l'abstrait et l'artificiel. (FM, p. 95-96)

Édouard et Julius sont semblables sur ce point : ils craignent de se perdre lors de leur processus créateur, de se perdre dans leurs écrits, de laisser la fiction les emporter loin d'eux-mêmes. C'est pourquoi Julius tente de vivre la même vie rangée que ses personnages : « La logique, la conséquence, que j'exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel » (CV, p. 204), dit-il à Lafcadio.

---

<sup>38</sup> La concordance s'établissant entre Édouard et Monsieur Teste s'accroît par la certitude qu'André Gide connaissait fort bien ce personnage. Dans une lettre adressée à Paul Valéry le 21 décembre 1928, il énonce : « Je lis avec un intérêt et un plaisir très vifs une préface à *Teste*, que je ne connaissais pas encore ; puis reprends *La Soirée* pour m'apercevoir que j'en sais par cœur déjà nombre de phrases » (André Gide et Paul Valéry, *Correspondance, 1890-1942*, Paris, Gallimard, Les cahiers de la NRF, 2009, p. 897.).

<sup>39</sup> Paul Valéry, « La soirée avec Monsieur Teste », dans Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1946, p. 20-21.

Or, consentir à cet oubli de soi-même, accepter d'être transformé par son œuvre est une qualité qu'André Gide attribue à Dostoïevski. Dans une conférence donnée au Vieux-Colombier en 1922, Gide compare le grand écrivain russe à des « littérateurs » communs qui ressemblent en ce sens à Édouard et à Julius :

Certes un littérateur qui se cherche court un grand risque ; il court le risque de se trouver. Il n'écrit plus dès lors que des œuvres froides, conformes à lui-même, résolues. Il s'imité lui-même. S'il connaît ses lignes, ses limites, c'est pour ne plus les dépasser. Il n'a plus peur d'être insincère : il a peur d'être inconséquent. Le véritable artiste reste toujours à demi inconscient de lui-même, lorsqu'il produit. Il ne sait pas au juste qui il est. Il n'arrive à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre... Dostoïevski ne s'est jamais cherché ; il s'est éperdument donné dans son œuvre. Il s'est perdu dans chacun des personnages de ses livres ; et c'est pourquoi dans chacun d'eux on le retrouve. [...] Il vit en chacun d'eux, et cet abandon de soi dans leur diversité a pour premier effet de protéger ses propres inconséquences.<sup>40</sup>

En s'abandonnant à son œuvre, Dostoïevski, selon Gide, a laissé entrer en lui une part d'altérité, qui l'a constamment redéfini. C'est la raison pour laquelle il est le double de ses personnages, et inversement ses personnages sont un double de lui-même. À cette dualité que l'on relève sans cesse entre un écrivain et ses personnages s'ajoute également une question paradoxale : est-ce l'écrivain qui construit ses personnages ou les personnages qui contribuent à son évolution identitaire et littéraire?

À travers les différentes représentations de la dualité chez les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, nous pouvons conclure qu'il existe plusieurs formes du double dans les écrits d'André Gide. On constate en effet une dualité physique-physionomique, des doubles visages, une double identité telle que la structure civile-professionnelle, une influence idée-comportement, une coexistence de deux êtres au sein d'un même personnage, l'intrusion de l'altérité dans la définition de soi et un sentiment de

---

<sup>40</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, op. cit., p. 70.

dissociation. De l'acceptation de l'altérité inhérente à la dualité, Gide lui-même en sait quelque chose puisqu'il l'a dénichée dans l'œuvre de Dostoïevski. L'écrivain et ses personnages se sont mutuellement influencés, se sont mutuellement créés. À partir de cette réflexion, il est possible de s'attendre à ce que la dualité à l'intérieur d'une œuvre ne se révèle pas seulement dans le comportement d'un seul être, mais qu'elle se produise également entre différents personnages afin que les deux deviennent un miroir l'un pour l'autre.

### **La dualité entre certains personnages**

Avant d'entamer une étude approfondie de la dualité présente entre différents personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, il est nécessaire de rappeler certains textes théoriques concernant le double, et plus particulièrement à propos de la dualité s'établissant dans un rapport individu-altérité. Dans leur ouvrage *Visages du double : un thème littéraire*, Pierre Jourde et Paolo Tortonese indiquent à cet effet :

Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence, qui résonnent l'une sur l'autre. D'une part : comment peut-il y avoir un « un »? que signifie être unique? Et d'autre part : comment deux sujets identiques sont-ils possibles? Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble *a priori* nécessaire d'adopter pour parler de double. Elle exclut certains types de dualité.<sup>41</sup>

Il s'agira donc de trouver des personnages dont les différences s'amenuisent, qui se ressemblent de plus en plus. Comme nous l'avons vu en introduction, le double chez Gide n'implique pas qu'un personnage se retrouve devant sa copie identique. Certains aspects d'un personnage peuvent néanmoins se refléter chez un autre acteur du récit. À ce passage

---

<sup>41</sup> Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 5.

concernant les doubles, il est nécessaire d'ajouter un extrait d'une communication de Wladimir Troubetzkoy sur l'histoire thématique du double en littérature :

Le second mérite d'Hoffmann [*Les Élixirs du Diable* (1815-1816)], en faisant proliférer les doubles, Francesco, Médard, Euphémie, Hermogène, Aurélie, le Vieux Peintre, Victorin, etc. est d'avoir montré que les doubles, étant doubles les uns des autres, *communiquent entre eux*. Non seulement ils présentent, avec des différences, des bases de comparaison qui leur sont à tous communes, d'où les quiproquos, les incertitudes que l'on imagine, mais cela entraîne que chacun est *double*.<sup>42</sup>

Nous tenterons donc de trouver des personnages qui « communiquent entre eux » par leur dualité dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*. Nous nous pencherons de prime abord sur la dualité entre personnages communiquée par le biais de l'intertextualité. Puis nous observerons les parités et les différences entre certains personnages – tels les inséparables Fleurissoire et Blafaphas (aussi appelés *les Blafafoires*), Marguerite et Laura, personnages fort similaires mais qui ne se connaissent pas, ou encore les doubles inversés que sont Édouard et Passavant – afin de déceler la relation double existant entre eux.

### **La dualité intertextuelle**

Lafcadio demeure un personnage unique dans *Les Caves du Vatican*. Aucun autre acteur du récit ne lui ressemble, Lafcadio étant encore, par ailleurs, un être en formation. Il est toutefois possible de lui trouver un écho intertextuel dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ainsi entendons-nous Lafcadio réfléchir à part lui au rôle qu'il se prépare à tenir chez Julius, position qui rappelle exactement celles qu'occupent Bernard pour Édouard et Olivier pour Passavant : « C'est pourtant chez l'auteur de *cela* que demain je m'en vais jouer au secrétaire! se répétait-il malgré lui » (CV, p. 62). Lafcadio, Bernard et Olivier sont trois personnages d'adolescents occupant un poste de secrétaire ; Julius, Édouard et Passavant, trois

---

<sup>42</sup> Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 49.

personnages d'écrivain. Nous nous rappelons l'opposition civile-professionnelle vue précédemment parmi les formes de dualité présentes chez différents personnages : encore une fois, l'emploi consiste en un révélateur important de la dualité, cette fois pour illustrer des liens existant dans une structure plus complexe entremêlant six personnages et deux œuvres. La filiation de Lafcadio rappelle également celle de Bernard. Juste-Agénor, le père de Lafcadio, lui dit en effet : « Pour Julius et les siens, Lafcadio Wluiki seul existe. Je ne veux pas que vous portiez mon deuil. Mon enfant, la famille est une grande chose fermée ; vous ne serez jamais qu'un bâtard » (CV, p. 70). Le lecteur des *Faux-Monnayeurs* se souvient que le roman s'ouvre sur la découverte que fait Bernard de son identité d'adultérin. Bernard lui-même dit à Laura : « Je n'ai pas de parents. C'est-à-dire : je suis ce que sera cet enfant que vous attendez : un bâtard » (FM, p. 131). Les facteurs sont inversés : Lafcadio apprend qui est son père ; Bernard apprend que l'homme qui l'a élevé n'est pas son père ; c'est le père de Lafcadio qui a commis l'adultère alors que dans le cas de Bernard, c'est sa mère qui a commis l'adultère. Ils ont néanmoins une chose en commun : la bâtardise. Sur le plan intertextuel, il existe une relation de doubles entre certains personnages, mais cette dualité demeure assez effacée. D'un point de vue génétique, il ne faut pas négliger que Lafcadio faisait partie du plan préliminaire de Gide et qu'il le remplaça par la suite par Bernard. C'est ce qu'on peut lire dans son *Journal des Faux-monnayeurs* dans l'entrée du 11 juillet 1919 :

Tout au plus ai-je senti d'une manière plus pressante le besoin d'établir une relation continue entre les éléments épars ; je voudrais pourtant éviter ce qu'a d'artificiel une « intrigue » ; mais il faudrait que les événements se groupent indépendamment de Lafcadio, et pour ainsi dire : à son insu.<sup>43</sup>

Quelques jours plus tard (le 26 juillet 1919), Gide se questionnera sur la pertinence d'utiliser Lafcadio dans *Les Faux-Monnayeurs* : « La grande question à étudier d'abord est celle-ci :

---

<sup>43</sup> André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 18.

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 »<sup>44</sup>. Notre hypothèse d'une dualité s'établissant entre Lafcadio et Bernard se confirme donc, puisque Lafcadio est en quelque sorte l'esquisse préliminaire du personnage de Bernard, le squelette sous son identité.

### **Les Blafafoires : la fusion**

Dans *Les Caves du Vatican*, un survol de la jeunesse d'Amédée Fleurissoire et de Gaston Blafaphas permet au lecteur de constater leur proximité. Le narrateur énonce de fait :

Qu'eussent été Fleurissoire et Blafaphas l'un sans l'autre? On a peine à l'imaginer. Dans les récréations du lycée, on les voyait toujours ensemble ; brimés sans cesse, se consolant, se prêtant patience, renfort. On les nommait *les Blafafoires*. Leur amitié semblait à chacun l'arche unique, l'oasis dans l'impitoyable désert de la vie. L'un ne goûtait pas une joie qu'il ne la voulût aussitôt partagée ; ou, pour mieux dire, rien n'était joie pour l'un que ce qu'il goûtait avec l'autre. (CV, p. 111)

La fusion entre les deux amis est à un point tel que leurs noms sont également unifiés pour n'en faire qu'un : Blafafoires. Ils sont un double l'un de l'autre de par leur propension à partager leurs sentiments, qui s'avèrent faibles et incomplets lorsqu'ils ne sont pas ressentis par l'autre. Ce terme de « l'autre », présent à la fin de l'extrait, n'est d'ailleurs pas anodin. L'autre est indispensable dans la définition de soi, comme nous en avons vu un exemple avec l'importance de Laura pour le développement identitaire de Bernard et d'Édouard. Le double a toujours besoin de l'autre pour être réellement double. Sans l'autre, Fleurissoire n'a pas de double, mais il n'est également plus le même. Pourtant, au fil du temps, *les Blafafoires* évolueront en tant que doubles imparfaits, comme en témoignent les discussions précédant le départ de Fleurissoire. Il dit en effet à Arnica :

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 22.

Non! non, reprenait-il ; ce n'est pas de l'argent qu'il faut donner ici ; c'est soi-même. Je vais consulter Blafaphas ; nous verrons ce qu'il me dira.

[...]

- Voilà bien la plus curieuse histoire que j'aie entendue de ma vie, s'écria-t-il dès qu'on l'eut mis au fait. Non! mais en vérité, qui se serait attendu à rien de pareil? – Et brusquement, avant que Fleurissoire eût rien dit de ses intentions : - Mon ami, nous n'avons qu'une chose à faire : partir.

- Tu vois, dit Amédée, c'est sa première pensée.

Moi, malheureusement, je suis retenu par la santé de mon pauvre père, fut la seconde. (CV, p. 120)

Instinctivement, Blafaphas émet le même raisonnement que Fleurissoire, d'où leur fusion de pensée, mais il est le seul à y trouver ensuite difficulté. On constate ici une scission de leur dualité. La fin du récit évoque toutefois que Blafaphas prendra le rôle de Fleurissoire aux côtés d'Arnica, comme s'il absorbait son identité et son statut marital, comme s'il le *remplaçait* complètement.

### **Laura et Marguerite : une dualité génératrice de doubles**

Laura et Marguerite sont des personnages des *Faux-Monnayeurs* qui se ressemblent à plusieurs niveaux. La dualité qui s'établit entre elles provient non seulement de la même action (l'adultère), mais également des situations qui les mettent en scène par la suite. Les rappels narratifs sont non seulement fréquents, mais surtout éloquents. Plus encore, certains personnages gravitant autour de Laura et de Marguerite sont de faibles doubles les uns des autres de par leur position vis-à-vis d'elles, ce que nous verrons plus loin. Dans une lettre adressée à Édouard, Laura lui avoue la condition précaire dans laquelle elle se trouve :

Mon ami, j'ai dû me rendre à l'évidence : je suis enceinte ; et l'enfant que j'attends n'est pas de lui. J'ai quitté Félix il y a plus de trois mois ; de toute manière, à lui du moins je ne pourrai donner le change. Je n'ose retourner près de lui. Je ne peux pas. Je ne veux pas. Il est trop bon. Il me pardonnerait sans doute et je ne mérite pas, je ne veux pas qu'il me pardonne. (FM, p. 72)

Il y a ici résonance avec Marguerite, qui elle aussi est tombée enceinte de son amant passager. Dans son cas également, son mari est prêt à lui pardonner pour qu'elle revienne intégrer le ménage. Car Laura prévoit le pardon de la part de son mari et elle compte le refuser, ce qui s'assimile aux propos de Marguerite qui, elle, regrette après coup sa réinsertion familiale. À la nouvelle du départ de Bernard, Marguerite en effet fond en larmes et Albéric Profitendieu doit tendre l'oreille pour entendre les mots cruels qu'elle prononce :

Que dit-elle à travers ses larmes? Il se penche jusqu'à ses lèvres. Il entend :  
« Tu vois bien... Tu vois bien... Ah! pourquoi m'as-tu pardonné...? Ah! je n'aurais pas dû revenir! »  
Presque il est obligé de deviner ses paroles. Puis elle se tait. Elle non plus ne peut exprimer davantage. Comment lui eût-elle dit qu'elle se sentait emprisonnée dans cette vertu qu'il exigeait d'elle ; qu'elle étouffait ; que ce n'était pas tant sa faute qu'elle regrettait à présent, que de s'en être repentie. (FM, p. 30-31)

L'acceptation du pardon marital n'implique, ni pour Marguerite ni pour Laura, une absolution véritable. La mise en scène du mari se penchant vers sa femme pour entendre ses paroles est identique à celle où Vincent doit se pencher (il est à noter qu'il s'agit dans les deux cas du même verbe) pour entendre ce que dit Laura dans le wagon. Ainsi Lilian Griffith raconte-t-elle à Passavant les propos que lui a confiés Vincent :

Il m'a dit que pendant le trajet de Pau à Paris, il a cru qu'elle devenait folle. Elle venait seulement de comprendre qu'elle commençait une grossesse. Elle était en face de lui dans le compartiment du wagon ; ils étaient seuls. Elle ne lui avait rien dit depuis le matin ; il avait dû s'occuper de tout, pour le départ ; elle se laissait faire ; elle semblait n'avoir plus conscience de rien. Il lui a pris les mains ; mais elle regardait fixement devant elle, hagarde, comme sans le voir, et ses lèvres s'agitaient. Il s'est penché vers elle. Elle disait : « Un amant! Un amant! J'ai un amant! » Elle répétait cela sur le même ton ; et toujours le même mot revenait comme si elle n'en connaissait plus d'autres... (FM, p. 57)

Cette scène n'est pas sans rappeler les mots d'Emma Bovary qui, elle, au contraire, se félicite d'être adultère :

Elle se répétait : « J'ai un amant! Un amant! » se délectant à cette idée [...]. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces

hauteurs. Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié.<sup>45</sup>

La ressemblance entre Laura et Emma Bovary pourrait s'arrêter à ces quelques mots, si les propos d'Édouard ne laissaient pas entendre une autre similitude :

Des gens comme ce pauvre Douviers ont toujours tort de chercher à se mettre en avant. [...] Laura, elle, était née pour les premiers rôles. Chacun de nous assume un drame à sa taille, et reçoit son contingent de tragique. Qu'y pouvons-nous? Le drame de Laura, c'est d'avoir épousé un comparse. Il n'y a rien à faire à cela.  
- Et le drame de Douviers, c'est d'avoir épousé quelqu'un qui restera supérieur à lui, quoi qu'il fasse, reprit Bernard. (FM, p. 303-304)

Comme Emma, Laura se doit de jouer un petit rôle, même si sa nature la destinait à quelque chose de grand. Mais il y a plus : elle a également épousé un homme du même calibre que Charles Bovary, qui lui sera toujours inférieur.

Laura et Marguerite se ressemblent aussi en cela qu'elles envisagent toutes deux de revenir auprès de leur mari pour la même raison : les convenances. Ainsi le lecteur apprend-il à propos de Marguerite :

Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable. Elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas. Quand elle était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître, elle se disait : Va, tu auras beau faire ; tu ne seras jamais qu'une honnête femme. Elle avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance ; ce qui fit qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer. (FM, p. 31-32)

Lorsque Bernard lui demande ce qu'elle « compt[e] faire à présent », Laura lui répond : « Me le demandez-vous vraiment?... Retourner auprès de lui. C'est à côté de lui qu'est ma place. C'est avec lui que je dois vivre. Vous le savez » (FM, p. 196). Pourtant, le retour au foyer s'avère décevant pour Marguerite comme pour Laura. Les deux maris cocus se ressemblent en

---

<sup>45</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 179.

ce qu'ils se montrent compréhensifs à l'égard de leur épouse, mais l'amour des femmes envers leur mari respectif n'arrive pas à croître réciproquement. Profitendieu s'en doute : « Il sait bien qu'elle [Marguerite] ne s'est jamais que très imparfaitement repentie de ce qu'il a toujours voulu considérer comme une défaillance passagère » (FM, p. 30). Quant à Laura, c'est elle qui finit par extérioriser ses sentiments à l'égard de Douviers. Elle écrit à Édouard : « Depuis mon retour, Félix est avec moi plein d'empressement, de tendresse, de gentillesse ; mais je ne puis feindre pour lui plus d'amour que je n'en ai » (FM, p. 303). Profitendieu et Douviers tiennent donc un rôle similaire, puisque tous deux pardonnent à leur épouse et acceptent d'élever l'enfant comme s'il était le leur. Même après le départ définitif de sa femme, Albéric Profitendieu tient ce discours à Édouard : « Ce que vous seul pouvez lui dire, c'est que je ne lui en veux pas, (puis d'une voix qui faiblissait :) que je n'ai jamais cessé de l'aimer... comme un fils. Oui, je sais bien que vous savez... » (FM, p. 328). Aimer le fils de sa femme adultère, c'est aussi tout ce que demande Félix Douviers à Laura dans une lettre qu'il lui envoie :

Ma Laura bien-aimée,  
Au nom de ce petit enfant qui va naître, et que je fais serment d'aimer autant que si j'étais son père, je te conjure de revenir. Ne crois pas qu'aucun reproche puisse accueillir ici ton retour. Ne t'accuse pas trop, car c'est de cela surtout que je souffre. Ne tarde pas. Je t'attends de toute mon âme qui t'adore et se prosterne devant toi. (FM, p. 196)

Dans les propos de Bernard, il est également possible de lire le lien qu'il trace entre sa mère et Laura et, par le fait même, entre lui et l'enfant à naître de Laura. Il dit en effet à l'amante de Vincent : « Je n'ai pas de parents. C'est-à-dire : je suis ce que sera cet enfant que vous attendez : un bâtard » (FM, p. 131). Ainsi, Laura et Marguerite sont des doubles l'une de l'autre, non seulement par l'adultère qu'elles ont toutes deux commis, mais surtout par la manière dont elles conçoivent les différentes possibilités qui s'offrent à elles, par leurs

sentiments envers leur mari et par la manière narrative dont elles sont souvent mises en scène. Qui plus est, les personnages autour de Laura et de Marguerite se révèlent être des doubles les uns des autres de par le rôle qu'ils jouent auprès d'elles : les maris cocus, Profitendieu et Douviers, et les fils adultérins, Bernard et l'enfant à naître de Laura.

### **Édouard et Passavant : doubles inversés**

Parmi les personnages qui se reflètent se trouvent également des doubles négatifs. C'est ce qu'Édouard et Passavant sont l'un pour l'autre. Tous deux écrivains, ils sont pourtant différents dans leur ressemblance : Passavant écrit pour les goûts du jour et tend à la reconnaissance immédiate, alors qu'Édouard tente d'écrire un roman qui dure. Il note à propos de Passavant ce qu'il lui reproche, et ce qui justement les distingue :

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. Il le sait et ne se promet pas la survie ; et c'est là ce qui fait qu'il se défend si âprement, non point seulement quand on l'attaque, mais qu'il proteste même à chaque restriction des critiques. S'il sentait son œuvre durable, il la laisserait se défendre elle-même et ne chercherait pas sans cesse à la justifier. Que dis-je? Il se féliciterait des mécompréhensions, des injustices. Autant de fil à retordre pour les critiques de demain. (FM, p. 79)

Passavant, bien qu'écrivain, ferait donc partie de la catégorie des littérateurs, alors qu'Édouard serait romancier. Leur visée littéraire, donc, ne pourrait pas être plus opposée. En outre, ils sont tous deux influencés par un certain Paul-Ambroise. Ainsi Édouard note-t-il : « Paul-Ambroise a coutume de dire qu'il ne consent à tenir compte de rien qui ne se puisse chiffrer ; ce en quoi j'estime qu'il joue sur le mot "tenir compte" ; car, "à ce compte-là" comme on dit, on est forcé d'omettre Dieu » (FM, p. 304). Or, voici ce qu'apprend le lecteur de ce que fait Passavant des propos de Paul-Ambroise :

Cette dernière phrase, Olivier la tenait de Passavant, qui lui-même l'avait cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise, un jour que celui-ci discourait dans un salon. Tout ce qui n'était pas imprimé, était pour Passavant de bonne prise ; ce qu'il appelait « les idées dans l'air », c'est-à-dire : celles d'autrui. (FM, p. 255)

Ainsi se profilent les miroirs inversés que sont Édouard et Passavant : alors que Passavant répète tout simplement les mots de Paul-Ambroise en se les appropriant, Édouard le cite et l'interprète. Édouard et Passavant se reflètent négativement quant à un autre aspect de leur vie : leur relation avec Olivier. Édouard aime véritablement Olivier, alors que Passavant ne sait que l'utiliser. Olivier comprendra la différence profonde s'établissant entre les deux écrivains, qui par ailleurs cherchent tous deux à l'employer comme secrétaire, à la fin du roman :

Auprès d'Édouard, ce qu'il avait de meilleur en lui s'exaltait. Auprès de Passavant, c'était le pire ; il se l'avouait à présent ; et même ne l'avait-il pas toujours reconnu ? Son aveuglement, près de Passavant, n'avait-il pas été volontaire ? Sa gratitude pour tout ce que le comte avait fait pour lui, tournait à la rancœur. Il le reniait éperdument. (FM, p. 289)

Ainsi Édouard et Passavant, bien que de prime abord ayant beaucoup d'attributs en commun, sont-ils diamétralement opposés : ils sont des doubles négatifs l'un de l'autre. En ce qui a trait à Olivier, nous constaterons qu'il tente quant à lui de devenir le double d'un autre.

### **Olivier et Édouard : se faire double des autres**

Comme nous l'avons vu précédemment, Olivier répète une phrase qu'il tient de Passavant, que lui-même a « empruntée » à Paul-Ambroise. Olivier a cette tendance à s'imprégner des mots des autres pour les faire siens. En effet, lorsque Édouard lui demande s'il est bien préparé pour son examen, Olivier lui répond ainsi :

- « A tes succès, dit Édouard, en levant son verre. Quand est l'examen ?
- Dans dix jours.
- Et tu te sens prêt ? »

Olivier haussa les épaules.  
« Est-ce qu'on sait jamais. Il suffit d'être mal en train ce jour-là. »  
Il n'osait répondre : « Oui », par crainte de montrer trop d'assurance. (FM, p. 82)

Or, ces mots s'avèrent presque identiques à ceux avec lesquels Bernard lui a antérieurement répondu lorsqu'Olivier lui a posé la même question :

- Ton examen?
- Oui ; c'est ça qui m'embête. Je ne voudrais tout de même pas le rater. Je crois que je suis prêt ; c'est plutôt une question de ne pas être fatigué ce jour-là. (FM, p. 35)

Il est à noter que les mots ne sont pas tout à fait identiques. Pourtant, lorsque Passavant lui pose ensuite la même question, Olivier lui répond avec le même verbe qu'a utilisé Bernard :

- Oui, je suis heureux que vous ayez pu venir. Je craignais que vous ne fussiez accaparé par la préparation de votre examen. Quand passez-vous?
- Dans dix jours l'écrit. Mais je ne travaille plus beaucoup. Je crois que je suis prêt et crains surtout de me présenter fatigué. (FM, p. 136)

La coïncidence n'est plus possible. Il semble qu'Olivier tente de se faire un double de son ami, en répétant presque mot pour mot ses paroles et en se les appropriant. Olivier en effet admire Bernard et, selon ses propres dires lors d'une de leurs conversations, voudrait lui ressembler davantage :

- A ta place, moi, j'aurais ouvert.
- Oh! parbleu, toi tu oses toujours tout. Tout ce qui te passe par la tête, tu le fais.
- Tu me le reproches?
- Non, je t'envie. (FM, p. 38)

L'influence d'un personnage sur un autre est naturelle dans un roman traitant du double. C'est ce qu'explique fort à-propos Wladimir Troubetzkoy :

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle apparaît ainsi comme un héritage du romantisme allemand. Il doit son originalité et sa modernité à la thématique du double, qui unit les personnages, dans leurs ressemblances et leurs différences, par des relations dialectiques fécondes : ce ne sont plus des emplois attendus et passe-partout, mais des êtres en devenir les uns par rapport aux autres, leur interaction constitue un monde montré en construction, un monde naissant et en devenir, comme le monde dans lequel nous vivons.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 50-51.

La relation de doubles entre les personnages des *Faux-Monnayeurs* n'est donc pas surprenante : ils s'imprègnent les uns les autres et se forgent mutuellement, c'est pourquoi ils se reflètent tant. Édouard, qui a préalablement ressenti ce phénomène auprès de Laura, a transcrit dans son journal :

Je ne vois rien, je n'entends rien, sans penser aussitôt : qu'en dirait-elle? J'abandonne mon émotion et ne connais plus que la sienne. Il me paraît même que si elle n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrait en contours trop vagues ; je ne me rassemble et ne me définis qu'autour d'elle. Par quelle illusion ai-je pu croire jusqu'à ce jour que je la façonnais à ma ressemblance? Tandis qu'au contraire c'est moi qui me pliais à la sienne ; et je ne le remarquais pas! Ou plutôt : par un étrange croisement d'influences amoureuses, nos deux êtres, réciproquement, se déformaient. Involontairement, inconsciemment, chacun des deux êtres qui s'aiment se façonne à cette idole qu'il contemple dans le cœur de l'autre... Quiconque aime vraiment renonce à la sincérité. (FM, p. 75)

Le lecteur peut ensuite avoir un autre point de vue de la propension d'Édouard à se forger par les autres. En effet, Laura explique à Bernard :

A vrai dire, je ne sais pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien ; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer. (FM, p. 198)

Les caractères influençables d'Édouard et d'Olivier sont semblables, mais pourtant ils s'opposent légèrement. Olivier ressemble davantage à un caméléon. Sa tentative de mimétisme passe par le langage, tandis qu'Édouard est influencé par les émotions et la façon de voir les choses des gens qu'il aime. Il écrit en effet :

La singulière faculté de dépersonnalisation qui me permet d'éprouver comme mienne l'émotion d'autrui, me forçait presque d'épouser les sensations d'Olivier, celles que j'imaginai qu'il devait avoir ; et bien, qu'il tînt les yeux fermés, ou peut-être à cause de cela même, il me semblait que je voyais à sa place et pour la première fois ces murs nus, l'abstraite et blafarde lumière où baignait l'auditoire, le détachement cruel de la chaire sur le mur blanc du fond, la rectitude des lignes. (FM, p. 102)

Il est donc possible pour Édouard, par cette faculté empathique qui lui est propre, de se faire un double d'Olivier et de percevoir comme lui ce qui l'environne. Le personnage de La

Pérouse ressemble un peu à Édouard et à Olivier, en ce sens qu'il tente de jouer un rôle. Or, il ne s'agit pas de quelqu'un qu'il voudrait imiter, mais il essaie simplement de devenir autre, de sortir de lui-même :

Il répéta stupidement : « Monsieur de La Pérouse est mort. » Puis replongea dans le mutisme. J'eus un mouvement d'humeur et me levai, prêt à partir, remettant à un autre jour le soin de chercher la raison de cette triste comédie. Mais à ce moment la bonne rentra ; elle apportait une tasse de chocolat fumant :  
« Que Monsieur fasse un effort. Il n'a encore rien pris d'aujourd'hui. »  
La Pérouse eut un sursaut d'impatience, comme un acteur à qui quelque comparse maladroit couperait un effet :  
« Plus tard, quand ce Monsieur sera parti. » [...].  
« Vous avez de la fièvre? » lui demandai-je.  
Ma phrase le rappela aussitôt au sentiment de son personnage :  
« Monsieur de La Pérouse n'a pas de fièvre. Il n'a plus rien. Depuis mercredi soir, Monsieur de La Pérouse a cessé de vivre. »  
J'hésitais si le mieux n'était pas d'entrer dans son jeu :  
« N'est-ce pas précisément mercredi que le petit Boris est venu vous voir? »  
Il tourna la tête vers moi ; un sourire, comme l'ombre de celui d'autrefois, au nom de Boris, éclaira ses traits, et, consentant enfin à quitter son rôle :  
« Mon ami, je puis bien vous le dire, à vous [...]. » (FM, p. 241)

L'expression « tenir un rôle » est fort appropriée dans ce contexte, puisque nous pouvons déceler dans cet extrait un champ lexical propre au théâtre : on y lit les mots « triste comédie », « acteur », « personnage », « jeu » et « rôle ». La tentative de La Pérouse de s'évader de lui-même n'est pas sans rappeler la faculté de dépersonnalisation dont parle Édouard dans son journal. Ainsi, les personnages des *Faux-Monnayeurs* s'influencent les uns les autres et incarnent par le fait même un double de ceux qu'ils tentent d'imiter.

### **L'illusion d'un double**

Dans un univers de doubles se reflétant les uns les autres, il est possible pour un personnage de voir un double là où il n'y en a pas. On le constate chez Fleurissoire :

- Je dis que vous n'avez pas pu voir le pape, pour cette monstrueuse raison que... je le tiens de source clandestine et certaine : le vrai pape est confisqué.

Cette étonnante révélation eut sur Julius l'effet le plus inattendu : il quitta soudain le bras d'Amédée et trottant par-devant, tout au travers du vicolo, il criait :

- Ah! non. Ah! ça, par exemple, non, non, non!

Puis se rapprochant d'Amédée :

- Comment! J'arrive, et à grand-peine, à me purger l'esprit de tout cela ; je me convaincs qu'il n'y a rien à attendre de là, rien à espérer, rien à admettre ; qu'Anthime a été joué, que tous nous sommes joués, que ce sont là des pharmacies! et qu'il ne reste plus qu'à en rire... Eh quoi! je me libère ; et je n'en suis pas plus tôt consolé que vous venez me dire : Halte-là! Il y a mal donne : Recommencez! Ah! non, par exemple! Ah! ça : non jamais! Je m'en tiens là. Si celui-là n'est pas le vrai : Tant pis!

Fleurissoire était consterné. [...]

- Mais, si l'Église elle-même est jouée?

Julius se mit de biais devant lui, lui coupant à demi la route et, sur un ton persifleur et tranchant qu'il n'avait pas accoutumé :

- Eh bien! qu'est-ce-que-ce-la-vous-fait?

Alors Fleurissoire eut un doute ; un doute neuf, informe, atroce et qui vaguement se fondait dans l'épaisseur de son malaise : Julius, Julius lui-même, ce Julius auquel il parlait, Julius à quoi se raccrochait son attente et sa bonne foi désolée, ce Julius non plus n'était pas le vrai Julius. (CV, p. 177-178)

Placé dans une situation qui le dépasse, Fleurissoire finit par devenir quelque peu paranoïaque. Convaincu que le Pape a été remplacé par un imposteur, il lui semble logique que Julius ait lui aussi été substitué. Ainsi craint-il soudainement qu'au lieu de converser avec le véritable Julius, il parle à son double. De manière moins dramatique, Bernard remarque une attitude similaire chez Édouard : « Bernard était fort amusé de l'entendre parler ainsi. D'ordinaire Édouard se livrait peu. L'exaltation qu'il laissait paraître aujourd'hui lui venait de la présence d'Olivier. Bernard le comprit. "Il me parle comme il voudrait déjà lui parler, pensa-t-il [...]" » (FM, p. 305). Ainsi Édouard transpose Olivier sur Bernard, lui créant un double.

Dans *Les Faux-Monnayeurs* et dans *Les Caves du Vatican*, les personnages sont parfois les doubles les uns des autres. Ce facteur s'observe de différentes façons : de manière intertextuelle, comme nous l'avons vu à travers la figure de Lafcadio et ses ressemblances avec Bernard, par exemple ; de manière fusionnelle comme on peut le constater avec

Fleurissoire et Blafaphas, ou encore *les Blafafoires* ; sur le plan du rôle et de la mise en scène, comme chez Marguerite et Laura, mais aussi du rôle double que sont tenus de jouer les autres actants auprès d'elles ; sur le plan des doubles négatifs, comme le sont Édouard et Passavant ; par la tentative de se faire le double d'un autre de manière mimétique, comme on le voit chez Olivier ; par la faculté d'empathie qui permet au personnage de vivre comme l'être aimé, comme le peut Édouard ; et enfin par la projection d'un double sur un autre, comme le font Fleurissoire et Édouard. Vivre avec l'autre dans un rapport de dualité permet nécessairement au personnage, ou du moins au lecteur qui suit les développements, de comprendre l'immense importance attribuée à l'altérité dans la formation d'un individu. Sans l'autre, le personnage pourrait-il être soi ?

## **Les doubles discours des personnages**

### **Différentes visions d'une même situation**

Une autre forme de la dualité se présente dans les discours des personnages qui peuvent se lire à un double niveau. Parfois, les interlocuteurs en sont conscients, parfois seulement le lecteur, qui peut-être à ce moment en sait plus que les personnages grâce à des indications narratives. Dans une conversation que tient Édouard avec Oscar Molinier, celui-ci ne cesse de s'empêtrer dans des doubles discours. Nous morcellerons quelque peu ses propos afin de n'en garder que l'essentiel et d'exposer chaque double discours séparément. Ainsi confie-t-il à Édouard qu'il a une maîtresse et ses soupçons que sa femme l'ait découvert :

Je vous disais donc qu'avant-hier, en rentrant chez moi, j'ouvre mon secrétaire pour y ranger des papiers. J'amène le tiroir où j'avais caché les lettres de... la personne en question. Jugez de ma stupeur, mon cher : le tiroir était vide. Oh ! parbleu, je ne vois que trop ce qui se sera passé : Il y a une quinzaine de jours, Pauline s'est amenée à Paris avec Georges pour le mariage de la fille d'un de mes collègues, auquel il ne m'était pas

possible d'assister ; vous savez que j'étais en Hollande... et puis, ces cérémonies-là, c'est plutôt l'affaire des femmes. Désœuvrée, dans cet appartement vide, sous prétexte de mettre de l'ordre, vous savez comment sont les femmes, toujours un peu curieuses... elle aura commencé à fureter... (FM, p. 225)

Or, ce n'est pas son épouse qui a trouvé les lettres, mais son fils Georges. Il s'agit ici du premier double discours de Molinier, qui impute principalement son malheur à la curiosité des femmes. Le deuxième double discours apparaît dans la fierté de Molinier en parlant de son fils aîné :

Eh bien! qu'est-ce que vous dites de Vincent? Le prince de Monaco, une croisière... Peste!... Comment, vous ne saviez pas?... Oui, le voilà parti pour surveiller des sondages et des pêches près des Açores. Ah! celui-là, je n'ai pas à m'inquiéter de lui, je vous assure! Il fera bien son chemin tout seul. (FM, p. 226)

Édouard sait que Vincent a été l'amant de Laura, et le lecteur sait fort bien que Vincent se trouve plutôt dans une mauvaise passe en s'acoquinant avec Lilian Griffith et Robert de Passavant. Pourtant, Vincent demeure pour Molinier le fils modèle, d'où son double discours et sa mauvaise prédiction, puisque Vincent deviendra fou vers la fin du récit. Le troisième double discours de Molinier se présente dans la description qu'il fait de Bernard et de sa soi-disant mauvaise influence :

Mais regardez comme il faut se méfier : Olivier avait un ami qui semblait de très bonne famille : un certain Bernard Profitendieu. Il faut vous dire que Profitendieu père est mon collègue ; un homme des plus remarquables et que j'estime tout particulièrement. Mais... (que ceci reste entre nous)... voici que j'apprends qu'il n'est pas le père de l'enfant qui porte son nom! (FM, p. 226-227)

Simplement parce que Bernard est un enfant naturel, Oscar Molinier le considère comme un être à risque. Or, Bernard s'avère la meilleure fréquentation d'entre tous ses enfants (Georges étant l'ami de Ghéridanisol, Olivier de Passavant et Vincent de Lilian). Aussi Molinier ajoute-t-il :

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... Oui, mon cher ; ce qui devait arriver est arrivé. Le jeune Bernard a

brusquement quitté le foyer familial, où il n'aurait jamais dû entrer. Il est allé "vivre sa vie", comme disait Émile Augier ; vivre on ne sait comment, on ne sait où. (FM, p. 227)

Il s'agit de son quatrième double discours. Son propre fils Vincent est lui-même le futur père d'un enfant naturel, mais comme Molinier n'en sait rien, ses propos condamnent à son insu (mais au su du lecteur) les actions de son fils. Il laisse de plus entendre que les activités de Bernard ne laissent présager rien qui vaille ; or, il avance cela devant Édouard, qui emploie lui-même Bernard et qui connaît son mode de vie honorable. Enfin, le cinquième double discours apparaît dans les réponses que Molinier formule aux questions d'Édouard sur l'enquête concernant des lycéens mêlés à un réseau de prostitution :

- Vous êtes bien certain que Bernard Profitendieu avait trempé là-dedans?
- Pas absolument, mais...
- Qu'est-ce qui vous porte à le croire?
- D'abord, le fait que c'est un enfant naturel. Vous pensez bien qu'un garçon de son âge ne fiche pas le camp de chez lui sans avoir toute honte bue... Et puis je crois bien que Profitendieu a été pris de quelques soupçons, car son zèle s'est brusquement ralenti ; que dis-je, il a paru faire machine arrière, et la dernière fois que je lui ai demandé où cette affaire en était, il s'est montré gêné : « Je crois que, finalement, cela ne va rien donner », m'a-t-il dit, et il a vite détourné la conversation. Pauvre Profitendieu! Eh bien! vous savez, il ne mérite pas ce qui lui arrive. (FM, p. 228-229)

Les conclusions rapides de Molinier se révèlent erronées : c'est son propre fils Georges et non Bernard qui trempe dans l'affaire, ce qui explique le soudain malaise de Profitendieu à son égard, que Molinier a mal interprété. Ainsi, à travers les nombreux doubles discours truffant les propos d'Oscar Molinier, il est possible de constater les différentes visions qui peuvent exister d'un même aspect. L'interprétation amène d'autres perceptions de la réalité.

### **La naïveté créant des doubles sens**

La naïveté de certains personnages les amène également à formuler des doubles discours. Cela se constate chez le vieil Azaïs, par exemple. Il dit à Édouard :

Laura m'a confié qu'elle avait des espérances ; mais chut!... Elle préfère qu'on ne le sache pas encore. Je vous dis cela à vous, parce que je sais que vous êtes au courant, et que nous sommes discrets l'un et l'autre. La pauvre enfant était toute confuse en me parlant, et rougissante ; elle est si réservée. Comme elle s'était mise à genoux devant moi, nous avons ensemble remercié Dieu d'avoir bien voulu bénir cette union. (FM, p. 232)

Ici, le grand-père reconnaît les signes de la timidité, mais ne constate pas qu'elle indique davantage la honte du mensonge que la retenue. Azaïs bénit l'union de Félix et de Laura, alors que l'enfant qu'elle porte est le fruit de l'adultère. Amédée Fleurissoire des *Caves du Vatican* émet lui aussi des doubles discours. Il parle ainsi à Protos qui se fait passer pour l'abbé Cave :

Ah! l'on peut dire que vous m'avez fait réfléchir! Vous savez : pour une âme naturellement crédule comme était la mienne, la défiance n'est pas facile ; c'est un apprentissage...

- Bah! vous vous y ferez! et vite ; vous verrez ; au bout de quelque temps, cela devient une habitude. [...] Mais dites-moi comment vous me trouvez dans ce costume? J'ai peur que le curé n'y reparaisse par endroits.

- Rassurez-vous, dit candidement Fleurissoire : personne d'autre que moi, j'en suis sûr, ne reconnaîtrait qui vous êtes. – Puis l'observant bienveillamment, et la tête un peu inclinée : Évidemment je retrouve à travers votre déguisement, en y regardant bien, je ne sais quoi d'ecclésiastique, et sous la jovialité de votre ton l'angoisse qui tous deux nous tourmente ; mais quel empire il faut que vous ayez sur vous, pour en laisser si peu paraître! (CV, p. 154)

Fleurissoire croit désormais être beaucoup plus défiant depuis qu'il a été mis au fait de l'enlèvement du Pape (bien qu'il s'agisse d'une supercherie, comme le sait le lecteur). Le personnage trompé réévalue son attitude passée et estime qu'il a beaucoup changé (« pour une âme naturellement crédule comme *était* la mienne »), alors que sa naïveté le pousse encore dans le piège de Protos. Fleurissoire est également certain de pouvoir dorénavant reconnaître la véritable nature d'un être dissimulé derrière un déguisement. Ainsi assure-t-il à celui qu'il croit être l'abbé Cave que son attitude cléricale se discerne sous le costume, mais que lui, Fleurissoire, serait sans doute le seul à s'en apercevoir. À travers les doubles discours des personnages, il est possible d'observer la dualité de vision qui s'opère à partir d'une seule

situation. Les doubles discours se révèlent une autre forme de la dualité s'opérant spécifiquement par le biais des paroles prononcées par les personnages.

## **Conclusion**

Cette première partie consacrée aux personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* nous indique les différentes formes de la dualité présentes dans les écrits d'André Gide. Ainsi pouvons-nous d'abord apprécier les inconséquences et les contradictions des personnages, signes précurseurs de leur dualité, avant d'analyser plus spécifiquement le caractère double chez différents personnages, la dualité entre certains personnages et enfin les doubles discours qu'ils prononcent. Ces différentes catégories comportent également diverses représentations du double, comme l'opposition civile-professionnelle ou le sentiment de dissociation de soi. Ainsi, la dualité gidienne ressemble à un prisme qui dévie et projette des images différentes de chaque personnage.

Chez André Gide, le double n'arbore pas une seule facette. Se distinguant du double appartenant à la littérature fantastique, le double gidien tend vers une complexification psychologique du personnage. La manifestation du double n'est pas extérieure, mais intérieure. Les acteurs du récit doivent donc composer avec leur dualité. Certains l'affirmeront tandis que d'autres tenteront de l'ignorer. Afin de comprendre la dualité gidienne, il nous a été primordial d'analyser les actions et les pensées des personnages puisqu'ils structurent le récit et ont aussi le pouvoir de rejoindre tout lecteur<sup>47</sup>. Or, ces

---

<sup>47</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 12-13.

personnages sont mis en scène par une instance narrative qui jette une autre lumière sur la dualité et qui se révèle également double.

## CHAPITRE 2

### La narration

#### Introduction

La narration dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* confère un niveau supplémentaire de dualité aux deux œuvres. Certains critiques se sont déjà penchés sur la question : N. David Keypour fait par exemple une étude formelle des *Faux-Monnayeurs* en se servant de la narratologie comme méthode. Il examine en premier lieu les procédés de la narration, puis les ambiguïtés de la voix narrative. Keypour s'intéresse à la polyphonie des voix narratives, qu'il isole d'abord pour déterminer leurs fonctions et leurs caractéristiques, et en examine ensuite l'orchestration. Comme Keypour, Elaine Davis Cancalon étudie les personnages et la narration chez Gide. Les deux études se distinguent en ceci qu'elles ne se basent pas sur le même corpus ; par ailleurs, l'étude de Davis Cancalon souligne davantage les rapports entre la personnalité du protagoniste et la technique du récit. Afin d'y arriver, elle se penche sur la structure des récits et analyse différents procédés de narration. Pour Cancalon, la technique constitue l'expression du caractère. Cette étude démontre bien que la narration se complexifie proportionnellement à l'embrouillement des pensées et des sentiments des personnages. Cette observation constituera la pierre d'assise de ce chapitre consacré à la narration.

Alors que Keypour et Davis Cancelon s'intéressent aux personnages et à leurs rapports à la narration, Alain Goulet se penche, dans son chapitre intitulé « Enjeux et échos »<sup>48</sup>, sur une pluralité d'aspects touchant à la dualité dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui constitue son corpus. Contrairement aux deux sources précédentes et à ce que nous comptons faire, Goulet ne procède pas à une analyse comparative. Sa méthodologie consiste en l'analyse du sujet, de l'esthétique et de la technique. Il examine les principes (« la subjectivité narrative » et « les deux foyers ») de la technique propre à Gide, qu'il qualifie de « variation des éclairages ». Goulet présente d'abord les deux foyers de narration (le narrateur impersonnel et le Journal d'Édouard) comme une narration double, avant d'insister sur la complexité du schéma. Il remarque que le récit contient de multiples mises en abyme, dont certaines sont métaphoriques, ironiques ou critiques. Il constate encore avec justesse que le narrateur se manifeste de façon irrégulière. Son analyse de quatre pages demeure toutefois superficielle. Contrairement aux études précitées, Daniel Moutote traite dans la sienne du lien étroit entre le Journal d'Édouard et le roman. Dans son ouvrage critique<sup>49</sup>, il s'intéresse avant tout à l'écriture de Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*. Dans le chapitre « Le Narrateur »<sup>50</sup>, il explique les raisonnements de Gide et son processus créateur pour arriver à la voix narrative. Moutote s'appuie particulièrement sur le *Journal des Faux-Monnayeurs* pour étayer son argument. Le Journal d'Édouard constitue pour lui un outil de classement de l'œuvre : tout se structure en fonction du Journal ; et Édouard ferait des *Faux-Monnayeurs* un roman à narrateur central dont les capacités sont multipliées par différents procédés. Moutote examine également le style semi-direct du narrateur, qui se généralise, se multiplie, selon les personnages. Il

---

<sup>48</sup> Chapitre « Enjeux et échos », dans Alain Goulet, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Dunod, 1994, p. 87-138.

<sup>49</sup> Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 51-68.

considère que le « je » du narrateur est postiche ; d'ailleurs, impersonnel ou double, ce « je » manifeste l'auteur et le lecteur. Pamela Antonia Genova<sup>51</sup>, quant à elle, propose une dimension tout à fait autre de la narration dans une analyse beaucoup plus fouillée des aspects de la subjectivité de la narration, de l'allusion, de l'ironie et de la parodie. Elle explique la mythotextualité comme une pratique intertextuelle appliquée à la mythologie. Sa thèse se consacre surtout à quatre récits de Gide : *Le Traité du Narcisse*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Œdipe* et *Thésée*. Dans son dernier chapitre<sup>52</sup>, elle met en parallèle ses découvertes et ce qu'elle qualifie de « fable gidienne ». Selon Genova, Gide subjectivise le mythe. La narration au « je » se trouve ambiguë, car ce « je » ne vient pas uniquement du héros, mais aussi de l'auteur : le « je » cache deux « moi », un « moi » singulier (hérité du romantisme) et le « moi » universel de la tradition littéraire classique. Genova se penche aussi sur l'allusion, que Gide préfère à la citation. Selon elle, l'allusion est une « technique du reflet »<sup>53</sup>. La dimension ironique de la parodie implique une distanciation entre l'auteur et le référent et représente donc un outil de « subversion du sens »<sup>54</sup>.

Ces différentes études proposent d'excellentes pistes auxquelles nous reviendrons au moment opportun, car nous ne devons pas nous écarter du but de notre travail, qui se différencie des leurs en ce sens que nous cherchons spécifiquement à repérer les manifestations du dédoublement dans la narration des *Faux-Monnayeurs* et des *Caves du Vatican*.

---

<sup>51</sup> Pamela Antonia Genova, *op. cit.*

<sup>52</sup> Chapitre « La fable gidienne », *Ibid.*, p. 209-222.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 215.

À la lumière des articles consacrés au narrateur<sup>55</sup> et à l'ironie<sup>56</sup> du *Dictionnaire Gide*, nous soulignerons, avant d'entrer plus profondément dans l'analyse, que le narrateur intervenant dans la narration *a priori* omnisciente des *Caves du Vatican* est le double ironique d'un narrateur moraliste (on pense par exemple à cet aparté du narrateur : « Je ne voudrais pas qu'on se méprît sur le caractère de Julius, à ce qui va suivre : Julius n'était rien moins qu'indiscret » (CV, p. 54)). Il existe donc deux narrateurs – un narrateur plus classiquement omniscient et un narrateur s'exprimant à la première personne –, dont le dernier constitue le double d'un troisième narrateur extérieur à l'œuvre, mais qu'il est toutefois possible de repérer dans des personnages de romanciers moralisateurs comme Julius. Une question se pose : la narration des *Faux-Monnayeurs* se prête-t-elle également à de tels dédoublements?

N. David Keypour estime que la narration des *Faux-Monnayeurs* est certainement complexe :

entre le monologue intérieur, le style indirect libre et la narration proprement dite, les frontières restent floues et mouvantes, et l'auteur semble maintenir l'ambiguïté à dessein ; car à mesure que les signes linguistiques du monologue intérieur (tels qu'interjections, phrases syntaxiquement réduites) se multiplient, d'autres signes, pronoms et possessifs de la troisième personne, adverbes répétés avec insistance, phrases explicatives teintées d'ironie, s'y juxtaposent, comme pour exhiber également la présence du narrateur, par compensation.<sup>57</sup>

Keypour remarque à ce propos qu'il est souvent difficile de différencier le narrateur des pensées des personnages. Parfois, le narrateur adopte un ton reflétant les émotions du personnage, comme si les deux étaient indissociables. Quelquefois, par l'emploi sporadique de la première personne du singulier, le narrateur semble soudainement faire partie de la scène

---

<sup>55</sup> Pierre Masson, « Narrateur », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 273-275.

<sup>56</sup> Alain Goulet, « Ironie », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>57</sup> N. David Keypour, *op. cit.*, p. 36.

qu'il décrit. Nous y reviendrons. Toujours est-il qu'un lien narratif s'établit dans tous les écrits d'André Gide. Pierre Masson constate en effet :

L'examen de l'instance narrative dans l'œuvre de Gide est très complexe, et se prête facilement aux approches technicistes de la critique narratologique. [...] Il faut partir d'un double constat : d'une part, dans chacun de ses écrits, c'est Gide qui parle, non pas simplement en tant que régisseur de la fiction qui se développe, mais en tant que sujet de son discours : il parle pour manifester, et sa parole a d'abord pour fonction d'exprimer son être. D'autre part, il parle sur le mode de l'examen de conscience, et tente donc ce dédoublement réflexif qu'il sait par ailleurs impossible. Sa parole serait donc vouée à l'inauthenticité, à la mauvaise foi, par opposition à la parole sacrée qu'il suffit d'écouter et de répéter. Mais un retournement reste possible : si le *je* authentique ne peut s'exprimer directement, du moins, à travers la mise en scène d'un *je* dont on montre l'inauthenticité, on peut exprimer en creux qui l'on essaie d'être. L'énonciation à la première personne n'est plus alors un monologue complaisant, mais une parole ironiquement distanciée, au-delà de laquelle se situe un auteur qui se cherche.<sup>58</sup>

C'est en nous basant sur ce constat général – fort révélateur en ce sens que le narrateur gidien ne cesse de se chercher une posture à adopter, de jouer le rôle d'un autre qui n'est jamais lui, ce narrateur donc qui se fait toujours copie, double d'un autre – que nous analyserons plus à fond les différentes révélations des narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* pour comprendre la dualité qui les habite et qui, en même temps, structure l'architecture constamment dédoublée des récits.

Afin d'y arriver, nous nous pencherons tout d'abord sur les différents indices concernant l'identité des narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, puis sur leurs interventions dans les récits. Nous analyserons ensuite les figures de rhétorique employées par les narrateurs, l'oxymore et l'ironie, qui manifestent également des formes de la dualité.

---

<sup>58</sup> Pierre Masson, « Narrateur », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 273.

## **L'identité des narrateurs**

Tout comme les personnages qu'ils présentent au lecteur, les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* sont multiples. Dans une narration surtout omnisciente avec focalisation zéro surgit parfois une pointe de subjectivité et l'utilisation de pronoms personnels ou d'adjectifs possessifs. Ce narrateur intermittent va même jusqu'à laisser entendre qu'il est l'auteur du récit et à manifester ouvertement sa conscience du lecteur, ou du moins à s'adresser à lui directement. Par ces procédés, on peut constater une double posture au niveau narratif. Nous analyserons pour cette partie de notre travail les différentes manières dont les narrateurs se révèlent.

### **La subjectivité**

Les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* utilisent sporadiquement le pronom personnel « je » dans des récits majoritairement narrés à la troisième personne, ce qui ne laisse pas de surprendre le lecteur à la première occurrence. Quelle est la fonction de ce « je », s'il ne doit apparaître que rarement? Une indication de Vincent Jouve permet de tirer les premières déductions :

Le roman balzacien, par exemple, présente toujours des personnages très déterminés. Il vise à faire de l'être romanesque une réalité objective et extérieure au lecteur, aussi indépendante de lui que les individus vivants. D'autres romanciers, à l'inverse, refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages. Il s'agit alors – même si les motivations sont des plus diverses – d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur. Le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne (les récits *autodiégétiques*, selon la terminologie de G. Genette) où le héros-narrateur est rarement amené à faire son auto-portrait. Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification. [...] L'indétermination du « moi » établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 52-53.

Les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* ne sont pas des acteurs du récit, mais ce sont eux qui le mettent en scène ; le commentaire de Vincent Jouve reste valide : le « je » exprimé par les narrateurs permet de brouiller les pistes. Les narrateurs se révèlent indéterminés, plus complexes qu'ils ne semblaient l'être de prime abord, car ils se manifestent de diverses façons. L'intervention à la première personne est si rare, néanmoins, qu'il est possible d'y voir un relais entre deux narrateurs différents. Pourtant rien n'indique précisément que cela soit : le narrateur de chaque œuvre pourrait camoufler, comme les personnages des deux récits, une dualité identitaire.

Ainsi pouvons-nous constater l'intervention à la première personne du narrateur des *Caves du Vatican* dans l'extrait suivant :

Parfois Beppo n'apportait rien ; il entraît 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. (CV, p. 12-13)

Fait notable, ce « je » du narrateur s'exprime pour décrire les sentiments intérieurs d'Anthime Armand-Dubois. Le narrateur agit à titre de narrateur omniscient puisqu'il dévoile des informations personnelles sur le personnage, mais ce faisant, il révèle également sa subjectivité de narrateur. Ainsi le « je » narratif, pronom des plus personnels, s'affiche en corrélation avec la révélation intérieure à propos du personnage qu'il décrit. Le commentaire qu'il émet sur Anthime rejoint par ailleurs ce qu'en dit Pierre Masson dans le *Dictionnaire Gide* et que nous avons relevé en introduction de cette deuxième partie, c'est-à-dire que le narrateur se pose soudainement en narrateur moraliste, pastiche de ceux que l'on pouvait retrouver dans la littérature de l'époque.

L'intervention au « je » du narrateur des *Faux-Monnayeurs* est plus complexe. Cela se constate lors de l'introduction au personnage secondaire qu'est Gontran :

Dans une chambre du premier, le vieux comte repose sur le lit mortuaire. [...] Précisément parce que nous ne devons plus le revoir, je le contemple longuement. Un fauteuil est au chevet du lit dans lequel Séraphine, la vieille bonne, était assise [...]. Un abat-jour ramène la clarté sur le livre que lit le jeune Gontran... (FM, p. 49)

Qui parle à la première personne dans cet extrait, le narrateur ou Gontran? Ce « nous » inclut-il Gontran et ses proches ou le narrateur et le lecteur? Si le « je » provient du narrateur, pourquoi contemplerait-il le comte décédé? Comment le peut-il? Pourtant le « je » précède l'apparition (narrée à la troisième personne, notons-le bien) de Gontran dans la scène, jusqu'à invisible. Cet ordre porte à croire que le « je » émane bel et bien du narrateur. Nous nous rappelons les mots de Vincent Jouve : « Le “je” est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit ». Ici, le narrateur est d'autant plus indéterminé qu'il se révèle de manière ambiguë. Ce « je » et ce « nous » incarnent un double sens qu'il est difficile de départager, comme la nature même des narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* : ils sont troubles, ils s'échappent et se dédoublent.

Outre l'emploi spécifique du « je », les narrateurs des deux œuvres utilisent d'autres pronoms personnels et des adjectifs possessifs à la première personne dans des récits qui, nous le rappelons, sont surtout narrés à la troisième personne. Le narrateur des *Faux-Monnayeurs* donne par exemple sa propre compréhension de la psychologie de Bernard lorsqu'il avance : « Mais alors, entre Édouard et Bernard, d'où pouvait provenir la gêne? Bernard me paraît être de cette sorte d'esprits qui trouvent dans l'opposition leur assurance » (FM, p. 181). Ce « me » confère certainement au narrateur l'importance de son individualité. Il est toutefois

curieux qu'il laisse entendre dans ce commentaire son incertitude vis-à-vis du personnage qu'il met lui-même en scène, avouant ainsi, en même temps que sa subjectivité, son incompetence à assumer entièrement son rôle – nous y reviendrons plus loin. Les aptitudes des narrateurs, comme leurs manifestations, s'avèrent hétérogènes puisqu'on se souvient qu'en d'autres moments du récit le narrateur s'exprime en parfaite connaissance de cause. Encore une fois, il est possible de constater qu'il y a dualité dans la narration.

Comme nous l'avons vu avec l'emploi du « je », certains pronoms personnels utilisés par les narrateurs demeurent troubles. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, des parenthèses renferment une opinion, mais il est difficile de déterminer avec certitude qui la formule : « Elle le dévisagea un instant, puis s'élança joyeusement sur Robert dont elle bourra le dos de coups de poing en sautant, dansant et criant (Lilian m'agace un peu lorsqu'elle fait ainsi l'enfant) » (FM, p. 58). Qui s'exprime dans ce « m' », Robert de Passavant, qui reçoit les coups, ou le narrateur? Un questionnement semblable, amorcé par l'adjectif possessif « ma », surgit à la lecture de ce passage des *Caves du Vatican* : « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal ; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre cœur... » (CV, p. 75). Puisqu'il s'agit d'une plume, est-ce le narrateur ou l'auteur qui s'exprime dans cet extrait? Certes, ces manifestations subjectives du narrateur amènent plus d'interrogations que de réponses. Ce qui est certain, toutefois, c'est que les narrateurs des deux récits se complexifient, se dédoublent, se morcellent. Ils ne sont pas un, ils sont multiples.

## La scission identitaire

Nous l'avons vu plus haut, l'utilisation du « nous » que font les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* semble vouloir amener le lecteur à une connivence. Une description préalable d'Anthime permet ainsi au narrateur des *Caves du Vatican* de conclure à l'intelligence du lecteur et de jouer sur celle-ci : « 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 » (CV, p. 32). Ce « nous » inclut donc le narrateur, qui a déjà parlé de l'infirmité d'Anthime, et le lecteur qui a lu l'information. Pourtant, un « nous » employé ultérieurement semble plutôt impliquer exclusivement le narrateur :

C'est au cours d'une de ces courtes visites, pourtant, que Marguerite rencontra pour la première fois celui qui, deux ans plus tard, devait devenir son mari : Julius de Baraglioul, alors âgé de vingt-huit ans – en villégiature chez son grand-père Robert de Baraglioul qui, comme nous l'avons dit précédemment, était venu s'établir aux environs de Pau, peu après l'annexion du duché de Parme à la France. (CV, p. 109)

Ce « nous » rejoindrait l'utilisation du « je » étudiée plus haut, à laquelle il faut maintenant ajouter un pan supplémentaire. Le narrateur des *Caves du Vatican* emploie donc à la fois le « je » et le « nous » pour se qualifier, suggérant par là une discontinuité certes linguistique, mais également révélatrice de sa scission identitaire. Par ailleurs, un adjectif possessif à la première personne du pluriel s'associe au pronom personnel « nous » parfois employé par le narrateur des *Caves du Vatican* :

La stupeur fit revenir à elle Madame Fleurissoire ; et Valentine commença son long récit, trébuchant sur les dates, s'embrouillant dans la chronologie ; mais le fait était là, certain, indiscutable : notre Saint-Père était tombé entre les mains des infidèles ; on organisait secrètement, pour le délivrer, une croisade ; et il fallait d'abord, pour mener à bien celle-ci, beaucoup d'argent. (CV, p. 118)

Par ce « notre » Saint-Père, le narrateur considère-t-il son lecteur comme étant nécessairement catholique, ou entremêle-t-il son discours à celui de Valentine de Saint-Prix? Une réponse

certaine demeure impossible et ajoute en cela au caractère énigmatique du narrateur. Comme le souligne Pamela Antonia Genova :

Si Gide néglige la citation, procédé trop sommaire, il recourt volontiers à l'allusion, qui lui offre davantage de liberté dans l'élaboration du nouveau texte. [...] L'allusion [...] participe d'une technique du reflet, en se présentant comme une réminiscence volontaire ou involontaire. La pensée de l'auteur chemine par un certain détour. Elle prend par là même un air énigmatique. Elle exige de la part du lecteur un certain décodage.<sup>60</sup>

En outre, le pronom personnel indéfini qu'est le « on » inclut également le lecteur dans la connaissance d'une information préalablement dévoilée par le narrateur et joue dans ce contexte le même rôle que le « nous » : « Et comme Milan se trouvait tout naturellement sur sa route, Milan, où, comme l'on sait, sur les conseils du père Anselme, les Armand-Dubois étaient allés demeurer, il en profiterait pour revoir un peu son beau-frère » (CV, p. 122). Ici, le narrateur utilise un pronom indéfini pour englober son lecteur au récit qu'il raconte. Somme toute, l'utilisation de la première personne du pluriel par le narrateur des *Caves du Vatican* se fait, nous le soulignons, de différentes manières. Le pronom personnel « nous », l'adjectif possessif « notre », de même que le pronom personnel indéfini « on » concourent à exclure toute interprétation qui en ferait une narration linéaire. Lorsqu'à l'occasion, le narrateur laisse place à son lecteur, c'est toujours d'une façon différente et parfois ambiguë. Par l'étude de son discours, à travers cette seule facette de l'emploi de la première personne du pluriel, le narrateur des *Caves du Vatican* fait preuve d'un caractère ambivalent.

### **L'opinion : une multiplication des voix narratives**

Outre leurs manifestations grammaticales, les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* se révèlent également sur le plan des idées. On constate en effet à diverses

---

<sup>60</sup> Pamela Antonia Genova, *op. cit.*, p. 214.

reprises une opinion transparaissant dans la narration, qui est pourtant la plupart du temps objective. Aussi le narrateur des *Faux-Monnayeurs* fait-il cette remarque à propos de Georges Molinier et de Philippe Adamanti : « On pourrait croire, à ce dialogue, ces enfants encore plus dépravés qu'ils ne sont. C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi, j'en suis sûr. Il entre de la forfanterie dans leur cas » (FM, p. 251). Ici encore, comme on l'a vu plus haut dans cette sous-partie, le narrateur tient compte de son lecteur ; il s'efforce de lui expliquer en quoi les personnages se distinguent de leurs discours. Pourtant, le narrateur laisse entendre, par ce « j'en suis sûr », qu'il ne l'est pas réellement. Cette marque de la subjectivité dans les paroles du narrateur des *Faux-Monnayeurs* brouille le caractère omniscient qu'il se donne en d'autres endroits du roman. Un passage antérieur démontre également cette scission narrative :

L'estime de Bernard lui importait extrêmement. Était-ce pour la conquérir qu'Édouard, aussitôt devant lui, laissait son Pégase piaffer? Le meilleur moyen pour la perdre. Édouard le sentait bien ; il se le disait et se le répétait ; mais, en dépit de toute résolution, sitôt devant Bernard, il agissait tout autrement qu'il eût voulu, et parlait d'une manière qu'il jugeait tout aussitôt absurde (et qui l'était en vérité). A quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait?... Mais non ; je ne crois pas. Pour obtenir de nous de la grimace, aussi bien que beaucoup d'amour, un peu de vanité suffit. (FM, p. 182)

Dans cet extrait, le narrateur semble tout savoir de la personnalité d'Édouard, jusqu'à ce soudain « je ne crois pas » qui fait s'écrouler toute l'autorité qu'il avait préalablement acquise. C'est encore une fois par l'affirmation de sa subjectivité que le narrateur révèle son incapacité à assumer entièrement son rôle, car il méconnaît certains aspects des personnages. Plus encore, le narrateur admet parfois de but en blanc son ignorance, par exemple dans cet extrait où il décrit les actions de Bernard : « Il a laissé Sarah dormant encore ; s'est dégagé furtivement d'entre ses bras. Eh quoi? sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse? Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi? Je ne sais pas. Il

ne sait lui-même » (FM, p. 296). Ici, le narrateur s'interroge sur les faits et gestes de Bernard et avoue ne pas connaître leurs raisons d'être. Il est à noter que le narrateur sait que Bernard non plus ne peut pas s'expliquer son comportement. Ainsi le narrateur des *Faux-Monnayeurs* se trouve dans l'ignorance des sentiments du personnage qu'il décrit, mais, fait notable, parallèlement à la propre méconnaissance de lui-même qu'éprouve sur le moment ledit personnage. Ce syntagme « Je ne sais » apparaît aussi dans la narration des *Caves du Vatican* : « 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 » (CV, p. 143). Le narrateur met en scène Carola, mais admet ne pas bien la connaître. L'action qu'il a lui-même décrite lui échappe et « [l]e laisse supposer » qu'il existe un autre côté à ce personnage. Comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, la révélation de l'ignorance du narrateur passe par sa subjectivité, certes, mais survient également à un moment où la dualité du personnage qui le laisse perplexe se dessine. Ainsi, l'ambivalence des narrateurs se démarque corrélativement à celle des personnages des deux récits : ils s'influencent les uns les autres. Cela se constate aussi à la toute fin des *Faux-Monnayeurs* :

Et c'est peut-être là, dans cette abominable histoire, ce qui me paraît le plus monstrueux : cette comédie d'amitié que Georges consentit à jouer. Il affecta de s'éprendre pour Boris d'une affection subite ; jusqu'alors on eût dit qu'il ne l'avait pas regardé. Et j'en viens à douter s'il ne fut pas pris lui-même à son jeu, si les sentiments qu'il feignit n'étaient pas près de devenir sincères, si même ils ne l'étaient pas devenus dès l'instant que Boris y avait répondu. Il se penchait vers lui avec l'apparence de la tendresse ; instruit par Ghéridanisol, il lui parlait... (FM, p. 367)

La prise de position du narrateur est fortement accentuée. Avec des mots tels qu'« abominable » et « monstrueux », il ne peut plus feindre l'objectivité ou l'impartialité. Il ressemble davantage à ce « narrateur moraliste » que remarque Pierre Masson et dont nous avons déjà parlé. Le narrateur, pourtant, « vien[t] à douter » que Georges ne se soit pas

réellement attaché à Boris : encore une fois, le narrateur admet son incertitude vis-à-vis du personnage qu'il décrit au moment où ce même personnage semble vivre des émotions qui lui échappent. La dualité physique-psychologique que nous avons relevée en première partie de cette étude transparaît également dans cet extrait : il n'est en effet pas anodin que Georges parle à Boris « avec *l'apparence* de la tendresse », apparence contrastant avec le but psychologique de l'initiative, qui elle s'avère antinomique de toute tendresse.

L'opinion du narrateur des *Caves du Vatican* se présente aussi sans l'utilisation de la première personne du singulier dans un passage où il semble entremêler ses pensées à celles d'Anthime :

Julius sourit avec une accommodante condescendance et, pour changer de sujet, demande à son beau-frère des nouvelles de sa sciatique, qu'il appelle par erreur : son lumbago. Ah! pourquoi Julius ne s'est-il pas plutôt enquis de ses recherches scientifiques? On aurait eu beau jeu de lui répondre. Son lumbago! Pourquoi pas sa loupe, bientôt? Mais ses recherches scientifiques, apparemment son beau-frère les ignore : il préfère les ignorer... Anthime, tout échauffé déjà et que précisément le « lumbago » fait souffrir, ricane et répond hargneux :

- Si je vais mieux?... Ah! ah! ah! vous en seriez bien fâché!

Julius s'étonne et prie son beau-frère de lui apprendre ce qui lui vaut le prêt d'aussi peu charitables sentiments.

- Parbleu! vous aussi vous savez appeler le médecin sitôt qu'un des vôtres est malade ; mais quand votre malade guérit, la médecine n'y est plus pour rien : c'est à cause des prières que vous avez faites pendant que le médecin vous soignait. Celui-là qui n'a point fait ses Pâques, parbleu! vous trouveriez bien impertinent qu'il guérît!

- Plutôt que de prier, vous préférez rester malade?

De quoi vient-elle se mêler? D'ordinaire elle ne prend jamais part aux conversations d'intérêt général et fait la supprimée dès que Julius ouvre la bouche. C'est entre hommes qu'ils causent ; foin des ménagements! (CV, p. 27-28)

La mauvaise humeur d'Anthime transparaît dans le ton qu'emploie le narrateur ; la formulation convient si bien au personnage que le lecteur peut soupçonner le narrateur de tenter de transmettre en paroles, à même la narration, les pensées d'Anthime. Dans cette éventualité, soit Anthime prendrait la place du narrateur, en l'espace d'un instant et de

manière détournée, soit le narrateur aurait la faculté de se fondre en son personnage. Dans tous les cas, cela montre l'ambivalence du narrateur et n'est pas sans rappeler le problème de l'ambiguïté narrative du « notre Saint-Père » que nous avons relevée plus haut. Nous pouvons constater que dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, la subjectivité exprimée par les narrateurs s'assimile à une pluralité de manifestations et d'interprétations, et à une multiplication des voix narratives : la subjectivité est loin de s'associer à l'unicité.

### **Narrateur ou auteur?**

Dans ses manifestations, le narrateur des *Caves du Vatican* laisse entendre qu'il est l'auteur du récit. Ainsi pouvons-nous lire :

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 :

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. (CV, p. 96)

Le ton adopté dans le deuxième paragraphe tranche avec le style du reste du récit. Les considérations d'ordre littéraire de cette parenthèse narrative tiennent presque du journal d'un écrivain et nous pourrions simplement effleurer cette constatation si nous ne connaissions toute l'importance que prend le journal pour Gide. Ce changement de narration annonce en quelque sorte l'alternance narrative que nous retrouvons dans *Les Faux-Monnayeurs* entre le narrateur le plus souvent classiquement omniscient et le Journal d'Édouard. L'insinuation que formule le narrateur des *Caves du Vatican* afin d'indiquer qu'il est l'auteur du livre apparaît également à un autre endroit du récit :

(Pour étrange que cela puisse paraître, ce nom de Blafaphas est très répandu dans les villages des contre-forts pyrénéens ; encore qu’il 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.) (CV, p. 110-111)

La révélation de l’auteur passe par l’acte d’écriture, comme dans l’exemple précédent. C’est en effet en affirmant « celui qui écrit ces lignes » que le narrateur s’affirme comme l’auteur. Il est toutefois intéressant de souligner que le narrateur parle de lui-même à la troisième personne, comme si l’auteur était l’un des personnages ; comme si le narrateur, bien qu’imaginé par l’auteur, échappait à son pouvoir et s’octroyait le droit de mettre en scène son propre créateur ; comme si le narrateur, par un renversement des rôles, intégrait l’auteur au récit. Nous pouvons par ailleurs constater qu’encore une fois le lecteur est pris en compte dans un passage où le narrateur se révèle en tant qu’auteur : le narrateur termine sa parenthèse en suggérant le peu d’intérêt que peuvent avoir pour des questions de philologie la majorité de ses lecteurs. C’est peut-être ainsi que le narrateur s’assimile le plus à l’auteur : il s’adresse à un destinataire. Quoi qu’il en soit, le narrateur des *Caves du Vatican* ajoute une autre facette à son identité en se posant comme l’auteur. Décidément, il devient de plus en plus indiscernable à mesure qu’il se révèle.

### **La combinaison des révélations narratives : une identité multiple**

Un extrait des *Faux-Monnayeurs* permet de rendre compte des différentes caractéristiques identitaires des narrateurs des *Caves des Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* que nous venons de voir. Il s’agit d’un passage plus long réunissant les aspects ambigus des narrateurs, concourant à forger à ce moment précis une véritable insaisissabilité narrative :

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.

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, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse. Il a bon cœur, assurément, mais souvent je préférerais, pour le repos d'autrui, le voir agir par intérêt ; car la générosité qui l'entraîne n'est souvent que la compagne d'une curiosité qui pourrait devenir cruelle. 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. A quels sophismes prête-t-il l'oreille? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui.

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 et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir.

Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours. Bernard est assurément beaucoup trop jeune encore pour prendre la direction d'une intrigue. Il se fait fort de préserver Boris ; il pourra l'observer tout au plus. Nous avons déjà vu Bernard changer ; des passions peuvent le modifier plus encore. Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment :

« J'aurais dû me méfier d'un geste aussi excessif que celui de Bernard au début de son histoire. Il me paraît, à en juger par ses dispositions subséquentes, qu'il y a comme épuisé toutes ses réserves d'anarchie, qui sans doute se fussent trouvées entretenues s'il avait continué de végéter, ainsi qu'il sied, dans l'oppression de sa famille. A partir de quoi il a vécu en réaction et comme en protestation de ce geste. L'habitude qu'il a prise de la révolte et de l'opposition, le pousse à se révolter contre sa révolte même. Il n'est sans doute pas un de mes héros qui m'ait davantage déçu, car il n'en était peut-être pas un qui m'eût fait espérer davantage. Peut-être s'est-il laissé aller à lui-même trop tôt. »

Mais ceci ne me paraît déjà plus très juste. Je crois qu'il faut lui faire encore crédit. Beaucoup de générosité l'anime. Je sens en lui de la virilité, de la force ; il est capable d'indignation. Il s'écoute un peu trop parler ; mais c'est aussi qu'il parle bien. Je me défie des sentiments qui trouvent leur expression trop vite. C'est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d'invention le forcerait à bégayer. Il a trop lu déjà, trop retenu, et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.

Je ne puis point me consoler de la passade qui lui a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard. Les événements se sont mal arrangés. C'est Olivier qu'aimait Édouard. Avec quel soin celui-ci ne l'eût-il pas mûri? Avec quel amoureux respect ne l'eût-il pas guidé, soutenu, porté jusqu'à lui-même? Passavant va l'abîmer, c'est sûr. Rien n'est plus

pernicieux pour lui que cet enveloppement sans scrupules. J'espérais d'Olivier qu'il aurait mieux su s'en défendre ; mais il est de nature tendre et sensible à la flatterie. Tout lui porte à la tête. De plus j'ai cru comprendre, à certains accents de sa lettre à Bernard, qu'il était un peu vaniteux. Sensualité, dépit, vanité, quelle prise sur lui cela donne! Quand Édouard le retrouvera, il sera trop tard, j'en ai peur. Mais il est jeune encore et l'on est en droit d'espérer.

Passavant... autant n'en point parler, n'est-ce pas? Rien n'est à la fois plus néfaste et plus applaudi que les hommes de son espèce, sinon pourtant les femmes semblables à lady Griffith. Dans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez. Mais j'ai vite fait de reconnaître mon erreur. De tels personnages sont taillés dans une étoffe sans épaisseur. L'Amérique en exporte beaucoup ; mais n'est point seule à en produire. Fortune, intelligence, beauté, il semble qu'ils aient tout, fors une âme. Vincent, certes, devra s'en convaincre bientôt. Ils ne sentent peser sur eux aucun passé, aucune astreinte ; ils sont sans loi, sans maîtres, sans scrupules ; libres et spontanés, ils font le désespoir du romancier, qui n'obtient d'eux que des réactions sans valeur. J'espère ne pas revoir lady Griffith d'ici longtemps. Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent, qui, lui, m'intéressait davantage, mais qui se banalise à la fréquenter ; roulé par elle, il perd ses angles. C'est dommage : il en avait d'assez beaux.

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'é mousser, 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. (FM, p. 215-218)

Ce passage constitue un chapitre entier, le dernier de la deuxième partie. Il se situe environ à la moitié du livre<sup>61</sup> : ainsi le voyageur anonyme « parvenu au haut de la colline » prend-il plus de sens lorsqu'il s'arrête avant d'entreprendre « sa marche, à présent déclinante ». C'est vers le dénouement du récit qu'il se dirige. Ce voyageur est comparé à l'auteur : comme nous l'avons vu plus haut dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur met en scène l'auteur à la troisième personne du singulier. Jusqu'ici le narrateur ne dévoile pas sa présence et pourrait bien être considéré comme dissociable de l'auteur. Pourtant, le paragraphe suivant commence par « Je » : la subjectivité du narrateur est révélée. En outre, le narrateur assume son inquiétude : « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher? » Par cette question, il admet son impuissance, caractéristique que nous avons notée plus haut. Le narrateur ne peut pas contrôler le récit qu'il

---

<sup>61</sup> Le chapitre tient entre les pages 215 et 218 sur un total de 378 pages.

narre. Nous pourrions conclure par là qu'il n'est pas l'auteur du roman. Nous y reviendrons plus loin. Dans ce même deuxième paragraphe, le narrateur analyse Édouard, indiquant ainsi qu'il ne l'a pas forgé, tout en jouissant du pouvoir omniscient d'être au fait de ses pensées et de son savoir : « 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 ». Le narrateur sait par ailleurs qu'Édouard n'écouterait pas de tels sophismes s'ils ne lui étaient soufflés par un autre que le diable. Dans ce paragraphe, le narrateur montre ses capacités et ses limites : il connaît les pensées secrètes d'Édouard, mais ne peut pas influencer le cours du récit et ne peut pas deviner à quoi ressemblera le futur.

Dans le troisième paragraphe de ce chapitre-pilier, le narrateur prend position contre certaines manies d'Édouard et « espère ne l'avoir pas trop laissé voir ». Encore une fois, il tient compte de son lecteur en exprimant sa subjectivité. Le quatrième paragraphe présente la frustration soutenue du narrateur vis-à-vis d'Édouard. Il s'interroge : « Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris? » Ici, le narrateur ne connaît pas toutes les pensées d'Édouard, c'est là que se termine son savoir omniscient de l'intériorité d'Édouard. Il ne s'empêche pas de suggérer qu'un diable se cache derrière les actions d'Édouard, dévoilant de nouveau sa dualité au lecteur.

Le cinquième paragraphe tranche par son ton avec les précédents et ce, dès le premier mot. Le narrateur commence par « Profitons » : il s'adresse au lecteur (nous verrons cette caractéristique plus tard), tout en indiquant son inclusion possible dans le récit. Il n'est pas

clair en effet si le narrateur intègre son lecteur à sa vision des choses ou s'il parle de lui-même à la troisième personne. Nous avons vu précédemment que les narrateurs respectifs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* ont tendance à faire les deux ou à laisser planer un doute quant au nombre sous-entendu dans le « nous ». Les autres manifestations du « nous » n'apportent pas davantage de confirmation : « Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire » et « Nous avons déjà vu Bernard changer ». L'ambiguïté de ce « nous » confère au narrateur une identité mouvante. Il est curieux toutefois de constater l'apparition du pronom personnel « je » à la toute fin du paragraphe : « Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment ». En l'espace de quelques lignes, le narrateur parle au « nous » et au « je » : sur le plan strictement linguistique, le narrateur est à la fois multiple et unique. Le fond de cette dernière phrase porte également à réfléchir : on y retrouve l'importance du carnet. Est-ce le journal d'écrivain que tient l'auteur du récit et dont nous avons parlé un peu plus tôt? Le narrateur se révèle-t-il comme étant l'auteur? S'agit-il plutôt du carnet du narrateur? Tient-il un journal comme l'auteur et comme Édouard? Une réponse absolue demeure impossible et l'ambiguïté plane une fois de plus sur les propos du narrateur.

Le sixième paragraphe présente les notes prises préalablement par le narrateur (ou le narrateur-auteur?) à propos de Bernard. Ici aussi, le narrateur exprime sa subjectivité par le pronom personnel « je ». La première phrase laisse entendre qu'il n'est pas l'auteur du récit : « J'aurais dû me méfier d'un geste aussi excessif que celui de Bernard au début de son histoire ». S'il était véritablement l'auteur, rien ne l'empêcherait de récrire le début du roman. Par contre, une affirmation subséquente rétablit le doute par rapport à son identité d'auteur :

« Il n'est sans doute pas un de mes héros qui m'ait davantage déçu, car il n'en était peut-être pas un qui m'eût fait espérer davantage ». L'adjectif possessif « mes » employé avec le nom « héros » semble clair : Bernard est le personnage de l'auteur et du narrateur et, par conséquent, le narrateur est l'auteur. Depuis le début du chapitre, le narrateur ne cesse de se contredire sur le seul plan de son identité narrateur-auteur. La volonté de brouiller les pistes y domine : le narrateur est insaisissable.

Le septième paragraphe s'avère aussi riche que les autres, cette fois-ci sur le plan de la dualité : par la phrase « Mais ceci ne me paraît déjà plus très juste », le narrateur change aussi rapidement que les personnages dont il parle. Ses idées se bousculent et évoluent tout comme celles des personnages des deux récits. Il est inconséquent comme eux. La dualité de ses opinions resurgit peu après : « Il s'écoute un peu trop parler ; mais c'est aussi qu'il parle bien ». Dans cette phrase, le pour et le contre se relaient aussitôt. Ici, nous constatons que le narrateur, comme les personnages, recèle une dualité.

Le huitième paragraphe indique encore l'impuissance du narrateur à contrôler le fil du récit. Tout de suite après une affirmation à la première personne du singulier, le narrateur déclare : « Les événements se sont mal arrangés ». Ici, le narrateur adopte le point de vue d'un observateur. La conception selon laquelle les événements se sont mal arrangés indique qu'il n'y peut rien dans le déroulement de l'histoire. Comment alors pourrait-il en être l'auteur? De surcroît, il énonce : « J'espérais d'Olivier qu'il aurait mieux su s'en défendre ; mais il est de nature tendre et sensible à la flatterie ». À ces propos, nous pouvons constater que le tempérament des personnages est plus fort que la volonté du narrateur. Encore une fois, il

apparaît incapable. Il ajoute : « De plus j'ai cru comprendre, à certains accents de sa lettre à Bernard, qu'il était un peu vaniteux ». Par ce commentaire, il est possible d'affirmer que le narrateur analyse la lettre comme le ferait aussi le lecteur. Le narrateur ne sait pas d'avance ce qui va se passer et n'en sait donc pas plus que le lecteur. Il découvre les personnages en même temps que lui. Il se permet néanmoins une prédiction à propos d'Olivier : « Quand Édouard le retrouvera, il sera trop tard, j'en ai peur ». À cela nous pourrions penser que le narrateur sait effectivement comment le roman se déroulera, mais pas pour quiconque a lu *Les Faux-Monnayeurs* en entier : ce n'est pas tout à fait vrai. Il semblera *a priori* être trop tard, mais les choses s'arrangeront entre Olivier et Édouard. Puisque la prédiction que formule le narrateur n'est pas tout à fait juste, on assiste à une confirmation que le narrateur découvre les personnages et le déroulement du récit en même temps que le lecteur. Il n'est pas si omniscient qu'il peut habituellement en avoir l'air. L'expression « j'en ai peur » concourt d'ailleurs à marquer une subjectivité de plus dans le discours du narrateur.

Le neuvième paragraphe débute, comme le cinquième, par des mots adressés directement au lecteur : « Passavant... autant n'en point parler, n'est-ce pas? » Par cette interrogation, le narrateur admet une incertitude et requiert l'acquiescement du lecteur. Est-ce une preuve d'insécurité mêlée à son impuissance narrative? Un peu plus loin, il énonce, en parlant de Lilian Griffith : « Dans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez. Mais j'ai vite fait de reconnaître mon erreur. De tels personnages sont taillés dans une étoffe sans épaisseur ». Nous pouvons percevoir ici l'avis du narrateur, mais, plus encore, le changement d'opinion qui s'opère en lui depuis le début du roman. Il y a réduction de l'importance du personnage de lady Griffith : le narrateur, sans doute comme le lecteur, a été

abusé par ses manières. Ainsi le narrateur s'admet une fois de plus impuissant, car il met en scène des personnages qui échappent à son pouvoir. Il est intéressant de noter que le narrateur parle de Lilian Griffith comme d'un être de papier, alors que les autres personnages dont il fait mention dans ce chapitre, tels qu'Édouard, Bernard et Olivier, sont traités comme des êtres réels et profonds. Il critique par la suite les personnages unidimensionnels, faisant « le désespoir du romancier » : ce discours est utile pour percevoir l'importance accordée par le narrateur à la dualité des personnages. La subjectivité du narrateur se poursuit par l'affirmation de sa contrariété à propos de Vincent. Le « C'est dommage » indique l'opinion du narrateur, qui se dévoile sans l'utilisation de la première personne, caractéristique que nous avons vue plus haut.

Le dixième paragraphe, enfin, laisse entendre que le narrateur est l'auteur : « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire ». On constate la manifestation de la subjectivité, mais de qui? Est-ce le narrateur qui parle? Est-ce l'auteur qui s'exprime? Le narrateur et l'auteur alternent-ils la narration? Ou bien le narrateur est-il un double de l'auteur? Décidément, le narrateur n'a de cesse de brouiller les pistes. L'identité narrative demeure floue.

Dans ce chapitre, pilier des *Faux-Monnayeurs*, nous retrouvons les différentes caractéristiques que nous avons traitées dans cette première sous-partie dédiée à l'identité des narrateurs des deux œuvres à l'étude. Ainsi y avons-nous remarqué la subjectivité exprimée par le pronom personnel « je », l'utilisation du pronom personnel « nous » pouvant inclure ou non le lecteur, l'opinion du narrateur qui se présente parfois sans l'utilisation de la première

personne, son impuissance à mener le récit et à remplir ses fonctions de narrateur omniscient, l'allusion à son identité d'auteur et la prise en compte du lecteur. Pourtant, toutes ces manifestations ne cessent de s'empêtrer les unes dans les autres. Il n'existe pas un seul narrateur puisqu'il se révèle différemment et se contredit constamment, brisant toute possibilité d'uniformité. Le narrateur s'avère ambivalent et multiple.

### **Les interventions des narrateurs**

Dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, les narrateurs interviennent, fait étrange, dans leur propre narration. Il s'agit la plupart du temps d'une volonté de précision ou d'un passage s'adressant au lecteur ou aux personnages. Comme le souligne N. David Keypour :

le narrateur dans *les Faux-Monnayeurs* multiplie ses « intrusions ». Mais comme un reporter, il s'interdit d'intervenir dans le déroulement de l'intrigue. S'il est vrai qu'il lui arrive d'émettre des jugements et commentaires sur ce qu'il voit, et qu'il va même jusqu'à analyser les motivations secrètes des personnages, il le fait le plus souvent sur un ton mêlé de doute ou de parodie [...]. Sans doute est-ce à cause de son ostensibilité, et parce que sa voix est concurrencée par celle des personnages que le roman, au lieu d'acquérir une solidité réaliste, perd ses attaches avec le réel [...]. L'univers du roman semble être constitué d'un réseau de voix où celle du narrateur a perdu sa domination et a cessé d'être, par conséquent, le trait d'union traditionnel entre le réel et le fictif.<sup>62</sup>

Les interruptions des narrateurs des deux œuvres confèrent une autre dimension à leur rôle : ils tentent de prendre une part active au récit, de s'y inscrire tout en y inscrivant le lecteur. Les narrateurs se cherchent, comme nous l'avons souligné en introduction de cette deuxième partie, et leurs interventions constituent un de ces tâtonnements. Par ces interruptions, nous nous apercevons qu'il ne s'agit pas d'une narration monologique, autrement le narrateur se

---

<sup>62</sup> N. David Keypour, *op. cit.*, p. 135.

couperait lui-même la parole. Du point de vue de la voix narrative, nous assistons à un dialogue. Le narrateur ne peut donc pas constituer une unité.

### **La volonté de précision**

Dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur intervient dans un monologue intérieur que tient Lafcadio :

cette vieille dont j'ai chargé le sac sur mes épaules (par fantaisie il avait fait à pied, en quatre jours la traversée des Apennins entre Bologne et Florence, couchant à Covigliajo) et que j'ai embrassée au haut de la côte... ça fait partie de ce que le curé de Covigliajo appelait : les bonnes actions. (CV, p. 186-187)

Par sa précision, le narrateur s'immisce entre parenthèses dans la pensée du personnage. Il brise ainsi le rythme du soliloque de Lafcadio pour y ajouter sa propre voix. Une digression perce aussi le discours du narrateur des *Caves du Vatican* :

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 loupe n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthime appelait sa *libre* pensée? Plus volontiers, il passait outre sa sciatique ; mais cette mesquinerie, il ne la pardonnait pas au bon Dieu. (CV, p. 16)

Dans cet extrait, le narrateur se pose une fois de plus comme l'auteur, mais un auteur encore tâtonnant, qui ne maîtrise pas tout à fait le fil de sa propre écriture. Il se permet cette parenthèse pour révéler au lecteur un élément du tréfonds d'Anthime, mais il ne fait en bout de ligne que le suggérer. Qu'est donc cette voix narrative, ce mélange d'auteur encore débutant et de narrateur pusillanime? Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur admet avoir donné de l'information superfétatoire au lecteur. Il dit en effet : « Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. A présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture » (FM, p. 117).

Le verbe « passer » conjugué à la première personne du pluriel, suivi aussitôt du pronom personnel « j' », laisse croire que le « Passons » inclut le lecteur. Ce passage ludique permet de reconnaître que non seulement le narrateur tient compte de son lecteur, mais il assume son rôle au point de devoir lui permettre de souffler, comme si le lecteur ne pouvait de lui-même poser le livre. C'est aussi pour Bernard que le narrateur affirme avoir digressé, procédé qui aurait facilement pu être remplacé par une ellipse. Le lecteur a donc davantage l'impression de participer à l'action en temps réel. Ici, le narrateur ne semble pas incompetent, au contraire : il se pose comme un narrateur sachant orchestrer non seulement le récit, mais aussi le procédé de lecture. À travers le récit, sa fonction et ses capacités ne cessent de varier, car un peu plus loin il affirmera sa carence lexicale ; en parlant d'Édouard et de Bernard, il précise de fait : « J'ai dit qu'ils ne se parlaient pas beaucoup ; une sorte de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls. (Je n'aime pas ce mot "inexplicable", et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire.) » (FM, p. 211). Le narrateur ressent le besoin de préciser un mot qu'il avait déjà inséré dans une incise et qui aurait facilement pu être enlevé du récit. Plus encore, si « l'insuffisance » était effectivement « provisoire », le mot aurait pu être corrigé avant l'impression finale. Il semble par cette précision que le narrateur raconte l'histoire à mesure qu'elle se produit et qu'il ne peut pas revenir en arrière. Comment alors pourrait-il en être l'auteur ? Ces différentes interventions des narrateurs leur confèrent maintes facettes, mais aucune ne peut les définir précisément, chacune d'elles servant plutôt à brouiller l'identité narrative.

L'une des raisons des interventions des narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* consiste en une tentative d'expliquer les actions des personnages afin que le

lecteur n'en tire pas une impression erronée. Ainsi peut-on comprendre cette mise en garde du narrateur des *Caves du Vatican* :

Je ne voudrais pas qu'on se méprît sur le caractère de Julius, à ce qui va suivre : Julius n'était rien moins qu'indiscret ; il respectait, de la vie de chacun, ce revêtement qu'il plaît à chacun de lui donner ; il tenait en grand respect les décences. Mais, devant l'ordre de son père, il devait plier son humeur. Il attendit encore un instant, prêtant l'oreille, puis, n'entendant rien venir – contre son gré, contre ses principes, mais avec le sentiment délicat du devoir, – il amena le tiroir de la table dont la clef n'était pas tournée. (CV, p. 54)

Voulant éviter que le lecteur ne prenne Julius pour un voleur, ou à tout le moins pour un fureteur, le narrateur explique les bonnes valeurs de Julius et la raison suprême qui les fait se plier – pour la circonstance. Ce passage se couvre également d'ironie, procédé auquel nous reviendrons plus tard, car le narrateur semble soudain emprunter la voix de Julius. Nous l'avons vu précédemment : ce narrateur s'assimile parfois à un narrateur moraliste, comme l'est Julius. Ainsi, sans prendre spécifiquement la voix de son personnage, c'est en reproduisant le registre d'un double de Julius que se manifeste le narrateur dans ce prudent passage. Le narrateur, étant déjà multiple, se fait donc aussi le double des personnages, et le double de leurs doubles. Les niveaux d'identité se complexifient. Le narrateur des *Faux-Monnayeurs* souhaite pour sa part ajouter une précision afin d'éviter toute incrédulité de la part du lecteur. Il spécifie : « Ici intervint un incident grotesque, et que j'hésite à raconter ; mais ce fut lui qui décida des relations de Bernard et de Laura, les tirant inopinément d'embarras. Je ne chercherai donc pas à ennoblir artificiellement cette scène » (FM, p. 130). Dans cet extrait, le narrateur s'affirme fidèle à la vérité. L'aveu de ses hésitations concourt à lui donner une plus grande crédibilité auprès du lecteur puisqu'il admet jusqu'à ses doutes, ses faiblesses. Par cette intervention, le narrateur se montre sous le jour de l'honnêteté. Un peu plus loin, ce même narrateur analyse les actions de Vincent et esquisse le portrait de son

parcours intérieur : « A 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 » (FM, p. 142). Nous avons déjà cité cette liste en entier en première partie de cette étude ; nous nous intéressons ici à la précision narrative. La volonté de guider la compréhension du lecteur est claire. Plus encore, le narrateur observe Vincent d'un regard extérieur : c'est après l'avoir vu agir qu'il se permet de l'analyser. Le narrateur n'a aucune influence sur le récit qui se déroule ni sur les faits et gestes des personnages. Dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur agit lui aussi à titre d'observateur ; la différence réside dans l'émotion qui l'étreint à l'occasion. Lors de la guérison d'Anthime, le narrateur ne peut étouffer une exclamation : « Sans bruit il enfila ses culottes, repassa son gilet, sa veste... Arrête, ô ma plume imprudente! Où palpite déjà l'aile d'une âme qui se délivre, qu'importe l'agitation malhabile d'un corps paralysé qui guérit? » (CV, p. 37). Ici le narrateur, dans l'excitation du moment, parle directement à sa plume, attribut de l'écrivain. Encore une fois, il s'assume en tant qu'auteur du récit. Le procédé du narrateur qui est également observateur et auteur est toutefois curieux : joue-t-il simultanément les trois rôles? Après tant d'indices pointant vers cette confirmation ou indiquant le contraire, nous ne pouvons qu'affirmer que les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* s'appliquent à troubler toute délimitation identitaire. Leur essence ressemble à celle des limites de la vie : « C'est une arête étroite, sur laquelle mon esprit se promène. Cette ligne de démarcation entre l'être et le non-être, je m'applique à la tracer partout » (FM, p. 279), dit Armand à Olivier.

## Les propos adressés au lecteur ou aux personnages

Le narrateur des *Caves du Vatican* s'adresse parfois directement au lecteur ou aux personnages. Ainsi peut-on lire :

Toujours est-il qu'il fallait pour mener à bien cette quête, à défaut de religieuse conviction, une audace, une habileté, un tact, une éloquence, une connaissance des êtres et des faits, une santé, que seuls pouvaient se piquer d'avoir quelques gaillards tels que Protos, l'ancien copain de Lafcadio. J'avertis honnêtement le lecteur : c'est lui qui se présente aujourd'hui sous l'aspect et le nom emprunté du chanoine de Virmontal. (CV, p. 97)

Comme le narrateur des *Faux-Monnayeurs* lors de la rencontre de Bernard et de Laura, le narrateur des *Caves du Vatican* se présente sous la bannière de l'honnêteté. Il ne s'agit plus ici d'un « nous » ambigu : le narrateur s'exprime clairement pour la bonne compréhension du lecteur. D'une manière plus détournée, il s'adresse aussi à lui sous la forme d'une question : « Ces paroles si mesurées, si sages, sauront-elles calmer Anthime? Oui, pendant les deux premiers services » (CV, p. 26). Dans ce passage, le narrateur formule une question à l'intention du lecteur, à laquelle il s'empresse de répondre. Le narrateur guide le lecteur tout au long du récit et prend son rôle au sérieux. Or, l'allocutaire du narrateur n'est pas uniquement le lecteur : il s'adresse également aux personnages. Ainsi lance-t-il à Lafcadio au moment où le héros s'écarte de son chemin, s'appêtant à entrer dans la maison en flammes : « Lafcadio, mon ami, vous donnez dans un fait divers et ma plume vous abandonne. N'attendez pas que je rapporte les propos interrompus d'une foule, les cris... » (CV, p. 64). Qui est donc le destinataire du récit? Le lecteur ou les personnages? Si le narrateur parle à Lafcadio pour lui faire comprendre l'incongruité de la situation<sup>63</sup>, est-ce parce que le

---

<sup>63</sup> Comme le mentionne David H. Walker dans le *Dictionnaire Gide*, cette attitude qu'adopte le narrateur vis-à-vis du fait divers de Lafcadio en est une qui tient de l'ironie, André Gide tournant en dérision la « conception de la bienséance littéraire » à propos de ces incidents du jour. Gide collectionnait pour sa part les faits divers et cette scène est inspirée d'un réel fait divers (David H. Walker, « Faits divers », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 149-150.).

personnage peut échapper à son emprise? En mentionnant encore une fois sa plume, le narrateur suggère qu'il est l'auteur du récit. Ainsi le narrateur-auteur se trouve-t-il impuissant face à la volonté de Lafcadio? Est-ce seulement Lafcadio qui puisse aller où bon lui semble, incarnant le personnage libre par excellence? Un autre passage nous convaincra du contraire. En parlant d'Amédée et d'Arnica Fleurissoire, le narrateur énonce :

Après que Gaston fut reparti il arpentait toujours la pièce ; il murmurait :  
- Qu'à moi soit réservé cela! plein d'une admiration et d'une reconnaissance attendrie : il avait donc enfin sa raison d'être. Ah! par pitié, Madame, ne le retenez pas! Il est si peu d'êtres sur terre qui savent trouver leur emploi. (CV, p. 121)

L'imploration du narrateur prouve qu'il n'exerce pas plus d'influence sur Arnica, personnage dont on ne peut pas prétexter une force de caractère. Le narrateur fait donc partie de l'engrenage du récit et ne peut pas le contrôler. Par ses adresses au lecteur, le narrateur semble maître de la situation ; à travers ses paroles adressées aux personnages perce plutôt son impuissance. Le narrateur se diversifie selon son destinataire.

Par leurs interventions et leurs adresses, les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* laissent percer leurs voix distinctives qui, réunies, forment un chœur ; entendues dans leurs contradictions, elles semblent désaccordées ; écoutées pour l'effet global du roman, elles forment une harmonie. Prises dans le détail, leurs manifestations semblent disparates, mais elles s'avèrent révélatrices d'une complexité importante. Ces différentes voix des narrateurs constituent la mosaïque de leur identité : comme les personnages des deux œuvres, ils sont multiples.

## Les figures de rhétorique employées par les narrateurs

Sur le plan de la forme, deux figures rhétoriques révélatrices d'une dualité se dessinent tout particulièrement dans le discours des narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*. Il s'agit de l'oxymore et de l'ironie.

### L'oxymore

L'oxymore, défini par Bernard Dupriez comme étant une « alliance de mots qui rapproche deux termes dont les significations paraissent se contredire »<sup>64</sup>, constitue une forme narrative de la dualité dichotomique. Souvent confondu avec l'antithèse, l'oxymore s'en différencie « par une coexistence des contraires, alors que, dans l'antithèse [...], le second terme vient annuler le premier ; ce qui résulte de l'antithèse, c'est une réalité unique ; l'oxymore conjoint deux réalités »<sup>65</sup>. *Les Faux-Monnayeurs* donne un excellent exemple de cette figure, tout de suite après la mort de Boris. Pauline Molinier se trouve en proie à des sentiments contradictoires qu'il est possible de percevoir par la présence d'un oxymore dans la narration : « Lorsqu[e Georges] revint ce soir chez ses parents, il se jeta dans les bras de sa mère ; et Pauline eut un élan de reconnaissance vers Dieu, qui, par ce drame affreux, ramenait à elle son fils » (FM, p. 375). Malgré l'effroi que cause à tous le « suicide » de Boris, Pauline ne peut faire autrement que de ressentir également de la « reconnaissance », qui, confrontée aussitôt à la formule « drame affreux », ne peut faire autrement que de montrer toute la complexité d'émotions qui se joue dans le cœur de cette mère.

---

<sup>64</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 31.

<sup>65</sup> Sébastien Hamel, *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996, p. 81.

Dans *Les Caves du Vatican*, le narrateur oppose Anthime et Véronique, mari et femme, par les termes qu'il emploie pour décrire leur attitude : « - Soyez tranquille : je continue, reprend, aussi doucement que devant, Véronique. Puis toute souriante, et comme hors du vent de cette colère, elle raconte à Marguerite que, chaque soir, et sans en manquer un, elle brûle, au nom d'Anthime, deux cierges » (CV, p. 30). Dans ce passage, Véronique la douce fait contraste avec son mari tempétueux. Un ménage ne pourrait pas être composé d'éléments plus discordants. Plus loin dans le récit, le narrateur mêle son discours aux pensées de Lafcadio ; c'est à la jonction de ces deux sources narratives qu'apparaît l'un des oxymores : « Quand Lafcadio descendit à son tour, la foule l'acclamait comme un héros : “On me prend pour un clown”, pensa-t-il, exaspéré de se sentir rougir, et repoussant l'ovation avec une mauvaise grâce brutale » (CV, p. 65). L'opposition héros-clown surgit à travers la description du narrateur et l'interprétation qu'en fait Lafcadio. Il s'agit d'un oxymore déséquilibré par deux autres figures de style : dans le syntagme « la foule l'acclamait comme un héros », le narrateur utilise la comparaison, alors que Lafcadio perçoit son rôle (« “On me prend pour un clown” ») sous la forme d'une métaphore. La vision du personnage prime donc sur celle du narrateur, l'oxymore se trouvant par là déséquilibré – il est par ailleurs naturel qu'au sein d'un oxymore, un côté domine l'autre. La perception contradictoire du même événement par différents actants du récit – nous n'oublions pas que ce sont les témoins qui acclament le sauvetage de Lafcadio, le narrateur ne faisant que décrire leur réaction – instaure une dualité non pas cette fois sur le plan de l'intériorité, mais sur celui du regard. Une même action peut être perçue de manière dichotomique. De surcroît, l'expression « mauvaise grâce », étant déjà en elle-même un oxymore, s'accompagne de l'adjectif « brutale » pour accentuer les manières impolies de Lafcadio : nous retrouvons un autre oxymore déséquilibré

en ce sens que la « grâce » se trouve encadrée de « mauvaise » et de « brutale », les deux adjectifs négatifs surpassant par leur nombre le nom féminin positif. En l'espace d'une seule description narrative, par une combinaison de deux oxymores déséquilibrés, le lecteur peut remarquer la dualité grondant sous les dehors paisibles de Lafcadio.

### **L'ironie**

Les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* utilisent également la figure rhétorique de l'ironie. Un propos ironique implique une chose opposée à ce que l'on croit véritablement. La phrase prononcée – ou écrite, dans le cas qui nous intéresse – reflète l'exact opposé de ce que croit véritablement la personne qui l'énonce : il s'agit donc d'une représentation d'un double négatif. Nous avons déjà traité des doubles discours des personnages, nous aborderons ici les doubles discours des narrateurs. Dans son article « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide »<sup>66</sup>, María Dolores Vivero García décèle l'humour dans *Les Caves du Vatican* en utilisant la méthode de la perspective discursive. Elle se sert pour ce faire de deux catégories du comique : les procédés du sémantisme des mots à l'intérieur de l'énoncé et les procédés jouant « sur la distance énonciative »<sup>67</sup> (ironie et sarcasme ou parodie). Vivero García affirme que l'ironie permet au narrateur de mettre en scène une perspective positive tout en laissant entendre qu'il ne l'assume pas. Parfois, l'ironie prend forme dans la parodie, qui représente, selon Vivero García, le « procédé énonciatif le plus important des *Caves* »<sup>68</sup>. Ainsi, par l'entremise d'affirmations parodiques du narrateur (portant surtout sur les lieux communs

---

<sup>66</sup> María Dolores Vivero García, « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 44, n° 1, 2008, p. 57-71.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 64.

idéologiques, les thèmes littéraires et les stéréotypes langagiers), *Les Caves du Vatican* s'attaque aux discours du clergé et se moque du stéréotype mélodramatique du roman. Le narrateur apporte de plus des précisions prétendument historiques et présente des références pour laisser entendre que ce qu'il dit est avéré, technique utilisée par la suite par Protos pour soutirer de l'argent : il s'agit ici d'une mise en abyme « du récit de fiction à effet de réel »<sup>69</sup>. Cette technique du narrateur lui permet de se présenter (faussement) sous les traits d'un historien. Seulement un lecteur attentif pourra déceler le leurre ; celui qui, comme Fleurissoire, mettra toute sa confiance dans le narrateur interprétera le livre bien différemment. Car pour André Gide, l'ironie tient de la critique<sup>70</sup>, de même qu'elle fait appel au bon sens du lecteur. Dans son article du *Dictionnaire Gide* dédié à l'ironie, Alain Goulet affirme en effet :

Si l'ironie se manifeste si souvent dans l'écriture de Gide et si ses frontières en sont si fréquemment incertaines, c'est d'abord parce qu'elle tient moins à des procédés rhétoriques qu'au fait que Gide est un « être de dialogue », qu'en lui coexistent souvent plusieurs postulations simultanées, et que l'écrivain aime prendre son lecteur à témoin et mettre en jeu ou en question son opinion comme la sienne propre : ainsi le sens se fait-il ambigu, demeure-t-il ouvert. L'écriture gidienne est donc profondément dialogique par nature, et ironique, faisant trembler le sens.<sup>71</sup>

Les propos ironiques des narrateurs des deux œuvres à l'étude en sont donc le reflet : comme eux, ils n'ont pas de limite fixe, pas de véritable ligne de délimitation.

Les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* jouent sur la connivence du lecteur. Ainsi peut-on lire, à propos de Vincent, de Passavant et de lady Griffith : « Ils prirent place dans l'auto, qui les emmena. Comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici » (FM, p. 147). Le lecteur se doute bien que cette

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>70</sup> Alain Goulet, « Ironie », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 199.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 198.

conversation ne fut pas spirituelle puisqu'elle ne l'était pas d'abord (les personnages parlaient de la bêtise des amis et de la décoloration de l'esprit) : comment alors pourrait-elle *continuer* de l'être? Évidemment, si le lecteur avait trouvé spirituels les quelques propos échangés, il ne sourcillerait pas à la lecture de cette description narrative. Le seul verbe « continua » constitue dans la circonstance un mot-pivot qui change du tout au tout le sens de la phrase. C'est lui qui laisse entrer le double discours dans la narration, et du même coup l'ironie. N. David Keypour remarque pour sa part une particularité dans le style indirect libre qu'applique à maintes reprises le narrateur des *Faux-Monnayeurs* :

La pratique gidienne du monologue prouve à l'évidence que le style indirect libre est le résultat de la prise en charge de la pensée ou de la parole du personnage par le narrateur, qui devient ainsi un organe de transmission et qui peut insidieusement mêler ses propres commentaires au message. Il est à remarquer que chez Gide [...], le commentaire coulé dans le style indirect libre relève d'une *attitude ironique*. Même la sympathie ou la tendresse semblent toujours emprunter le ton d'une ironie bienveillante ou attendrie.<sup>72</sup>

Cette « attitude ironique » se perçoit aussi dans *Les Caves du Vatican* lorsque le narrateur énonce les pensées de Fleurissoire, sans pourtant mentionner qu'il le fait. C'est à sa tournure que le lecteur peut le deviner. En parlant de Bardolotti, le narrateur avance : « Il était vêtu d'alpaga ; rien dans son aspect ne dénonçait le haut dignitaire ; il fallait être bien perspicace, ou averti autant que l'était Fleurissoire, pour découvrir sous la jovialité de son air, une discrète onction cardinalice » (CV, p. 159). Le lecteur sait que Bardolotti n'est autre qu'un complice de Protos et qu'il est effectivement bien loin d'être un chapelain. Les différents niveaux de sens et de tromperie qu'instaure Protos se répercutent dans la narration. Ainsi le terme « perspicace » employé pour décrire Fleurissoire signifie plutôt le contraire : c'est son antonyme que lit véritablement le lecteur. En outre, le narrateur des *Caves du Vatican* trace un portrait de Marguerite dans des termes élogieux et empathiques qui pourraient facilement être

---

<sup>72</sup> N. David Keypour, *op. cit.*, p. 46.

interprétés tels quels. Pourtant, il est possible de sentir qu'ils pointent plutôt vers le sens inverse :

L'âme de Marguerite est taillée dans cette étoffe admirable dont Dieu fait proprement ses martyrs. Elle le sait et aspire à souffrir. La vie malheureusement ne lui accorde aucun dommage ; comblée de toutes parts, sa faculté de bon support en est réduite à chercher dans de menues vexations son emploi ; elle met à profit les moindres choses pour en tirer égratignure ; elle s'accroche et se raccroche à tout. Certes elle sait s'arranger de manière à ce qu'on lui manque ; mais Julius semble travailler à désœuvrer toujours plus sa vertu ; comment s'étonner, dès lors, qu'elle se montre auprès de lui toujours insatisfaite et quinteuse? Avec un mari comme Anthime, quelle belle carrière! Elle se pique à voir sa sœur savoir en profiter si peu ; Véronique, en effet, se dérobe aux griefs ; sur son indéfectible onction souriante tout glisse, sarcasme, moquerie – et sans doute elle a pris son parti depuis longtemps de l'isolement de sa vie. (CV, p. 31)

Après l'avoir vue avec un charbon dans l'œil, le lecteur peut difficilement apprécier les termes emphatiques d'« étoffe admirable », de « martyrs » et de « vertu » pour décrire Marguerite, dénominatifs qui ne lui conviennent que très imparfaitement. Plus encore, son malheur consiste à avoir épousé un mari qui la comble. Il semble donc que dans le style indirect libre du narrateur percent les opinions de Marguerite. Ainsi, la description du narrateur est à lire autrement : de nature grincheuse, Marguerite aurait souhaité avoir une véritable raison de l'être ; avec Anthime, elle aurait pu jouer les « martyrs », contrairement à ce que fait la discrète Véronique.

Le narrateur des *Caves du Vatican* se joue aussi du caractère de Julius en alternant sa narration avec l'écriture du personnage :

Il saisit le porte-plume de son épouse ; sur un papier violâtre et délicatement parfumé commença :

*Mon cher père,  
Je trouve votre mot ce soir en rentrant. Dès demain, je m'acquitterai de cette mission que vous me confiez et que j'espère mener à votre satisfaction, désireux de vous prouver ainsi mon dévouement.*

Car Julius est une de ces nobles natures qui, sous le froissement, manifestent leur vraie grandeur. (CV, p. 47-48)

La « vraie grandeur » de Julius est difficile à discerner dans cette scène : le lecteur le verra ensuite réveiller sa femme sous l'impulsion de son insécurité. De plus, la volonté de Julius de plaire à son père constitue davantage une inclination à l'obéissance qu'une qualité propre aux « nobles natures ». Dans le style du narrateur se distingue encore une fois l'ironie qui convie le lecteur à percevoir, de la description, son double négatif. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le narrateur recourt à une ironie qui a pour fonction de le tourner lui-même en dérision. Ainsi, en parlant de Bernard, d'Édouard et de Sarah, le narrateur fait cette réflexion :

Les trois nouveaux arrivants avaient trop sobrement dîné pour se sentir au diapason de l'assemblée. Dans ces sortes de réunions, les retardataires s'expliquent mal ou trop bien l'excitation des autres. Ils jugent, alors qu'il ne sied pas de juger, et exercent, fût-ce involontairement, une critique sans indulgence. (FM, p. 283-284)

Or, qu'avons-nous pu constater dans ces deux derniers paragraphes destinés à l'ironie? Un jugement, de la part du narrateur, à l'égard de ses personnages. En affirmant « qu'il ne sied pas de juger », le narrateur procède à une critique qui le concerne directement, lui qui ne se retient pas de juger, ne serait-ce que, peut-être, « involontairement ». Ainsi le narrateur n'hésite-t-il pas, par le même procédé d'ironie, à se moquer de ses personnages, mais aussi de lui-même.

Les oxymores et l'ironie utilisés par les narrateurs des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* servent de miroirs aux récits, miroirs parfois déformants, parfois inversés. Les oxymores laissent entrer des visions qui s'opposent : sur le plan narratif, on constate une dualité dichotomique. L'ironie permet au lecteur de déceler dans les œuvres les différents doubles discours, car un discours ne vient pas sans son contraire : par eux, il est ensuite possible d'apprécier toutes les subtilités narratives que présentent *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*.

## Conclusion

Cette analyse de la narration dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* nous permet d'affirmer que le double y tient une place prépondérante. L'étude de l'identité des narrateurs (laquelle explore les différentes manifestations de leur subjectivité et de leurs opinions), des interventions des narrateurs et de leurs prises en compte du lecteur, et finalement des figures de rhétorique que sont l'oxymore et l'ironie (qui font intervenir le double sur le plan formel), convergent vers cette constatation : comme les personnages qu'ils mettent en scène, les narrateurs des deux œuvres sont indiscernables. Plus on tente de les saisir, plus ils se dérobent. Leur identité ne fait que se complexifier à mesure qu'ils la révèlent.

Il nous semble par ailleurs important de mentionner que, bien que la mise en abyme soit une forme de la dualité, nous ne nous pencherons pas plus avant sur ce procédé, d'une part parce qu'il a déjà été abondamment traité par maints critiques, d'autre part parce qu'une telle analyse ne laisserait que bien peu de place aux *Caves du Vatican*. Nous nous permettons toutefois un exemple qui, s'il illustre la question de la mise en abyme, expose aussi l'intertextualité entre *Les Faux-Monnayeurs* et *Les Caves du Vatican* et y révèle un subtil jeu de miroirs. Il s'agit d'un passage dans lequel Édouard fait lire à Georges un extrait de son écriture. On y constate trois niveaux de mise en abyme : Gide conçoit l'idée du vol d'un livre par un lycéen grâce à une anecdote qu'il a lui-même vécue<sup>73</sup> ; Édouard remarque également

---

<sup>73</sup> Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide écrit en effet : « comme je m'attardais devant la devanture des bouquinistes, j'ai surpris un gosse en train de subtiliser un livre. Il profita d'un instant où le bouquiniste, ou du

ce vol par Georges (FM, p. 89-92), à qui il fait lire sa propre réécriture de l'événement (FM, p. 350). Ainsi Audibert constitue un double déformé d'Édouard, lui-même double déformé de Gide ; Eudolfe est le double fictif de Georges, lui-même inspiré d'un véritable lycéen. Un passage se démarque :

“N’avez-vous pas remarqué, dit alors Hildebrant, que les actions les plus décisives de notre vie, je veux dire : celles qui risquent le plus de décider de tout notre avenir, sont le plus souvent des actions inconsidérées?

- Je le crois volontiers, répondit Audibert. C’est un train dans lequel on monte sans guère y songer, et sans s’être demandé où il mène. Et même, le plus souvent, on ne comprend que le train vous emporte qu’après qu’il est déjà trop tard pour en descendre. [...]” (FM, p. 348)

Dans ces différents niveaux de mise en abyme où prolifèrent les doubles transparaît également un double intertextuel d’abord à travers la pensée de Hildebrant, qui conçoit l’idée d’actions inconsidérées, rappel de l’acte gratuit, puis à travers la métaphore utilisée par Audibert pour exprimer la même idée : l’image du train est trop similaire à l’action des *Caves du Vatican* pour être anodine. L’acte gratuit de Lafcadio revient donc par l’écriture d’Édouard.

---

moins le surveillant préposé à l’étalage, avait le dos tourné ; mais ce n’est qu’après avoir fourré le livre dans sa poche qu’il s’avisa de mon regard et comprit que je le surveillais » (André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 34.).

## CONCLUSION

### L'influence de Dostoïevski : la psychologie des personnages

Si Julius, en tant qu'écrivain, a été inspiré par les idées de Lafcadio, André Gide a été lui aussi redevable, dans son processus d'écriture, à l'œuvre d'un autre : Fédor Dostoïevski. Tout au long de ce mémoire, nous avons traité du double et de son ascendant sur les personnages et sur la narration des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*. En abordant la question du double, nous touchons inévitablement à celle de l'altérité : le double est réellement double lorsqu'il revêt les attributs de l'autre. Nous nous souvenons que le reflet du miroir ne devient inquiétant que s'il agit indépendamment de celui qu'il reproduit. De la même façon, la conception de soi dépend de l'autre. Wladimir Troubetzkoy dit en effet :

La vie devient cependant ennuyeuse, pour qui pressent que le monde n'est sans doute qu'un grand avatar du moi : je remplis le monde, mais je suis seul au monde, labyrinthe de reflets et peuple de doubles surgis de l'eau profonde des choses devant mon regard pénétrant et désabusé. Le double est partout, est tout, l'univers, émanation du moi, ne renvoie plus à ce dernier que son image monotone, mais surtout inquiétante : je suis aussi mon non-moi, car le moi, le même, étant dans l'autre, est aussi (l')autre.<sup>74</sup>

Nous constatons certes l'importance de l'autre dans la définition de soi, comme nous l'avons vu par exemple chez Olivier, mais nous pouvons également comprendre l'influence éventuelle de l'autre dans le raffinement de la pensée et de l'écriture. Gide a si bien compris et si bien exposé la complexité de la nature humaine parce qu'il le devait en partie à Dostoïevski. En effet, l'ascendant du double dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* découle de l'empreinte de Dostoïevski sur le cheminement intellectuel d'André

---

<sup>74</sup> Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996, p. 26-27.

Gide. Dans le développement de son écriture, Gide a considéré Dostoïevski comme l'autre auquel il se mesurait.<sup>75</sup>

La conclusion de ce travail s'intéresse donc à l'influence évidente de Dostoïevski sur l'écriture de Gide. Il ne s'agira pas d'une comparaison de l'œuvre gidienne avec celle du grand écrivain russe<sup>76</sup>, mais d'un examen de la manière dont l'écriture de Dostoïevski a été comprise et interprétée par Gide. Lors de sa dernière conférence au Vieux-Colombier, il prononce en effet :

C'est aussi, vous l'avez bien compris dès le début, que Dostoïevski ne m'est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées. Je m'en excuserais davantage si je croyais, ce faisant, avoir faussé la pensée de Dostoïevski, mais non... Tout au plus ai-je, comme les abeilles dont parle Montaigne, cherché dans son œuvre de préférence ce qui convenait à mon miel. Si ressemblant que soit un portrait, il tient toujours du peintre, et presque autant que du modèle. Le modèle est sans doute le plus admirable qui autorise les ressemblances les plus diverses et prête au plus grand nombre de portraits. J'ai tenté celui de Dostoïevski. Je sens que je n'ai pas épuisé sa ressemblance.<sup>77</sup>

Ce qu'il a puisé à même sa lecture de Dostoïevski, Gide pourra l'exploiter par la suite dans son propre processus littéraire. Aussi remarque-t-il l'importance de la dualité dans l'œuvre du romancier qu'il admire :

Le héros français, tel que nous le peint Corneille, projette devant lui un modèle idéal, qui est lui-même encore, mais lui-même tel qu'il se souhaite, tel qu'il s'efforce d'être, – non point tel qu'il est naturellement, tel qu'il serait s'il s'abandonnait à lui-même. La lutte intime que nous peint Corneille, c'est celle qui se livre entre l'être idéal, l'être modèle et l'être naturel que le héros s'efforce de renier. Somme toute, nous ne sommes pas très loin ici, me semble-t-il, de ce que M. Jules de Gaultier appellera le *bovarysme* – nom qu'il donne, d'après l'héroïne de Flaubert, à cette tendance qu'ont certains à doubler leur vie d'une vie imaginaire, à cesser d'être qui l'on est, pour devenir qui l'on croit être, qui l'on veut être.

---

<sup>75</sup> Daniel Moutote, « Dostoïevski et Gide », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, n° 5, 1976, p. 783.

<sup>76</sup> Ce que fait par exemple Albert Sonnenfeld en comparant *Les Caves du Vatican* à *Crime et Châtiment* dans son article « De Dostoïevski à Gide » (Albert Sonnenfeld, « De Dostoïevski à Gide », *The French Review*, vol. 46, n° 4, 1973, p. 722-729.).

<sup>77</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, op. cit., p. 166.

Chaque héros, chaque homme, qui ne vit pas à l'abandon, mais s'efforce vers un idéal, qui tend à se conformer à cet idéal, nous offre un exemple de ce dédoublement, de ce *bovarysme*.

Ceux que nous voyons dans les romans de Dostoïevski, les exemples de dualité qu'il nous propose, restent très différents ; n'ont rien à voir non plus, ou que très peu, avec ces cas pathologiques, assez fréquemment observés, où une personnalité seconde, entée sur la personnalité première, alterne avec elle : deux groupements de sensations, d'associations de souvenirs se forment, l'un à l'insu de l'autre ; bientôt, nous avons deux personnalités distinctes, deux hôtes du même corps. Elles se cèdent la place et se succèdent l'une à l'autre, tour à tour, en s'ignorant (ce dont Stevenson nous donne une extraordinaire illustration dans son admirable conte fantastique : *le Double Cas du docteur Jekyll*.)

Mais, dans Dostoïevski, le déconcertant, c'est la simultanée de tout cela et la conscience que garde chaque personnage de ses inconséquences, de sa dualité.<sup>78</sup>

Comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* manifestent cette « simultanée » de la dualité que Gide admire dans l'œuvre de Dostoïevski et qu'il ne retrouve pas chez les autres auteurs ayant abordé le thème du double. Nous en reprenons quelques aspects ci-dessous.

Dans la première partie de cette étude, nous avons traité de la dualité telle qu'elle se décele chez les personnages structurant *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*. En nous basant sur *L'effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve, nous avons constaté l'importance des acteurs du récit et nous avons insisté sur le fait que le double, dans les deux œuvres gidiennes, se révèle d'abord par eux. Bien sûr, Gide avait lui-même réfléchi à la portée de la complexité des personnages sur la qualité des œuvres ; or la lecture qu'il avait faite des romans de Dostoïevski constituait l'un des facteurs à l'origine de cette méditation :

Le prodige réalisé par Dostoïevski, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique ; le prodige, c'est que ce sont ces problèmes que vivent chacun de ses personnages, et je devrais dire : qui vivent aux dépens de chacun de ses personnages – ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou pour triompher devant nous. Il n'y a pas de question si haute que le roman de Dostoïevski ne l'aborde. Mais, immédiatement après avoir dit cela, il me faut ajouter : il ne l'aborde

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 120.

jamais d'une manière abstraite, les idées n'existent jamais chez lui qu'en fonction de l'individu ; et c'est là ce qui fait leur perpétuelle relativité ; c'est là ce qui fait également leur puissance. [...] Et c'est pourquoi, si représentatifs que soient les personnages de Dostoïevski, jamais on ne les voit quitter l'humanité pour ainsi dire, et devenir symboliques. Ce ne sont plus jamais des *types* comme dans notre comédie classique ; ils restent des individus, aussi spéciaux que les plus particuliers personnages de Dickens, aussi puissamment dessinés et peints que n'importe quel portrait d'aucune littérature.<sup>79</sup>

L'analyse que nous avons faite des personnages gidiens nous a permis de constater leur instabilité, leur insaisissabilité. Que Gide ait apprécié la complexité des personnages de Dostoïevski nous permet de mieux comprendre la genèse de tout l'éventail de ceux que Gide a mis en scène dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*. De surcroît, plusieurs éléments que nous avons relevés à propos de la dualité des personnages gidiens se retrouvent dans l'éloge que dispense Gide à l'écrivain russe. Il énonce par exemple :

Enfin, pour tout dire, Dostoïevski n'est pas à proprement parler un penseur ; c'est un romancier. Ses idées les plus chères, les plus subtiles, les plus neuves, nous les devons chercher dans les propos de ses personnages, et non point même toujours de ses personnages de premier plan : il arrive souvent que les idées les plus importantes, les plus hardies, ce soit à des personnages d'arrière-plan qu'il les prête. [...] L'on peut même dire qu'il est rare que Dostoïevski ne se retourne pas contre sa propre pensée aussitôt après l'avoir exprimée. [...] Évidemment, pour un « penseur », voici qui serait assez fâcheux. Ses idées ne sont presque jamais absolues ; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirais plus : non seulement relatives à ces personnages, mais à un moment précis de la vie de ces personnages ; elles sont pour ainsi dire *obtenues* par un état particulier et momentané de ces personnages ; elles restent relatives ; en relation et fonction directe avec le fait ou tel geste qu'elles nécessitent ou qui les nécessite.<sup>80</sup>

Gide, qui avait saisi l'importance des personnages secondaires chez Dostoïevski, met lui aussi en scène des personnages accessoires auxquels il donne néanmoins un rôle révélateur. C'est ce que nous avons montré dans la première partie de ce travail : Beppo, Vincent, Gontran et Armand, par exemple, sont des personnages secondaires, mais nécessaires ; ils servent d'éléments architecturaux enrichissant la complexité de ces deux œuvres. Ainsi Armand, bien que secondaire, constitue un personnage extrêmement important pour qui s'intéresse aux

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

contradictions manifestées par ses discours. Il s'agit là d'un aspect que Gide admirait chez Dostoïevski : ses personnages demeuraient fidèles à eux-mêmes à un moment particulier de leur existence.

Nous nous souvenons que l'inconséquence et la contradiction constituent des signes précurseurs de la dualité des personnages d'André Gide, qui a lui-même constaté cette corrélation chez Dostoïevski<sup>81</sup> :

Nul artiste, en effet, ne sut mieux que lui mettre en pratique cet enseignement de l'Évangile : *Qui veut sauver sa vie la perdra, mais celui qui donne sa vie (qui fait l'abandon de sa vie), celui-là la rendra vraiment vivante.*

C'est cette abnégation, cette résignation de soi-même, qui permit la cohabitation en l'âme de Dostoïevski des sentiments les plus contraires, qui préserva, qui sauva l'extraordinaire richesse d'antagonismes qui combattaient en lui.<sup>82</sup>

Sans contradiction, pas de dualité : il s'agit de la base même de la réflexion de Gide à l'égard de Dostoïevski, et parallèlement, de celle que nous avons proposée quant à la complexité des personnages gidiens. Rappelons en effet que les contradictions des personnages, dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, manifestent les premiers symptômes de la dualité, sans pourtant impliquer une dualité dichotomique. Les sentiments divergents qu'éprouvent les personnages, leur manière d'agir différente de leur propre volonté, l'étude plus approfondie du caractère d'Armand, ainsi que la sincérité des personnages quant à leur attitude contradictoire, constituent tous des facteurs de la contradiction que nous retrouvons chez les personnages d'André Gide. Leur analyse nous a permis de conclure que les

---

<sup>81</sup> Dans son article « Some Transpositions of Dostoevsky in *Les Faux-Monnayeurs* », Catherine A. Barry écrit d'ailleurs : « Several major interrelated themes are woven into the six Gide lectures later published under the simple title, *Dostoïevsky*. The first, previously stated in *Dostoïevsky d'après sa correspondance*, is that of *contradictions and inconséquences* ; this is expressed in Gide, according to Guérard, as the “theory of the divided ego” and of an “absolute ambivalence” » (Catherine A. Barry, « Some Transpositions of Dostoevsky in *Les Faux-Monnayeurs* », *The French Review*, vol. 45, n° 3, 1972, p. 580.).

<sup>82</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, op. cit., p. 88-89.

personnages gidiens correspondent rarement à leur représentation initiale et que leurs contradictions ouvrent la porte à l'inconséquence. Ce dernier trait pointe vers une scission identitaire, les personnages adoptant un comportement divergent par rapport à leurs habitudes. Dans notre analyse, nous avons décelé les éléments suivants : un manque de suite logique dans le discours des personnages ; la confrontation entre la théorie et la pratique de « l'être d'inconséquence » telle qu'elle se distingue dans la différence entre Julius et Lafcadio ; le fait que les actes incongrus sont une tentative de camoufler une face cachée de leur personnalité (les personnages agissant à l'opposé de ce qu'ils ressentent) ; l'incompréhension que les personnages ressentent vis-à-vis d'eux-mêmes ; l'acte gratuit entraîné par la théorie de l'inconséquence ; et enfin le fait qu'en constatant leurs inconséquences, certains personnages tentent de les justifier (impliquant souvent un mensonge à soi). Cette relation entre la contradiction et l'inconséquence que nous constatons dans les écrits gidiens, Gide lui-même l'avait décelée chez Dostoïevski :

Et si ces caractères ne se manifestaient jamais que tour à tour, tout irait encore bien, mais nous avons vu qu'il leur arrivait souvent de se manifester simultanément. Nous avons vu comment chacune de ces velléités contradictoires s'épuise et pour ainsi dire se déprécie, se décontenance par son expression même et par sa manifestation, pour laisser place précisément à la velléité contraire ; et jamais le héros n'est plus près de l'amour que lorsqu'il vient d'exagérer sa haine, et jamais plus près de la haine que lorsqu'il vient d'exagérer son amour.<sup>83</sup>

L'inconséquence et la contradiction sont les aspects qui ont le plus retenu l'attention de Gide à propos de la dualité chez Dostoïevski. Le reste découle de cette première constatation.

Toujours dans la première partie de cette étude consacrée aux personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs*, après avoir analysé la contradiction et l'inconséquence

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 123.

comme signes précurseurs de la dualité, nous avons examiné la représentation de la dualité chez différents personnages, le dédoublement entre les personnages, et enfin les doubles discours de certains d'entre eux. L'examen de la dualité chez différents personnages nous a permis de décrire les multiples facettes des acteurs du récit. Nous retrouvons chez Gide le processus que Jouve qualifie, à la suite d'Iser, de « rétroactif » : les personnages sont différents de la manière dont ils ont été présentés au lecteur. Nous avons donc pu nous pencher sur la dualité entre l'apparence physique et la psychologie d'un personnage (comme Protos ou Lafcadio), sur le fait que les acteurs du récit n'affichent pas toujours le même visage selon les circonstances ou selon les personnes avec qui ils se trouvent (nous pensons entre autres à Olivier), sur l'opposition civile-professionnelle (que l'on retrouve chez Oscar Molinier et Albéric Profitendieu), sur le contraste des comportements influencés par une dualité sur le plan des idées (par exemple chez Anthime, dont l'attitude change du tout au tout selon ses croyances religieuses), sur deux existences cohabitant chez un même personnage (comme Armand ou Édouard), sur la révélation d'un autre « moi » (pensons à Gontran), sur l'autre en tant que miroir (le rôle de la femme aimée : Laura), et finalement sur le sentiment de dissociation, c'est-à-dire la part d'altérité en soi (comme chez Bernard, Édouard et Julius). Après l'examen de ces différentes représentations de la dualité, nous avons pu conclure qu'il existe plusieurs formes du double dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Le redoublement chez les personnages implique que certains aspects d'un personnage se reflètent chez un autre, qui se déclinent ainsi dans notre étude : la dualité intertextuelle (pensons au lien s'établissant entre Lafcadio et Bernard), *les Blafafoires* (fusion linguistique à l'image de l'amitié qu'éprouvent l'un pour l'autre Blafaphas et Fleurissoire), Marguerite et

Laura (qui ne feront jamais connaissance, d'autres personnages se trouvant des doubles les uns des autres à cause de la position qu'ils occupent vis-à-vis d'elles), les doubles inversés (que sont Édouard et Passavant), la tentative de se faire le double des autres (Olivier par le langage et Édouard par les sentiments) et la vision de doubles là où il n'y en a pas (comme nous le constatons à travers la paranoïa de Fleurissoire). Ces différents aspects de la dualité s'établissant entre les personnages gidien permettent de comprendre que les acteurs du récit s'influencent les uns les autres. En outre, nous constatons par ces multiples révélations du double toute l'importance que prend l'altérité dans la définition de soi.

Les doubles discours qu'énoncent les personnages des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* nous permettent de saisir les différentes visions possibles d'une même situation : les mésinterprétations d'Oscar Molinier en sont un bon exemple et révèlent les revers d'une circonstance. De même, la naïveté entraîne des doubles discours, comme nous le remarquons chez le vieil Azaïs et chez Fleurissoire. Ces méprises favorisent un questionnement important : quelle peut être la vérité? Peut-il y en avoir plus d'une? Ainsi une même situation peut avoir une double signification selon la personne qui l'interprète.

### **D'un siècle à l'autre : l'apport à la narration**

Gide a compris l'importance de la complexité des personnages chez Dostoïevski. Nous l'avons perçue chez Gide. Les personnages constituent chez lui des agents structurant la dualité. Or nous avons également constaté le rôle que joue la forme de la narration dans la fiction gidienne, caractéristique que n'a pas relevée Gide chez le grand écrivain russe. Qu'il ait insisté davantage sur la psychologie des personnages que sur la narration dostoïevskienne

n'en demeure pas moins significatif : Gide a fait ses débuts littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle, et s'est épanoui au XX<sup>e</sup>. Il chevauchait deux siècles. Nous pouvons dire que son imaginaire des personnages s'est inspiré de ses prédécesseurs, et que ses conceptions narratives ont influencé ses successeurs littéraires. La narration gidienne a été un renversement à son époque. Elle a précédé les expérimentations narratives auxquelles se sont livrés des auteurs tels que Nathalie Sarraute, Marguerite Duras ou Claude Simon, pour n'en nommer que quelques-uns. Nous l'avons soulevé en introduction, nous le rappelons ici : l'aventure littéraire de Gide, surtout du point de vue narratif, avec ses mises en abyme et ses prises en compte du lecteur, avec ses différents foyers de narration et toute la réflexion romanesque qu'elle contient et qu'elle suscite, a préparé le terrain pour les auteurs qui ont suivi et ce, jusqu'au Nouveau Roman. Ainsi donc, la narration chez Gide a été une véritable avancée littéraire, et l'une de ses caractéristiques réside dans cette capacité qu'elle a de faire éclater les miroirs, de faire proliférer les doubles.

Dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, les narrateurs sont multiples. Nous percevons un narrateur omniscient doublé d'un narrateur ironique, qui lui-même consiste en un double d'un narrateur moraliste. La ligne de démarcation s'avère floue et l'identité des narrateurs n'est jamais réellement révélée. Selon la lecture, un commentaire narratif peut être interprété différemment, d'où sa multiplicité possible, d'où sa force. Pour le propos de notre étude, nous avons divisé cette deuxième partie attachée à la narration en trois catégories : l'identité des narrateurs, leurs interventions, et les figures de rhétorique qu'ils emploient. L'analyse de l'identité des narrateurs nous permet de constater leur subjectivité (l'emploi de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs à la première personne brouillant les

pistes : il est difficile de savoir qui s'exprime), leurs opinions (entraînant une multiplication des voix narratives), leur impuissance à remplir les fonctions d'un narrateur omniscient, leurs sous-entendus selon lesquels ils sont l'auteur du récit, et leur conscience du lecteur. Une analyse plus détaillée du chapitre-pilier des *Faux-Monnayeurs* nous confirme les constats énoncés plus haut, c'est-à-dire qu'il n'y a pas un narrateur unique puisqu'il ne cesse de se contredire. Nous constatons la multiplicité de ses révélations. Ainsi le narrateur n'est pas unique, mais pluriel.

Les interventions des narrateurs se subdivisent en une volonté de précision de leur part (par exemple, en s'introduisant dans la pensée de Lafcadio) et en des passages s'adressant au lecteur ou aux personnages (nous nous souvenons de la précision du narrateur quant aux intentions de Julius, le narrateur se faisant le double du personnage, et le double de son double, c'est-à-dire le rôle d'un narrateur moraliste). Ces différentes interventions renvoient parfois à un auteur, parfois à un narrateur – incompétent ou habile –, d'autres fois encore un spectateur sans influence. Ces indices contradictoires révèlent que les fonctions et les capacités des narrateurs varient constamment. Leurs identités sont insaisissables.

Les figures de rhétorique employées par les narrateurs tiennent de l'oxymore et de l'ironie. L'oxymore consiste en un double opposé stylistiquement : nous avons étudié la complexité des émotions chez Pauline, le mariage Anthime-Véronique et le contraste héros-clown de Lafcadio, contraste d'autant plus souligné par l'oxymore déséquilibré employé dans la description. L'ironie est aussi une forme de la dualité puisqu'elle invite le lecteur à y voir le double négatif de ce qui est dépeint. Elle s'adresse donc à la connivence du lecteur et se

révèle parfois dans le style indirect libre adopté par les narrateurs. Ces figures rhétoriques assument le rôle d'un miroir dans les récits gidiens. L'analyse narrative des *Caves du Vatican* et des *Faux-Monnayeurs* nous invite à conclure que plus les narrateurs se révèlent, moins ils se définissent.

### **Le double, le démon**

La dualité dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide se manifeste ainsi de diverses manières. L'analyse minutieuse des personnages et de la narration dans ces deux œuvres nous a permis de constater que le double se reflète dans bien des détails, que de ces reflets il y a réfraction ; que les doubles enfin se multiplient. Sur le plan des personnages, il apparaît que l'exemple de Dostoïevski a grandement favorisé le processus réflexif de Gide.

Certes, l'écrivain russe l'a influencé sur bien d'autres plans qu'il serait fascinant d'analyser plus à fond et dont nous n'avons pas pu traiter pour le propos de cette étude. Le rôle du démon tient certainement une place prépondérante. Nous connaissons l'aphorisme : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans la collaboration du démon »<sup>84</sup> que Gide a prononcé lors d'une conférence au Vieux-Colombier. Comme l'explique Alain Goulet, « [l]e démon, c'est avant tout la voix de l'Autre en soi, de la tentation, de la curiosité, de la séduction ; il est celui qui ouvre le possible, le fait désirer et imaginer les voies pour l'obtenir »<sup>85</sup>. Intimement lié au

---

<sup>84</sup> André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>85</sup> Alain Goulet, « Démon », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *op. cit.*, p. 117.

double, le démon de Gide s'inspire de la lecture qu'il a faite de Dostoïevski<sup>86</sup>. Or le démon demeure une manifestation illustrée par ses narrateurs de l'ambivalence de ses personnages. Le double, dans *Les Caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs*, confère à la fiction ce que nous trouvons à même la nature humaine.

---

<sup>86</sup> Tatiana Vacquier, « Dostoevsky and Gide : A Comparison », *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins University Press, vol. 37, n° 4, 1929, p. 482-483.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **I. Corpus principal**

GIDE, André. *Les Caves du Vatican*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1922 [1914].

GIDE, André. *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1925.

### **II. Corpus secondaire**

GIDE, André. *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1981 [1923].

GIDE, André et Paul Valéry. *Correspondance, 1890-1942*, Paris, Gallimard, Les cahiers de la NRF, 2009.

GIDE, André. *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.

GIDE, André. *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1920 [1895].

### **III. Corpus théorique**

#### **1. Sur l'œuvre d'André Gide**

ANDRÉ GIDE EDITIONS PROJECT et Association des Amis d'André Gide. *Gidiana.net*, [En ligne], 1997. [<http://www.gidiana.net/>]

BARRY, Catherine A. « Some Transpositions of Dostoevsky in *Les Faux-Monnayeurs* », *The French Review*, vol. 45, n° 3, 1972, p. 580-587.

BOROS AZZI, Marie-Denise. « L'acte gratuit : Une mise en abyme du processus créateur chez André Gide », *Modern Language Studies*, vol. 15, n° 4, 1985, p. 124-134.

*Bulletin des amis d'André Gide*, Association des amis d'André Gide, publication depuis 1968.

Cahiers André Gide (collection), Paris, Gallimard (édité en collaboration avec l'Association des amis d'André Gide), publication depuis 1969.

DAVIS CANCALON, Elaine. *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, n° 117, 1970.

GENOVA, Pamela Antonia. *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, thèse de doctorat, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.

GOULET, Alain. « Acte gratuit », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 13-14.

GOULET, Alain. « Démon », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 117-118.

GOULET, Alain. « Ironie », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 198-199.

GOULET, Alain. *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Dunod, 1994.

KEYPOUR, N. David. *André Gide. Écriture et réversibilité dans Les Faux-Monnayeurs*, Paris/Montréal, Didier Érudition – Presses de l'Université de Montréal, 1980.

LEE MEN CHIN, Patricia. *Le narcissisme littéraire et les modalités de sa représentation dans trois œuvres d'André Gide : Les Faux-Monnayeurs*, Journal des Faux-Monnayeurs et Journal (1889-1939), mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1993.

MASSON, Pierre. « Dostoïevski », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 126-127.

MASSON, Pierre et Jean-Michel Wittmann (dir.). *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

MASSON, Pierre. « Narrateur », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 273-275.

MORRISSETTE, Bruce. « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », *Comparative Literature Studies*, Penn State University Press, vol. 8, n° 2, 1971, p. 125-142.

MOUTOTE, Daniel. « Dostoïevski et Gide », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, n° 5, 1976, p. 768-793.

MOUTOTE, Daniel. *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, Genève, Slatkine, coll. « Unichamp », 1990.

SCHNYDER, Peter. *Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

SONNENFELD, Albert. « De Dostoïevski à Gide », *The French Review*, vol. 46, n° 4, 1973, p. 722-729.

VACQUIER, Tatiana. « Dostoevsky and Gide : A Comparison », *The Sewanee Review*, The Johns Hopkins University Press, vol. 37, n° 4, 1929, p. 478-489.

VIVERO GARCÍA, María Dolores. « Jeux et enjeux de l'énonciation humoristique : l'exemple des *Caves du Vatican* d'André Gide », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 44, n° 1, 2008, p. 57-71.

WALKER, David H. « Faits divers », dans Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 149-150.

## 2. Sur le double

JOURDE, Pierre et Paolo Tortonese. *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 1996.

RANK, Otto. *Don Juan et le Double. Essais psychanalytiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1973 [Édition électronique, Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2005].

TROUBETZKOY, Wladimir. « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », dans Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Actes du Colloque international « Figures du double dans les littératures européennes » de l'Université Nancy II (sept. 1997), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Sauf-Conduit », 2001, p. 45-54.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996.

## 3. Ouvrages critiques

ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*, Paris, ellipses, coll. « thèmes et études », 1996.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, 1984.

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971 [1933], p. 163-210.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

HAMEL, Sébastien. *La rhétorique de l'extrême chez Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996.

JEANDILLOU, Jean-François. *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1997.

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

MESTAOUI, Lobna. *Tradition orale et esthétique romanesque : aux sources de l'imaginaire de Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2012.

OUELLET, Réal (dir.). *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier, coll. « Les critiques de notre temps », 1972.

#### **IV. Autres**

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006.

DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Le Double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1969].

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

MAUPASSANT, Guy de. « Le Horla », Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes fantastiques*, Paris, Hachette, coll. « Les Classiques Hachette », 2006, p. 93-121.

POE, Edgar Allan. « William Wilson », Edgar Allan Poe, *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Modern Library, 1992, p. 626-641.

PRÉVOST, Jean. *Les caractères*, Paris, Albin Michel, 1948.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York, Vintage Books, coll. « Vintage Classics », 1991.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1946.

WILDE, Oscar. « The Picture of Dorian Gray », Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems*, New York, Everyman's Library, 1991, p. 127-320.