

UDC 821.133.1.09 Gide, A.

Original scientific paper

Reçu le 30 octobre 2014

Accepté pour la publication le 27 février 2015

André Gide et l'idéalisme *fin de siècle* - « contemporain capital » et « reine encamouflée »

Maja Vukušić Zorica
Faculté de Philosophie et de Lettres
Université de Zagreb
mzorica@ffzg.hr

L'idéalisme gidien est l'un des exemples paradigmatiques de l'idéalisme fin de siècle. En s'appropriant la tradition platonicienne sans son contenu philosophique, la poétique idéaliste gidienne se conjugue sous forme d'une « mise en pratique » de la philosophie de Schopenhauer lue à travers Th. Ribot et J. Bourdeau. Depuis les Cahiers d'André Walter, le dédoublement, inspiré par l'exemple de Hamlet (Mallarmé), et la mise en abyme y introduisent la métaphysique qui débouche sur la névrose, qui amène finalement le besoin de « manifester ». Du solipsisme naît l'ironie. L'idéalisme gidien est paradoxal depuis le début, et l'œil de Platon y est plus coriace que le « contemporain capital » laisse prévoir.

Mots-clés : idéalisme fin de siècle, Hamlet, Mallarmé, Schopenhauer, mise en abyme, performatif, ironie, métaphysique

« La nature n'est rien de plus pour l'artiste que ce qu'elle est pour le philosophe, à savoir seulement le monde idéal apparaissant sous de continuelles limitations, ou seulement le reflet imparfait d'un monde qui existe, non en dehors de lui, mais en lui¹. »

De Hamlet – du drame à la métaphysique (André Walter)

Peut-être paraît-il insensé de parler de l'idéalisme *fin de siècle* au sujet de l'écrivain qui se voulait toujours le « contemporain capital » (André Rouveyre) du XX^e siècle. Or le jeune André Gide est hanté par *l'idéal*. La première œuvre de ce néophyte, les *Cahiers d'André Walter*, est imbibée de la philosophie platonicienne et de l'idéalisme allemand, qui émergent plus de son cahier de lectures, *Subjectif*, que d'une écriture proprement gidienne, qui ne naît qu'après l'épreuve des *Cahiers*. Cet idéalisme gidien² repose sur l'idéal de la poésie de Verlaine (*Les Romances*

¹ F. W. J. von Schelling, *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, éd. et trad. Ch. Dubois, Louvain, Peeters, 1978, p. 259.

² Cf. Serge Meitinger, « Idéalisme et poétique », *Romantisme*, 1984, n° 45, p. 3-24.

sans paroles) et sur son appropriation de la philosophie de Schopenhauer³. Le roman rêvé, « roman – théorème », *Allain*, va survivre, tout comme la *Vita Nova* de Barthes, à l'état des plans, imprégné à la fois de l'idéalisme et de la décadence *fin de siècle*. Le jeune Walter est à la fois snob, en vivant en fonction du regard de l'autre, et dandy, en proclamant son refus du Monde. Chez Gide, la notion de l'*idéal* reste vague, définie notamment négativement, comme le contraire même de la production romanesque de l'époque. Il retombe, lui aussi, dans le schéma platonicien sans en reprendre son contenu philosophique. Il ne regrette pas le « bon vieux temps » – il se veut créateur d'un roman nouveau, inédit, tout le contraire du roman réaliste, naturaliste, mimétique. Et cependant, il serait facile de n'y déceler que l'invocation du rêve et de la figure de la femme idéale, Emmanuèle. L'appropriation paradoxale de la notion de l'*idéal* transperce à travers la tension interne qui s'établit entre la Femme idéale conçue et la même Femme de ses rêves. La dimension onirique promeut une autre appropriation de l'idéal de la Femme à la fois aimée et néfaste, nécessaire et *vide*. Ainsi son opposition au réalisme, au positivisme, au matérialisme et au naturalisme devient-elle problématique, à la fois livresque et névrotique, et scelle sa quête de l'idéal en la transfigurant dans une recherche vacillante de sa propre écriture. L'appropriation gidienne de l'idéal se confine ici à l'invocation de la figure de la Femme idéale et du Roman idéal, qui ne serait intéressante si elle n'était pas problématisée, presque reniée, par son œuvre suivante, *Les Poésies d'André Walter*, qui marque son détachement de la philosophie idéaliste et l'inauguration d'un nouveau concept (un nouvel idéal ?), celui de l'ironie⁴.

Dans sa traduction d'*Hamlet* de Shakespeare, Gide traduit superbement le syntagme sur lequel butte Hamlet interdit - « mobled queen » - comme « la reine encamouflée » (v. 531-534). Jean-François Lyotard⁵ suggère que ce qui représente un lapsus refoulé pour Polonius (« that's good » - il veut « passer à la suite » qui n'existe pas) et son agrément donné un peu trop vite engendrent sa mort *déplacée*, à la place de Claudius. Dans l'oreille d'*Hamlet*, par contre, résonne sa vérité oedipienne – le mot inouï « fait voir » la mère condensée, mobile, bref, Jocaste, « camouflée » parce qu'elle se dérobe, « encanaillée » et « folle ». Or la traduction de « mobled » de Gide par « encamouflée » trouve ici sa place par son *effet* – en introduisant le renversement théâtral - Hamlet, au spectacle, devient le premier spectateur, devançant son oncle ; le « sujet » disparaît et fait voir l'opération marquée dans le mot. Le mot disparate *ne dit* pas la vérité, il la *fait*. D'où, en fait, le performatif qui dit la trajectoire gidienne de ses débuts, des *Cahiers d'André Walter*,

³ Cf. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, traduit en français par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966.

⁴ Cf. Ernst Behler, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1996/1997. Voir aussi Walter Biemel, « L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N° 72, 1963, p. 627-643.

⁵ Jean-François Lyotard, *Figure, discours*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 386.

via le *Traité du Narcisse*, le *Voyage d'Urien*, jusqu'à *Paludes*, avant la découverte des *Nourritures terrestres*. Or déjà les *Poésies d'André Walter* annoncent ce que va devenir cet « être de dialogue » - ces poésies, écrites hâtivement, en moins de huit jours, sont attribuées à « un André Walter imaginaire, encore que celui-ci fût déjà mort en (lui) ». Il n'« eût (plus) été bien capable de les écrire » - Gide « avai(t) déjà dépassé⁷ » Walter, qui n'est plus qu'un spectre⁸.

La mention d'Hamlet n'est pas anodine – pour Mallarmé (*Igitur*), Hamlet est le symbole de la négation de soi, la figuration de l'illusion logique et de la fiction objectiviste, et le rêve d'une hétérotopie de pureté, car le poète, en tuant le fantôme, pareil à lui-même, doit se résigner à « faire un spectre du spectre de lui-même » ou se suicider. Paul Bourget nomme Hamlet « une sorte d'Amiel du XVI^e siècle » au rire cynique propre à un Chamfort ou un Schopenhauer, la figure suprême de « la première rencontre de l'Âme et de la Vie », « le conflit de l'Idéal et du Réel⁹ ». N'étant plus un jeune barbare sanguinaire et orgueilleux, Hamlet devient le symbole de cette jeunesse stérile et alanguie aux « scrupules d'existence » que ressentait déjà le Hamlet des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue¹⁰ : « ils sont des Hamlet, ils torturent leurs âmes comme leurs conceptions. D'autres, étendus dans leur fauteuil, rebelles à l'action et à toute passion, se contentent de comprendre, et leur pensée lassée s'évapore en subtilités précieuses¹¹ ». Prince pessimiste et névrosé, Hamlet ressent douloureusement le décalage entre l'action et la pensée ; le monde est pour lui un théâtre, une apparence, elle-même scène dans la scène. Se tapir et s'atteler à « son métier d'Hamlet », c'est « se regarder vivre¹² ». La spéculation est son seul agir, le monologue sa seule méthode – sa claustration est un choix, la tergiversation y complète le nombrilisme¹³. Sa « passion des causes »

⁶ La question du *performatif* et des gestes (en tant que *gestus, gesta, gesticulatio*), nous paraissent analysable sous forme des « gestes d'amour » et de l'« amour des gestes ». Cf. Maja Vukušić Zorica, *André Gide, les gestes d'amour – l'amour des gestes*, Paris, Éditions Orizons, 2013.

⁷ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952/1986, p. 115.

⁸ « La nuit, devant la glace, j'ai contemplé mon image. Comme surgie de l'ombre, la fragile apparition se modèle et s'immobilise ; autour de moi, dans l'ombre éclairée, des profondeurs des ténèbres s'enfoncent. Je plonge mes yeux dans ces yeux : et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si je ne suis pas l'image, un fantôme irréel ; - doutant lequel des deux regarde, sentant un regard identique répondre à l'autre regard [...] mais la peur le retient de trouver aussi le fantôme et que le néant n'apparaisse derrière l'apparence brisée. » (*Ibid.*, p. 132-133)

⁹ Paul Bourget, « Hamlet », *Études et portraits*, t. I, p. 363, dans Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999, p. 367.

¹⁰ Jules Laforgue, « Hamlet ou les suites de la piété filiale », *Moralités légendaires*, p. 36 (*La Vogue*, 15-20 novembre 1886 et 29 novembre-6 décembre 1886).

¹¹ Maurice Barrès, « Causerie fantaisiste. À propos de *Rosa mystica* », *La Minerve*, t. I, septembre 1885, p. 610.

¹² T. de Wyzewa, « Les Livres », *Revue indépendante*, t. V, décembre 1887, p. 343.

le transforme en un être abstrait, comme le dit Maurice Barrès dans *Sous l'œil des Barbares*, hypertrophié par la manie d'analyse qui lui ôte toute possibilité de spontanéité et lui fait adopter le solipsisme (*Un homme libre* de Barrès, *Le Disciple* de Bourget). Pour Gide, par contre, Hamlet, tout en s'estompant comme personnage dramatique pour redevenir un personnage métaphysique, devait être nécessairement « germanisé » :

« Il rapporte dans son pays natal des germes d'une philosophie étrangère ; il a plongé dans une métaphysique dont le 'to be or not to be' me paraît l'incontestable produit. Tout le subjectivisme allemand, je l'entrevois déjà dans le célèbre monologue (...) Je tiens la métaphysique allemande pour responsable de ses irrésolutions¹⁴. »

Hamlet devient l'une des premières incarnations de la *mise en abyme* – face à l'alternative de l'esprit et de l'âme¹⁵, le doute le pousse au dédoublement¹⁶. En démolissant tout, déjà Hamlet devient l'auteur, l'acteur et le spectateur d'une tragédie qui mime le réel et l'en débarrasse. Or, ce Moi égotiste, obsédé, fantomatique et cadavérique ne peut finalement que se réconcilier avec le réel. D'où le « manifester » gidien. Ainsi Hamlet s'avère-t-il être un modèle pour André Walter, car il se veut le héros d'une supériorité aristocratique et d'une ivresse religieuse qui égalent son rêve de puissance et de volonté¹⁷. Le dilettantisme honni fait naître chez Gide l'impératif d'une éthique de la manifestation exaltée et réfléchie. Il faut *être* pour *paraître*, mais « ne pas désirer, par vanité, une trop hâtive manifestation de son essence¹⁸ ». La morale héroïque « consiste à reconnaître ce qui doit être recherché pour soi-même et ce qui est le moyen d'y atteindre¹⁹ ».

¹³ Henri de Régner, « Hamlet et Mallarmé », *Mercure de France*, t. XVII, mars 1896, p. 289-292.

¹⁴ André Gide, 10 juillet 1931, *Journal*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 292.

¹⁵ Cette alternative devient chez Gide celle entre le corps et l'âme (André Gide, *Cahiers d'André Walter*, *op.cit.*, p. 56), dédoublée en deux questions : celle de « vivre » et/ou d'« écrire », et celle d'« être » et/ou de « paraître ».

¹⁶ « Multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps ; faire son âme hôtesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémit aux émotions d'autrui comme aux siennes ; elle oubliera ses douleurs propres en cessant de se contempler seule. » (André Gide, *Cahiers d'André Walter*, *op.cit.*, p. 50)

¹⁷ Encore dans son *Voyage d'Urien* Gide déclare : « Ils demandèrent au roman de remplacer les grands mouvements qu'ils n'avaient point faits ; ils lui demandèrent de satisfaire tant bien que mal le désir vague d'héroïsme que leur imagination gardait et que leur corps ne réalisait point. » (« Préface pour une seconde édition du *Voyage d'Urien* (*Mercure de France*, décembre 1894, dans André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 1465)

¹⁸ André Gide, fin novembre 1890, *Journal*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 123.

¹⁹ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952/1986, p. 120. Voir aussi *Cahiers André Gide 1, Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1969.

L'idéalisme gidien

L'incitation pour cerner les spécificités de l'idéalisme gidien comme un idéalisme *fin de siècle* vient d'un des textes préparatoires inédits de Gide, qui n'ont été publiés qu'en 2013²⁰ – il s'agit de sa réaction à la lettre de Paul Bourget, reçue après la parution des *Cahiers d'André Walter*.

De me ipse (« moi-même à propos de moi ») est encore un journal gidien, un dossier destiné à l'origine à informer le futur *Si le grain ne meurt*, mais que Gide continua d'enrichir, peut-être animé du désir de donner une suite à ses mémoires. Ce dossier est lui-même été marqué par le rejet gidien de l'idéalisme – il est devenu plus tard *De me ipse et aliis* (Archives de la Fondation Catherine Gide). Gide se confie au sujet de la lettre de Bourget :

« Il m'arriva, au commencement de 1891, une aventure assez singulière : je reçus une lettre de M. Paul Bourget. [...] La seule prétention du roman 'entre autres choses, m'écrivait-il, la seule prétention du roman est comme dit Balzac, de faire concurrence à l'état civil'. 'Or où vivent vos personnages, de quoi sont-ils vêtus... ?' et pour un peu m'eut-il demandé 'que mangent-ils ?'. Or précisément tout mon effort avait été de rejeter le plus possible tout revêtement extérieur, et de peindre nues les passions que je voulais peindre. Rien ne disait d'ailleurs que j'avais voulu faire un roman ; ou s'il fallait l'appeler *roman* encore je voulais qu'il me fût permis de trouver celui du *Discours de la méthode* admirable ; c'est dans ce qu'elles ont de général et non de particulier que les émotions d'autrui nous importent ; ne peut-on dépersonnaliser celles-ci ? N'est-ce point là précisément l'effort de l'art – et plus spécialement de l'art français ? Stendhal et Balzac en créant le roman en ont-ils figé les limites ? Et si l'on ne peut considérer émotion ni pensée, et ni sagesse humaine, - sans l'homme, du moins ne peut-on point la considérer sans l'accroc passager de la mode ?/À toutes ces questions, à bien d'autres, je me gardais de trouver trop vite réponse ; mais je sentais au moins que si j'avais dû y répondre aussitôt, ce n'eût pas été précisément à la manière de Bourget²¹. »

La quête de ce qu'il ne veut pas nommer Roman va ciseler une définition gidienne de l'idéalisme, qui connaît bien à la fois, comme toute écriture *fin de siècle* immergée dans la renaissance de l'idéalisme (et du néoplatonisme), le risque d'une psychologisation contrariée des Idées (qui correspond à l'esthétisation du platonisme) et la radicalité métaphysique du projet idéaliste²². Tandis que Paolo Tortonese essaie de démêler, à travers l'étude de la métaphore de l'œil de l'âme, l'histoire des transformations du platonisme en une multitude des néoplatonismes

²⁰ André Gide, *De me ipse et autres textes préparatoires inédits*, présentés et annotés par Pierre Masson, collection « Profiles d'un classique », Paris, Éditions Orizons, 2013.

²¹ André Gide, *De me ipse et autres textes préparatoires*, *op.cit.*, p. 39-40.

²² Cf. Paolo Tortonese, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 25.

et romantismes, Michel Brix²³ propose une synthèse sur le romantisme français *via* l'esthétique platonicienne qui tranche entre un romantisme « officiel », platonicien, « prolongement du classicisme louisquatorzien », illustré par Hugo, qui devient, par moments, l'ennemi de Brix, à qui il ajoute aussi Mme de Staël, Lamartine et Michelet), et un « vrai » romantisme, anti-platonicien, qui fait naître naît la littérature moderne (Balzac, Gautier, Stendhal, Baudelaire, Flaubert et Nerval sont dits être les héritiers de Rousseau et de Chateaubriand, et des précurseurs de Proust). Jean-Marie Seillan²⁴ va poser la question de « littérature » ou de « bouillon de veau » huysmansien (dont Huysmans, dans *À vau-l'eau*, baptise Cherbuliez et Feuillet) en réintroduisant, dans le domaine de la *littérature*, les poétiques idéalistes (le *romance* de Northrop Frye) qui, en s'opposant au naturalisme, ont fini par aider les naturalistes à forger leur concept de littérature (*roman*). Le roman idéaliste comme roman romanesque (Marcel Prévost), sentimental, mondain, aristocratique, bourgeois, ou roman pour les femmes, est décidément aréférentiel et adésriptif²⁵ et constitue une littérature d'arrière-garde, réactionnaire, cohérente, de l'esprit du temps qu'il ne faut pas confondre avec la littérature populaire. Sandrine Schiano-Bennis va essayer de dépasser le clivage ordinairement posé entre décadence et symbolisme en inaugurant une filiation englobante de la faillite du positivisme à travers une étude érudite du corpus où l'on regrette un manque des définitions *des* idéalismes *fin-de-siècle*.

Les *Cahiers d'André Walter* vont définir l'inauguration gidienne de l'idéalisme qui accueille la métaphysique et la névrose (Marty²⁶). La « première fiction²⁷ » de l'écrivain néophyte veut contester le roman, dénoncer sa facticité et son *épisodisme*²⁸, sa « mise en intrigue » mimétique, vraisemblable, et aboutit à une « éthique » de la « métaphysique » de l'œuvre d'art qui ne va être « dépassée » que dans les *Faux-Monnayeurs*, le seul roman qu'il ait écrit, selon lui, par l'esthétique de la contingence²⁹.

²³ Cf. Michel Brix, « L'idéalisme fin-de-siècle », *Romantisme*, 2004, n° 124, Littérature et philosophie mêlées, p. 141-154. Voir aussi Michel Brix, *Le Romantisme français – Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain – Namur, Éditions Peeters / Société des études classiques, 1999.

²⁴ Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIX^e siècle. Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

²⁵ Il y dénombre cinq acceptions du terme, polémiques, et trois générations d'écrivains : Jules Sandeau (1^e); Octave Feuillet, Victor Cherbuliez, André Theuriet, Georges Ohnet, Ludovic Halévy (2^e); Paul Bourget, Marcel Prévost, le comte Léon de Tinseau, Henry Rabusson, Albert Delpit (3^e).

²⁶ Cf. Éric Marty, « Métaphysique et névrose », *Littérature*, Revue trimestrielle, n° 67, octobre 1987, Larousse, p. 39-53.

²⁷ Cf. Éric Marty, « La première fiction d'André Gide », *Poétique*, Novembre 1987, 72, Seuil, p. 463-482.

²⁸ André Gide, *Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 11.

²⁹ Dans les *Cahiers*, Gide définit son livre *idéal* : « L'action déterminée, rigoureuse. Le personnel simplifié jusqu'à un seul. – Et comme le drame est intime, rien n'en apparaît au dehors, pas un fait, pas une image, sinon peut-être symbolique : la vie phénoménale

Sa « Somme » est, en fait, paradoxale ; non pas totalisante, mais disparate et contradictoire – la « 'métaphysique' de l'œuvre d'art s'est renversée en dépassement de la question métaphysique elle-même : le projet initial de Gide, quoique jamais tout à fait oublié [...], s'est disloqué et fragmenté de par cette intuition que le questionnement de l'Être devait se retourner, de fait, en dévoilement de la conscience divisée, écartelée et décentralisée du *sujet* de l'écriture³⁰ ». Pour ce qui est de l'idéalisme proprement walterien, il se réduit à l'idéalité de l'œuvre et de la femme adorée, conjuguée sous forme d'un renoncement double - au roman à écrire et à l'amour d'Emmanuèle. Les deux, irréels et impossibles, *existent* : « Pour l'ange, le désir toujours plus grand de monter ; il lui faut un but, et qu'il y tende : c'est vers toi, Emmanuèle, idéalement supérieure. (Et là, tout le roman impossible)³¹. »

En rompant avec la représentation et les événements, les *Cahiers* dictent des manœuvres à la Flaubert (*Novembre*), où l'ami publie le texte « posthume » : la « mort par la pensée », « l'ascèse irréalisante du sujet de l'écriture dans et par la fiction », qui devait lui assurer l'accès à l'ontologie du néant, cette mort-là n'est, selon Marty³², qu'une méningite. L'œuvre fondée sur l'idéalisme transcendantal de l'absolu esthétique, les *Cahiers* pourraient se lire donc comme une « mise en pratique » de Schopenhauer qui résolvait ses apories via l'introduction de la notion de la mise en abyme en réduisant le monde de fiction d'un monde de volonté à un monde comme représentation³³. Théodule Ribot³⁴, que Gide cite dans les *Cahiers*, cite à son tour Schopenhauer : « Si en effet le monde comme représentation n'est que l'objectivation de la volonté, l'art est l'explication même de cette objectivation, la chambre obscure qui montre les objets avec le plus de pureté, les laisse mieux dominer et embrasser, c'est le spectacle dans le spectacle, la scène sur la scène d'Hamlet ».

Le Schopenhauer de Gide est l'image même de l'image du philosophe allemand en France à l'époque. Il continue une étrange tradition, comme le rappelle Philippe Lacoue-Labarthe dans *Musica ficta. Figures de Wagner*³⁵ : « malgré Nerval et la vulgarisation des thèses du romantisme d'Iéna par Mme de Staël, la France, en général, vit dans l'ignorance de ce que l'idéalisme spéculatif a produit en fait de théorie de l'art. Le romantisme français, s'il est une figure du romantisme européen, n'a guère de rapport qu'avec le second romantisme allemand (Hoffmann, par exemple) ; et si l'on peut en effet considérer Baudelaire

absente, - seuls les noumènes ; - donc plus de pittoresque et le décor indifférent ; n'importe quand et n'importe où ; hors du temps et de l'espace. » (André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 92)

³⁰ Éric Marty, « La première fiction d'André Gide », *op.cit.*, p. 465.

³¹ André Gide, *Cahiers d'André Walter*, *op.cit.*, p. 97.

³² Éric Marty, « La première fiction d'André Gide », *op.cit.*, p. 469.

³³ Éric Marty, « Métaphysique et névrose », *op.cit.*, p. 41.

³⁴ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Alcan, 1874, p. 114.

³⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991, p. 37-38.

comme le premier écrivain français à retrouver quelque chose de l'inspiration philosophique originelle du romantisme, c'est à son génie propre qu'il faut l'imputer, non à sa connaissance des théories ». C'est par la figure de Wagner que, selon Lacoue-Labarthe, Baudelaire reçoit une *théorie*, qui n'a ni « la profondeur métaphysique ni la rigueur systématique des grandes esthétiques de l'idéalisme allemand », mais qui a, Schopenhauer y aidant, une ambition métaphysique : « c'est de l'entrée de Wagner sur la scène française qu'il faut dater, en matière d'esthétique tout au moins, l'entrée en France de la métaphysique allemande et la divulgation des thèses fondamentales du romantisme spéculatif. Et c'est Baudelaire, le premier, qui en subit le *choc* », initié par l'anamnèse, la réminiscence, qui y est une réappropriation subjective qui pose la question de l'*origine* du sujet. Elle promet l'immortalité – il avait déjà entendu cette musique, elle était sienne³⁶. L'esthétique baudelairienne, d'inspiration platonicienne, en affichant une surdétermination subjective de l'idéalité, annonce la génération de Ribot et de Bourdeau – l'esthétique devait naître d'un mélange savant de quelques indications philosophiques et d'un style élégant. « L'objectif n'est que pur semblant, qu'apparence vaine qu'il dépend de moi de varier, de transmuier et d'anéantir à mon gré », dit Moréas³⁷, posant les fondements de la doctrine esthétique de la *Revue wagnérienne*. Schopenhauer y est réduit à une négation de la métaphysique³⁸, qui promeut le songe³⁹ comme réalité, l'univers comme phénomène subjectif, et la matière comme « mensonge vrai »⁴⁰. Gide constate :

« On y sent le vœu des poètes du temps de s'isoler du tumulte et des vaines agitations de la rue. Ce grand silence, c'est le seuil d'un autre monde. La réalité ne compte plus. Nous sommes au cœur de la doctrine. Schopenhauer a parlé. Le monde n'existe qu'en représentation⁴¹. »

Schopenhauer y devient un idéaliste fervent, *fasciné* et fascinant dans le sens barthésien du terme⁴², séduisant par son talent d'écrivain qui paraphrase (Ribot). Sa philosophie est réduite à un relativisme qui mène au solipsisme. Dans *Si le*

³⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

³⁷ J. Moréas, « Chronique », *Le Symboliste*, n° 1, 7-14 octobre 1886, dans Schiano-Bennis, *op.cit.*, p. 190.

³⁸ Le philosophe E. de Roberty avait identifié la concurrence: « L'impossibilité d'une conception métaphysique du monde une fois reconnue, il ne restait dans les premiers moments de stupeur que sa contrepartie, - la négation métaphysique de l'univers. Ce que fit Schopenhauer. » (*L'Ancienne et la nouvelle philosophie*, F. Alcan, 1887, p. 52, dans Schiano-Bennis, *op.cit.*, p. 190)

³⁹ Cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1991.

⁴⁰ Th. Ribot, *op.cit.*, p. 50.

⁴¹ André Gide, cit. par E. Raynaud, *La Mêlée symboliste (1890-1900)*, t. II, La Renaissance du livre, 1920, p. 156.

⁴² Un chapitre des *Nouvelles Études sur le XIX^e siècle* d'Édouard Rod s'intitulait « L'idéalisme contemporain », et généralisait le terme à quelques maximes de Schopenhauer.

grain ne meurt et *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, Gide se souvient d'avoir été tout émerveillé par Schopenhauer. Déjà les *Cahiers* le disait : « Les limites du réel se perdaient ; - je vivais un rêve⁴³ ». Or le rêve se transforme en un cauchemar, en une menace de folie, bref, en un espace dangereux, tout comme il l'est déjà pour Hugo⁴⁴ et annonce le destin de Walter.

La « métaphysique » va donc introduire un autre espace, névrotique, fondé sur la négation du coït, de la relation sexuelle avec Emmanuèle, et sur les efforts de Walter d'y voir un moment éthique, un *sacrifice* rappelant celui de Saint Antoine de Flaubert autant par la masturbation que par les hallucinations. Bref, il va y déployer toute la perversion du langage. Dans les deux hallucinations d'André Walter, celle devant la glace, où il se confond peu à peu avec son héros Allain, et celle sur Emmanuèle spectre, femme de sable avec son trou noir sous la robe, qui rappelle la reine de Saba de la tentation flaubertienne, Walter souffre de l'angoisse de devoir « trouser » le fantôme. L'apparence fait voir la transformation du rêve en cauchemar et « la mise en abyme devient abîme de la représentation : *l'imaginaire produit du spectre* : comme pour Hamlet, la métaphysique tourne à la folie⁴⁵ ». Chez Gide, donc, la métaphysique de l'œuvre mise en abyme se défait en névrose, et l'*épochè* du Monde devenu sa dénégation, déjà les *Cahiers* deviennent une inauguration *paradoxale* de l'*idéal*.

Le solipsisme rejette tout modèle. L'existence est le scandale définitif de tout idéaliste, et la création commence au moment de la négation hyperbolique de l'existence. Les rêveries walteriennes⁴⁶ rappellent le rêve mallarméen, et tout en annonçant ce que va devenir le fameux « mythe » gidien de son manque « d'un certain *sens de la réalité*⁴⁷ », elles renvoient aux travaux de Taine :

« - Ainsi notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et, au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fautive, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*⁴⁸. »

Aussi le héros en tant qu'acteur, simulateur, spectre, simulacre voit-il l'image se résorber dans sa propre idéalisation. Paradoxalement, l'écrivain *fin de siècle* est contraint de devenir le décadent de sa propre création : « Le monde m'est un miroir, et je suis bien étonné quand il me reflète mal⁴⁹ ». Le miroir, l'élément

⁴³ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 87.

⁴⁴ Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, *Œuvres complètes*, *Critique*, p. 646, dans Tortonese, *op.cit.*, p. 183.

⁴⁵ Éric Marty, « Métaphysique et névrose », *op.cit.*, p. 52.

⁴⁶ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 50 et 99.

⁴⁷ André Gide, 20 décembre 1924, *Journal*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1269.

⁴⁸ Hippolyte Taine, *De L'Intelligence*, t. I, p. 411, dans Sandrine Schiano-Bennis, *op.cit.*, p. 247.

⁴⁹ André Gide, 10 juin 1891, *Journal*, I, *op.cit.*, p. 130.

crucial de l'histoire de Narcisse, comme un médiateur entre le rêve et la réalité, inaugure chez Gide le livre comme traité, essai, métaphysique et rhétorique (*Le Traité du Narcisse, Théorie de symbole*). Le Paradis y est dit, dès le début, « toujours à refaire ; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence ». Écrire devient agir, et la claustration un mode de vie, ce qu'ironise Gide dans *Paludes* et Paul Valéry dans *Monsieur Teste* :

« Je ne suis pas fait pour les romans ni pour les drames. Leurs grandes scènes, colères, passions, moments tragiques, loin de m'exalter me parviennent comme de misérables éclats, des états rudimentaires⁵⁰ ».

Ainsi même un roman postsymboliste, idéaliste, spéculatif, abstrait, théorique, n'inspirait-il pas confiance. Schiano-Bennis⁵¹ identifie une certaine multiplication des discours sur la renaissance possible de l'idéalisme vers 1896. Les débats se prolongent parmi les collaborateurs de la revue *La Renaissance idéaliste*, qui ne sort que du janvier 1895 au janvier 1896, et dont le directeur est Albert Fleury. Les invocations de l'idéal deviennent obsédantes comme la seule réponse au refus des limites d'un idéalisme spéculatif ou de l'atmosphère glaciale d'une certaine métaphysique allemande. L'ivresse nietzschéenne⁵², vitaliste, fort en vogue, imbibée de la volonté de puissance, veut se dissocier nettement de cette philosophie de « l'illusionnisme absolu⁵³ ». Deux enquêtes sur l'influence allemande seront publiées au *Mercure de France*, en avril 1895 et en octobre-novembre 1902⁵⁴. Elles démontrent que la philosophie y était considérée comme un excitant de l'imagination, de la liberté, de la souveraineté individuelle, et « l'intoxication intellectuelle » de la métaphysique allemande est remplacée par une « idéophobie » que décrit Mauclair en brûlant ses amours de jeunesse⁵⁵. Tortonese⁵⁶ déce le transfert de l'espace de la poésie, de la philosophie et de la religion en « psyché », psychologie et aliénisme. L'introspection détient encore son statut métaphysique, mais elle est teintée d'une ambiguïté toute psychologique, car liée désormais à la mémoire, au rêve, à la folie qui est délire, hallucination et catalepsie.

⁵⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 38.

⁵¹ Sandrine Schiano-Bennis, *op.cit.*, p. 575-576.

⁵² Cf. Peter Schnyder, « Gide lecteur de Nietzsche », dans *Pré-textes, André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

⁵³ J. de Gaultier, « Nietzsche », *Revue blanche*, t. XVII, 1er décembre 1898, p. 515-524, dans Sandrine Schiano-Bennis, *ibid.*

⁵⁴ « Une enquête franco-allemande », *Mercure de France*, avril 1895, t. XIV, p. 1-65, et J. Morland, « Enquête sur l'influence allemande », *Mercure de France*, octobre-novembre 1902, t. XLIV, p. 289-382.

⁵⁵ Camille Mauclair, « Réflexions sur les directions contemporaines », *Mercure de France*, t. XXIV, novembre 1897, p. 382-383.

⁵⁶ Paolo Tortonese, *op.cit.*, p. 203.

Des fenêtres fermées et des marécages pourris

« Les conceptions plaisent par leur *faux*, car elles plaisent par la simplicité, la continuité, la nécessité, la symétrie, la *surprise*, toutes choses qui, étant trop ajustées à l'homme, trop humaines, l'homme les met où il peut⁵⁷. »

Dans cette quête d'une vérité personnelle, au-delà du vrai et du faux, l'art ne peut plus être « une fenêtre ouverte sur la création » (Zola), ni le romancier un photographe qui s'évertue à « épuiser une matière ». Gide n'a rien à raconter, rien à faire, mais ressent le despotisme de « cela est » (rappelant le « ça a été » barthésien, même si la perspective du passé change radicalement ses enjeux) :

« - Que de fois, cherchant un peu d'air, suffocant, j'ai connu le geste d'ouvrir des fenêtres – et je me suis arrêté, sans espoir, parce qu'une fois, les ayant ouvertes...

Vous aviez pris froid ? dit Angèle.

... Parce qu'une fois, les ayant ouvertes, j'ai vu qu'elles donnaient sur des cours – ou sur d'autres salles voûtées – sur des cours misérables, sans soleil et sans air – et qu'alors, ayant vu cela, par détresse, je criai de toutes mes forces : Seigneur ! Seigneur ! nous sommes terriblement enfermés ! – et que ma voix me revint tout entière de la voûte⁵⁸ ! » (*Paludes*, p. 144)

Paludes, c'est « l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... - mieux : de l'homme normal, celui sur qui commence chacun ; - l'histoire de la troisième personne⁵⁹ ». « L'émotion que me donne ma vie, c'est celle là que je veux dire : ennui, vanité, monotonie, - moi cela m'est égal parce que j'écris *Paludes* – mais celle de Tityre n'est rien⁶⁰. » Déjà Walter affirmait : « La vérité voudrait, je crois, qu'il n'y ait pas de conclusion : elle doit ressortir du récit même, sans qu'il soit besoin d'une péripétie qui la fasse flagrante. Jamais les choses ne se concluent ; c'est l'homme qui tire les conclusions des choses⁶¹ ». Et la connaissance de soi, l'observation désœuvrée s'avère être illusoire : « Je cherche trop à me connaître : il me faut redouter l'analyse de soi⁶² ».

La « rétroaction du sujet sur lui-même » et la *mise en abyme*, définies dans le *Journal* en 1893, le tentent depuis le début, même s'il y condamne ses effets. Or, tout en s'occupant du « paraître », le Narcisse de Gide, égotiste (pervers ?), cultive les illusions de l'artifice ; il s'agit moins de s'aimer que de manifester sa présence, quelle qu'elle soit. Les artifices du Moi servent de compensation esthétique.

⁵⁷ Paul Valéry, « Mauvaises pensées et autres », dans *Œuvres*, t. II, *op.cit.*, p. 791.

⁵⁸ André Gide, *Paludes*, *op.cit.*, p. 144.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 116-117.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁶¹ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 92-93.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

L'héroïsme devait masquer le vertige et le malaise, et l'illusion de vivre la béance ontologique, le néant. Le jeune André Walter se disait né comédien ; il préférait le « paraître » à l'émotion sincère, et le jeune Gide se pose la même question dans le *Journal* : « Mon esprit ergotait tantôt, pour savoir s'il faut d'abord être, pour ensuite paraître, ou paraître d'abord, puis être ce que l'on paraît⁶³ ? » (Gide, *Journal*, 7 août 1891, p. 25) Walter cultive la superbe théâtrale de son personnage et le pathétique (le sentimental ?) qui en ressort, car le Narcisse *fin de siècle* se réifie soi-même en se transformant en une apparence recomposée et façonnée. Il se complaît dans la représentation, la démesure de la scène au goût tragique et/ou pathétique : « Nous-mêmes, quand nous ne sommes pas seulement spectateurs, devenons d'involontaires acteurs d'une pièce dont nous ne savons pas le sens⁶⁴ ». *Paludes* postule le malheur de la conscience narcissique :

« On ne sort pas ; - c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir ; - mais c'est parce que l'on ne sort pas. - On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir⁶⁵. »

Ces « biographies » d'un cerveau, depuis les *Cahiers* jusqu'aux *Paludes*, font l'œil au rêve valéryen d'un *Manuscrit trouvé dans une cervelle*⁶⁶ qui annonce le projet d'*Agathe*. Dans la postface pour l'édition de *Paludes* Gide baptise l'Idée d'un « germe cancéreux », d'une protubérance parasitaire et dévastatrice.

Coda

Les premiers écrits de Gide s'avèrent être des pièces essentielles du dossier idéaliste *fin de siècle*, postsymbolistes et décadentes. Du *Narcisse* à *Paludes*, Gide a touché ce que Schopenhauer appelait « les deux problèmes les plus graves de la philosophie moderne, à savoir celui du libre arbitre et celui de la réalité du monde extérieur, ou du rapport de l'idéal et du réel⁶⁷ ».

Gide hérite de ce statut mythique de l'écrivain, mais pour le représenter d'une manière paradoxale depuis le début, et de le remettre en question sans relâche, de livre en livre. Qu'est-ce que *Paludes*, sinon l'histoire d'un *je* enfermé dans les thèses de *Paludes* et qui essaie de s'en libérer *via* l'ironie ?

En fait, l'idéalisme gidien détient au moins l'une des spécificités de l'idéalisme *fin de siècle*, c'est qu'il constate que le poète est non seulement un « mage » depuis le romantisme (Bénichou), mais qu'il ne fait plus partie de la communauté des hommes. D'où son inauguration, non plus de *poète*, mais de *artiste* (qui va être incarné beaucoup plus tard dans la figure gidienne de Chopin). L'art inaugure une *époque* du Monde pour pouvoir revendiquer son identité. La réalité étant

⁶³ André Gide, 7 août 1891, *Journal*, I, *op.cit.*, p.139.

⁶⁴ André Gide, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, *op.cit.*, p. 121.

⁶⁵ André Gide, *Paludes*, *op.cit.*, p. 113.

⁶⁶ Valéry aurait écrit ce texte inédit vers 1898 (*cit.* dans *Œuvres*, t. II, *op.cit.*, p. 1388-1393).

⁶⁷ Arthur Schopenhauer, *Essai sur le libre arbitre*, Paris, Geuthner, 1877, p. 129.

hideuse, l'histoire, la morale et la politique (même le politique) mortes, la scène semble déterminée. Et cependant, Narcisse devient stérile et Gide s'en rend compte assez vite – d'où notre choix de ne pas présenter l'œuvre gidienne en « évolution », en *crescendo* envers la vie et la dépréciation de l'idéal. Dès le début, depuis *les Poésies d'André Walter*, Gide démolit la configuration « progressiste » de son écriture.

Gide fait voir, depuis le *Voyage d'Urien*, même dans un certain sens depuis les *Cahiers d'André Walter*, via cet espace névrotique, que les sur-interprétations de Schopenhauer faites par les poètes français - la supériorité de l'esprit par rapport à la matière, le caractère illusoire du monde réel et l'esprit comme la seule réalité véritable supposée - ne sont que des greffes d'idées qui deviennent à un certain moment des « germes cancéreux ». Et paradoxalement, à ce moment-là, Gide fait hommage à Schopenhauer qui prévenait lui-même contre l'utilisation erronée de sa philosophie :

« Aucune doctrine [...] n'est autant exposée à de perpétuels malentendus que l'idéalisme, qu'on interprète comme s'il niait la réalité empirique du monde extérieur⁶⁸ ».

Gide rompt finalement avec l'idéalisme *fin de siècle*, le solipsisme de l'écrivain néophyte, même si un livre comme les *Nourritures terrestres*, qui semblent d'emblée un ouvrage de « joie » (gidienne et nietzschéenne), de l'émancipation, de la chair, détiennent encore des clins d'œil à l'idéalisme et à l'œil de Platon.

Gide va travailler sur un concept propre des écritures de soi et de ses différentes positions envers le « je ». Il va y introduire la contingence, l'acte gratuit, tout en écrivant des journaux à des fins différentes, qui permettront, chacun de son côté, à *figurer* autant de gestes d'amour. Ainsi l'œuvre gidienne repose-t-elle sur une contradiction extrêmement forte entre la chose écrite (et/ou décrite) et l'acte même de l'écriture qui la produit. C'est cela, la configuration *en abyme* qui consiste moins en une technique narrative qu'en une interrogation sur la nature et les raisons d'être de la littérature. C'est la contradiction ambiguë à travers laquelle la littérature pénètre dans la biographie – Gide écrit ses *Cahiers* et les transforment en une proposition en mariage, l'une des plus insolites et des plus paradoxales qu'un écrivain ait pu faire. Le passage du « dégoût du moi » à la revendication d'« être soi » (le portrait du jeune homme en écrivain), de l'égotisme romantique à la morale de l'artiste, Gide le définit déjà dans *Le Traité du Narcisse* :

« L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique. [...] L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir fait d'avance le sacrifice de soi-même. Toute sa vie n'est qu'un acheminement vers cela⁶⁹ ».

⁶⁸ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, *op.cit.*, p. 676.

⁶⁹ André Gide, *Traité du Narcisse*, dans *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, *op.cit.*, p. 8-9.

Gide va aboutir au « moi des fictions », ni fictif ni fictionnel⁷⁰ – non plus ni idéal ni idéaliste, mais dialogique et paradoxal. Les gestes d'amour obligent. Et Gide en témoigne depuis *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* jusqu' *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. En dépit de l'ombre de la « reine encamouflée » et du spectre, il se veut et se dit le « contemporain capital » du XX^e siècle. Et il en partage le fardeau.

Bibliographie choisie :

- ANGELET, Christian, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide (Le Traité du Narcisse, Le Voyage d'Urien, Paludes)*, Gent, Romanica Gandensia, XIX, 1982 ;
- ARLAND, Marcel et MOUTON, Jean, (dir.), *Entretiens sur André Gide*, Paris / La Haye, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Mouton & Co., 1967 ;
- BECQ, Annie, *Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire : la notion de beau idéal*, In : *Romantisme*, 1986, n° 51, p. 23-38 ;
- BEGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Librairie José Corti, 1991.
- BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 1996/1997 ;
- BIEMEL, Walter, *L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand*, In : *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, N° 72, 1963, p. 627-643 ;
- BRIX, Michel, *L'idéalisme fin-de-siècle*, In : *Romantisme*, 2004, n° 124, Littérature et philosophie mêlées, p. 141-154 ;
- BRIX, Michel, *Le Romantisme français – Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain – Namur, Editions Peeters / Société des études classiques, 1999 ;
- Cahiers André Gide 1, Les débuts littéraires d'André Walter à L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, nrf, 1969 ;
- GIDE, André, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952/1986 ;
- GIDE, André, *De me ipse et autres textes préparatoires inédits*, présentés et annotés par Pierre Masson, collection « Profiles d'un classique », Paris, Editions Orizons, 2013 ;
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991 ;
- MARTY, Eric, *La première fiction d'André Gide*, in : *Poétique*, Novembre 1987, 72, Seuil, p. 463-482 ;
- MARTY, Eric, *Métaphysique et névrose*, in : *Littérature*, Revue trimestrielle, n° 67, octobre 1987, Larousse, p. 39-53 ;
- MASSON, Pierre, CLAUDE, Jean, (dir.), *André Gide et l'écriture de soi*, Actes du colloque organisé à Paris les 2 et 3 mars 2001 par l'Association des Amis d'André Gide, Presses Universitaires de Lyon, 2002 ;

⁷⁰ Cf. Jean-Michel Wittmann, « Écriture de soi et sacrifice du moi, la naissance de l'artiste dans les premiers échanges épistolaires », dans *André Gide et l'écriture de soi, Actes du colloque organisé à Paris les 2 et 3 mars 2001 par L'Association des Amis d'André Gide*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 55-73.

- MEITINGER, Serge, *Idéalisme et poétique*, In : *Romantisme*, 1984, n° 45, p. 3-24 ;
- PERNOT, Denis, *Sandrine Schiano-Bennis, La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, In : *Romantisme*, 2002, n° 115, p. 109-110 ;
- PEZARD, Émilie, « Le point de vue des vaincus du naturalisme », *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, Essais critiques, Mai 2013, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7810.php>, page consultée le 04 février 2014.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999 ;
- SCHNYDER, Peter, *Pré-textes, André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001 ;
- SEILLAN, Jean-Marie, *Le Roman idéaliste dans le second xixe siècle. Littérature ou « bouillon de veau » ?*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012 ;
- SPIQUEL, Agnès, *Michel Brix, Le Romantisme français – Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, In : *Romantisme*, 2000, n° 110, p. 125-126 ;
- TORTONESE, Paolo, *L'œil de Platon et le regard romantique*, Paris, Editions Kimé, 2006 ;

André Gide i idealizam fin de siècle - »kapitalni suvremenik« i »zakrabuljena kraljica«

Gideov je idealizam jedan od paradigmatiskih primjera idealizma *fin de siècle*. Privajajući platonsku tradiciju bez njenog filozofskog »sadržaja«, Gideova idealistička poetika se *manifestira* u obliku »primjene« Schopenhauerove filozofije iščitane kroz tekstove Th. Ribota i J. Bourdeaua. Još od *Bilježnica Andréa Waltera*, udvostručavanje nadahnuto Hamletom i Mallarméovim naslijeđem, kao i *mise en abyme*, u njegovu koncepciju idealizma uvode metafiziku koja završava u neurozi i razrješava se u potrebi da iskazuje »manifestira«. Solipsizam rađa ironiju. Gideov je idealizam od samih početaka paradoksalan. »Kapitalnom suvremeniku« bježi Platonovo oko više no što bi on to želio priznati.

Ključne riječi: idealizam *fin de siècle*, Hamlet, Mallarmé, Schopenhauer, *mise en abyme*, performativ, ironija, metafizika

