



HAL
open science

Les caricatures de femmes dans 'Thésée' d'André Gide

Alexandra Annequin

► **To cite this version:**

Alexandra Annequin. Les caricatures de femmes dans 'Thésée' d'André Gide. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2003, 8, pp.79-90. hal-04405620

HAL Id: hal-04405620

<https://hal.science/hal-04405620>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SCIENCES HUMAINES

ROMAN NOUVEAU, NOUVEAU ROMAN

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Louise BÉNAT-TACHOT – Annick BOUILLAGUET – Vladimir IAZYKOFF
Christian LUPOVICI – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

Présentation du numéro	5
Josiane Souchère-Campello , Le Transsibérien : un exemple d'autotextualité dans l'œuvre de Cendrars	7
Diane Decarreau , Proust et la société : la duchesse de Guermantès	23
Alexandra Roux , Le salon Verdurin	41
Marie Fourmaux , Proust et le théâtre : l'intégration du genre dramatique dans le roman	61
Alexandra Annequin , Les caricatures de femmes dans <i>Thésée</i> d'André Gide	79
Sabine Sellam , <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : à la recherche de formes nouvelles	91
Élisabeth Le Corre , La confession chez Mauriac : sacrement et récit	123
■■■■■	
Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'Université de Marne-la-Vallée en 2002	139
■■■■■	
Actualités	143

Les caricatures de femmes dans *Thésée* d'André Gide

Alexandra Annequin

Longtemps, la représentation de la femme, dans l'œuvre de Gide, a été marquée par la distinction entre amour et désir. En effet, elle a été tantôt celle de l'ange, âme sœur idéale aimée chastement, comme l'auteur avait aimé son épouse, Madeleine ; tantôt celle d'une féminité marquée par l'appréhension et le dégoût, un corps détesté. Puis Gide, en avouant son homosexualité, a provoqué un tournant dans sa vie et dans son œuvre. La représentation de la femme s'en est trouvée, de ce fait, transfigurée. L'image de la femme que Gide donne à voir dès lors est mûrie d'une expérience nouvelle : après la première guerre mondiale, la distinction entre la femme ange et la femme démoniaque n'est plus d'actualité. Découvrant le mouvement féministe en Angleterre, c'est d'abord un regard nouveau, douloureusement étonné, puis amusé que Gide porte dorénavant sur la femme des "Temps modernes".

Gide a essayé de comprendre le féminisme et d'en donner un portrait fidèle. Mais, ce à quoi il aboutit, notamment dans *Geneviève*, la suite de *L'École des Femmes*, ne lui convient pas, l'effort a été trop grand, il s'est trop éloigné de lui. Pourtant, dans *Thésée*, Gide crée une représentation nouvelle de la femme : il donne aux femmes qui entourent le légendaire héros grec une personnalité forte, et elles ne revendiquent rien puisque, cette fois, elles savent que la liberté sexuelle leur est acquise. Gide, devenu vieux, est désormais serein et ne craint plus la sexualité de la femme. D'ailleurs, sous les traits de Thésée, il se caricature et caricature les femmes, s'amusant finalement de l'incompréhension qu'elles suscitent chez lui.

La nécessité de passer outre

Face à Madeleine, Gide s'est souvent trouvé dans la nécessité de passer outre, de s'éloigner pour dépasser ce port paisible qu'elle représentait et qui l'étouffait. Madeleine a donc endossé de force le rôle ingrat de frein, de retardateur. Il s'est d'ailleurs demandé sur la fin de sa vie si elle ne l'avait pas empêché de donner toute sa mesure et si, sans elle, il n'aurait pas créé une œuvre plus forte. L'Édouard des *Faux-Monnayeurs* s'en souvient dans son journal, et écrit : "Quand nous sommes jeunes, nous souhaitons de chastes épouses, sans savoir tout ce que nous coûtera leur vertu¹." De même, chez Gide, les héros masculins s'échappent, il leur faut chaque fois se libérer des liens familiaux et, avant tout, de la femme qui représente l'amour maternel. Ceci explique l'attitude fondamentalement critique de Gide à l'égard de ses héroïnes féminines : à travers elles, il s'est acharné contre une morale, contre un ordre. Gide a toujours senti la gêne du fil à la patte et tous les héros gidiens cèdent au charme féminin pour s'en dégager ensuite violemment et rapidement. L'infinitif "passer outre" est donc cher à cet auteur et surtout en usage dans les relations avec les femmes.

À travers Thésée, Gide s'est construit un héros idéal, libre et dominateur. Ce récit, considéré comme son testament spirituel, trace l'itinéraire d'un individu triomphant de toutes les épreuves, et la femme est une étape qui intervient dans la formation du héros gidien. C'est, en effet, au contact charnel ou spirituel de la nature féminine que l'individu peut se développer. Ainsi Thésée, pour s'obtenir et faire de grandes choses, doit se rendre compte que les femmes sont des créatures aux possibilités restreintes.

Gide écrit dans son *Journal* : "Qui se dirige vers l'inconnu, doit consentir à s'aventurer seul. Créuse, Eurydice, Ariane, toujours une femme s'attarde, s'inquiète, craint de lâcher prise et de voir se rompre le fil qui la rattache à son passé. Elle tire en arrière Thésée, et fait se retourner Orphée. Elle a peur²." Tout se passe ici comme si la femme était un instrument de passage à l'âge adulte. De même, Madeleine a longtemps

maintenu Gide dans une situation d'adolescence prolongée, dont l'écrivain est sorti en osant deux transgressions avec son amour pour Marc Allégret et l'acceptation de faire un enfant à Élisabeth van Rysselberghe. Ce n'est qu'alors qu'il accède véritablement à l'âge adulte. De même, bien que Thésée revienne à Ariane, ce n'est que pour un moment, pour ne pas se perdre dans le labyrinthe. Il se sert donc d'Ariane pour sortir du labyrinthe et assurer, de ce fait, sa propre sécurité. Elle lui sert alors de repère. Mais il l'abandonne par la suite sur l'île de Naxos, et se justifie en montrant que c'est un mal pour un bien pour elle : elle devient la compagne de Dionysos et acquiert l'immortalité. Donc, si Thésée ne l'avait pas abandonnée, il "ne fut advenu rien de tout cela, si avantageux pour elle³" ; et, pour lui, cet abandon est un bien puisqu'elle représentait un obstacle à la réalisation de son être complet au niveau érotique et moral. La figure d'Ariane semble donc représenter, en fin de compte, un obstacle à dominer. Pour Thésée, les femmes ne représentent que des pièges qu'il doit éviter s'il veut arriver au but qu'il s'est fixé. En effet, la femme est l'ennemie de l'homme responsable. Donc, en ce qui concerne la femme, Thésée suit les conseils de son ami Pirithoüs qui lui "répétait à chaque pourchas amoureux : 'Vas-y, mais passe outre'" (*Th.*, p. 20-21). Gide écrit d'ailleurs dans une strophe de la "Ballade des plus célèbres amants", dans les *Nourritures Terrestres* : "Ariane, je suis le passager Thésée / Qui vous abandonne à Bacchus / Pour pouvoir continuer ma route⁴."

En effet, ce que Thésée redoute par-dessus tout c'est l'amour qui lie, qui contraint, qui emprisonne. Il se plaint d'ailleurs qu'Ariane "[le] poursuivait, [le] pourchassait, [le] traquait" (*Th.*, p. 91). On reconnaît ici la préoccupation gidienne de rester, en toutes circonstances, maître de son destin et de ne jamais laisser un amour se refermer sur lui et l'envelopper comme l'avait fait celui de sa mère. D'ailleurs, dès leur première rencontre, Ariane place, par un odieux chantage, son union avec Thésée sous le signe de la nécessité : avec elle, il vivra ou il mourra seul. Elle lui dit, en effet, avant même leurs premiers ébats :

“Ce qu’il faut tout de suite que tu comprennes, c’est que ta chance unique, c’est de ne jamais te quitter. Entre toi et moi, désormais, c’est, ce doit être, à la vie, à la mort. Ce n’est que grâce à moi, que par moi, qu’en moi, que tu pourras te retrouver toi-même. C’est à prendre ou à laisser.” (*Th.*, p. 49)

Ariane apparaît ici comme une mégère dominatrice. Elle manque donc de dévouement pour ressembler véritablement aux autres héroïnes gidiennes, mais ce qui marque sa parenté avec ces femmes c’est le “fil, figuration tangible du devoir” (*Th.*, p. 60), par lequel elle aurait voulu s’attacher à l’homme. Pour Thésée, ce fil est d’abord ce qui rattache au passé, ce qui sauve. Dédale lui conseille d’ailleurs : “Ce fil sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi” (*Th.*, p. 61). C’est, en effet, le repère qui va lui sauver la vie et qui lui permet de ne pas se perdre, de ne pas perdre le contact avec la réalité dans le labyrinthe dont les parfums ôtent toute volonté. Mais, c’est aussi une contrainte pour le héros, qui risque par ce moyen de se voir “attaché” à Ariane “par un nœud qu’elle [voudrait prétendre] conjugal” (*Th.*, p. 74). Le fil salvateur devient donc le “Fil à la patte”. Ce fil représente Ariane par métonymie, c’est pourquoi, sur l’île de Naxos, Thésée se débarrasse d’Ariane qui est devenue pour lui une trop encombrante compagne.

La femme animale

La nécessité pour le héros et narrateur masculin de passer outre à une conséquence : elle supprime les portraits féminins. Il n’est plus question désormais de peindre d’“admirables figures de femmes⁵⁹”, comme celles que l’on peut lire dans *Si le grain ne meurt* ou dans *La Porte étroite*. La femme est maintenant caricaturée. En effet, la femme n’est plus tout à fait une femme, car ses traits ne suffisent plus à la définir. Elle emprunte les siens à l’autre sexe, comme nous le verrons plus tard, mais aussi, à d’autres espèces.

Dans *Thésée*, le vertige suscité par la chair nue paraît beaucoup moins angoissant. Mais, malgré les effets comiques du discours, l'image de la femme reste attachée à l'idée d'un désir envahissant et animal. Ainsi, Thésée décrit Pasiphaë comme ayant des "seins opulents", des "lèvres gourmandes" et surtout un regard "bovin" (*Th.*, p. 32). Le corps de la reine porte donc, tel un stigmate, la trace de son hymen monstrueux. D'ailleurs, l'animalité de Pasiphaë est répulsive. Thésée en effet cherche rapidement à échapper à ses avances. Il en est d'ailleurs de même pour Ariane, dont les vêtements évoquent l'animalité : "Sa jupe (...) ne portait que deux rangs de broderies : celui d'en haut, chiens et biches ; celui d'en bas : chiens et perdrix" (*Th.*, p. 33). D'ailleurs, sur la jupe d'Ariane, comme dans son caractère, c'est le chien, plus que la biche, qui domine. L'animalité chez la femme gidienne peut donc entrer dans le cadre d'un bestiaire injurieux.

En revanche, il existe aussi des femmes chez qui l'animalité est attirante et voluptueuse. En effet, le caractère animal d'Antiope séduit Thésée. Se faisant chasseur, il prend l'amazone au piège et raconte : "J'ai lutté contre elle. Dans mes bras elle se débattait comme une once. Désarmée, elle jouait des griffes et des dents ; furieuse de mon rire (car j'étais sans armes également) et de ne pas pouvoir se défendre de m'aimer. Je n'ai jamais possédé rien de plus vierge" (*Th.*, p. 21). Traditionnellement, elle est la femme fatale que l'on compare aux félins. Mais la représentation que Gide nous donne ici d'Antiope se distingue de ces images, puisque la jeune femme réunit de manière assez inattendue le félicé et la virginité.

Au contraire, Lilian Griffith, dans *Les Faux-Monnayeurs*, qui est une femme séductrice et fatale, correspond mieux à l'image traditionnelle de la lionne. On note en effet qu'à l'arrivée de Vincent, "Lilian avait bondi", et, plus tard, qu'elle "poussa un rugissement de plaisir". On retrouve d'ailleurs dans ce cas l'image de la femme fatale qui impressionne tant le héros gidien : "(...) elle sauta au cou de Vincent, qui sentit tout le long de son corps la souplesse de ce corps brûlant à l'étrange parfum de santal, et Lilian l'embrassa sur le front, sur les joues, sur les lèvres. Vincent, en

chancelant se dégagea” (*FM.*, p. 973). Ici, Lilian peut être assimilée à une femme enfant, oscillant entre une tendresse gourmande, évoquée par l'énumération asyndétique (“l’embrassa sur le front, sur les joues, sur les lèvres”) et une sensualité sulfureuse (“ce corps brûlant à l’étrange parfum de santal”).

La figure de l’androgyn

Mais le désir homosexuel peut prendre plusieurs visages, y compris celui de la femme. C’est d’abord dans *Le Traité du Narcisse*, une des œuvres de jeunesse d’André Gide, que l’on trouve la thématique de l’androgynie. Cet ouvrage est d’inspiration symboliste, comme *Les Cahiers* et *Poésies d’André Walter* ou *Le Voyage d’Urien*. Il faut préciser que l’imaginaire symboliste est à la fois fasciné et révolté par la figure de la femme fatale. Ainsi, pour exorciser le démon féminin, il se complaît dans un angélisme exacerbé, à travers des vierges pures ou des nymphes sans chair. Mais, il faut noter que l’angélisme symboliste n’est pas très loin du démon de la perversité et que la vierge pure laisse parfois transparaître des femmes dangereuses telle Hérodiade. Mais une autre forme d’angélisme peut encore tenter le rêve symboliste : l’angélisme androgyn, où se lit la nostalgie d’une humanité antérieure à la malédiction adamique, antérieure à la séparation de l’homme et de la femme et, par conséquent, antérieure au péché originel, à une sexualité chargée de tous ses maux.

Gide, dans son *Traité du Narcisse*, fait du mythe de l’androgyn l’origine du narcissisme, qui est une variante de l’angélisme selon lequel l’amour pour une vierge pure se transforme en amour de soi, de sa propre virginité. D’ailleurs, cette virginité s’idéalis

84

T r a v a u x e t r e c h e r c h e s d e l ’ U M L V

effet, ce premier homme est seul, "(u)nique, encore insexué⁶", contemplateur passif d'une réalité où tout est déjà réglé, où il n'a aucun rôle actif. L'Adam gidien n'a donc besoin d'aucun tentateur extérieur, il incarne sa propre Ève. Ainsi, pour s'affirmer, il brise pour toujours l'harmonie du jardin et se dédouble. En effet, devant ce spectacle bouleversant, Adam s'épouvante soudain de ne plus être seul, puisqu'il voit à ses côtés, une femme anonyme avec qui il est condamné à passer le reste de ses jours :

"Et l'homme épouvanté, androgyne qui se dédouble, a pleuré d'angoisse et d'horreur, sentant, avec un sexe neuf, sourdre en lui l'inquiet désir pour cette moitié de lui presque pareille, cette femme tout à coup surgie, là, qu'il embrasse, dont il voudrait se ressaisir, cette femme qui dans l'aveugle effort de recréer à travers soi l'être parfait et d'arrêter là cette engeance, fera s'agiter en son sein l'inconnu d'une race nouvelle, et bientôt poussera dans le temps un autre être, incomplet encore et qui ne se suffira pas." (TN., p. 6)

Cette malédiction rappelle d'ailleurs la division de l'être originel que décrit Platon dans *Le Banquet*.

Dans cette œuvre de jeunesse, l'homme "devient", du moins en partie, une femme, alors que, dans *Thésée*, c'est la femme qui devient androgyne. Mais c'est d'abord chez Proust, dans *Sodome et Gomorrhe*, que l'on peut observer une femme masculine, notamment sous les traits de M^{me} de Vaugoubert. Cette femme, Proust la décrit comme étant le type même de la femme mariée à un inverti. En effet, elle ressemble à un homme et le narrateur la qualifie d'"hommasse" : "M^{me} de Vaugoubert, c'était un homme". Le narrateur donne deux causes à ce phénomène : la première provient de la nature qui, "par une ruse diabolique et bienfaisante, donne à la jeune fille l'aspect trompeur d'un homme" ; la seconde cause met en évidence un possible acquis de la vie que le narrateur expose ainsi : "Le regret de ne pas être aimée (par son mari), de ne pas être homme, la virilise⁷." De même, certaines femmes dans *Thésée*, acquièrent une certaine virilité, ce qui fait de cet ouvrage un récit presque uniquement masculin.

Gide continue donc d'évoquer son homosexualité dans *Thésée*, mais, cette fois de manière plus subtile. Ainsi, son héros accomplit son devoir de procréation avec les femmes, mais cultive en secret l'amour des jeunes gens. Gide, en effet, trace encore ici des portraits d'éphèbes, notamment à travers les descriptions d'Icare et d'Hippolyte. Pourtant, lors de sa discussion avec Pirithoüs, précédant l'enlèvement de Phèdre, Thésée proclame avec force son hétérosexualité. Mais il ne nous donne pas à lire un repentir tardif de l'auteur de *Corydon*, et l'on peut y voir une feinte pour déconcerter le public.

La figure du Minotaure est un bel exemple de cette discrète évocation de l'homosexualité dans *Thésée*. Ainsi, un groupe d'athéniens doit être livré au Minotaure, mais Dédale révèle à Thésée son peu de férocité : "(...) à le bien prendre, il n'est pas si redoutable que l'on croit. On a dit qu'il se nourrissait de carnage ; mais depuis quand les taureaux n'ont-ils dévoré que des prés" (*Th.*, p. 70) ? L'auteur semble ainsi vouloir suggérer que l'herbivore tapi au fond du labyrinthe ne déchiquette pas ses offrandes mais préfère les posséder. Ses appétits semblent, en effet, être plus sexuels qu'alimentaires. Ainsi, quand Thésée pénètre dans le labyrinthe, il découvre le Minotaure couché au milieu des fleurs et reste un instant désarmé par sa beauté. L'androgynie archaïque de cette créature mi-homme mi-bête évoque curieusement celle d'Adam dans l'Eden du *Traité du Narcisse*. Thésée triomphe ensuite du monstre mais n'épilogue pas sur sa victoire qui peut être soumise à une interprétation érotique.

De plus, les deux femmes pour lesquelles Thésée semble éprouver de l'attachement ont, aux yeux du héros grec, quelque chose de masculin : Phèdre dans sa ressemblance avec son frère, Glaucos, et Antiope, parce qu'elle est la reine des Amazones. Selon la légende, cette peuplade de femmes guerrières tuait leurs enfants mâles et se brûlait le sein droit pour mieux tirer à l'arc. Au début du récit, la femme est plongée dans l'anonymat, on note, en effet : "en fait de femmes (...)" (*Th.*, p. 17), "mais quant aux femmes (...)" (*Th.*, p. 20), et aussi "quelques aventures galantes", "mes amours" (*Th.*, p. 13). Antiope émerge la première de cet anonymat. En effet, elle est celle qui "fut le plus près [d']avoir (Thésée)" (*Th.*,

p. 21) et qui lui donna le fils qu'il voulut pour héritier. Car Périgone, qui fut sa première conquête amoureuse, lui donna un fils, mais il raconte qu'il perdit "l'un et l'autre de vue passant outre" (*Th.*, p. 24).

Thésée remarque que les amazones sont "borgne(s) d'un tétou", elles ne peuvent donc pas remplir entièrement leur fonction maternelle. Mais le syntagme "borgne" connote un quasi-aveuglement, loin d'être péjoratif pour l'auteur de *La Symphonie pastorale*. Thésée rajoute d'ailleurs que "cela ne la déparait point". Elle peut, en effet, toujours allaiter Hippolyte, le fils de Thésée, mais "que d'un sein". Il semble ici avec la restriction que dénote la négation "ne...que", que seule une moitié d'Antiope puisse être femme et mère.

Par ailleurs, Thésée compare son corps à celui d'un homme : "Entraînée à la course, ses muscles étaient fermes et drus autant que ceux de nos athlètes". Il assimile ensuite le vocabulaire amoureux au vocabulaire de la guerre, puisque c'est en luttant qu'il parvient à la posséder. "J'ai lutté contre elle" raconte-t-il, et ici la préposition "contre" connote à la fois l'opposition dans la lutte et la proximité dans l'amour. L'amazone est donc, aux yeux de Thésée, mi-homme, mi-femme ou, plutôt, mi-femme, mi-soldat, représentant à la fois la maternité et une certaine masculinité. Il semble d'ailleurs qu'Antiope puisse remplir à la fois le rôle de père et de mère auprès d'Hippolyte puisque "son fils", "ce chaste, (...) ce sauvage" hérite son caractère antithétique, car l'amazone sait à la fois être "oncle" et "vierge" (*Th.*, p. 21).

Phèdre, quant à elle, est tout de suite préférée à sa mère et à sa sœur. Elle fait d'ailleurs l'objet d'une évocation plus suggestive et érotique : "Je ne lui cachai même pas que j'étais fort épris de Phèdre, si enfant qu'elle fut encore. Elle usait fréquemment, en ce temps, d'une escarpolette suspendue aux fûts de deux palmiers ; et de la voir s'y balancer, le vent relevant ses courtes jupes, je chavirais" (*Th.*, p. 81). Elle est encore enfant et ressemble à son frère, Glaucos, "comme un double" (*Th.*, p. 83). Tout contribue donc chez elle à ce qu'elle soit aimée de Thésée. En effet, la misogynie flagrante de Thésée suggère une homosexualité latente qui trouve un compromis dans l'amour qu'il éprouve pour Phèdre, dont le

sexe reste, d'une certaine façon, indécis. Cette ambiguïté est d'ailleurs confirmée par le subterfuge qu'invente Pirithoüs pour enlever Phèdre. Il propose, en effet, de la revêtir des habits de son frère. Ce thème du travesti met donc en évidence le désir secret de Thésée.

Par ailleurs, en changeant d'identité sexuelle, Phèdre devient comme Adam, comme le Minotaure, comme Antiope et surtout comme M^{me} de Vaugoubert chez Proust, un être androgyne. La femme aboutit finalement, dans l'œuvre de Gide, à un motif masculin, une enveloppe derrière laquelle se dissimule l'homme. En effet, Phèdre, après avoir endossé les vêtements de son frère, disparaît, perd son identité de femme pour devenir "le faux Glaucos" (*Th.*, p. 84).

La représentation de la femme, qui était jusqu'alors double, se partageant les deux parties du conflit gidien, la foi et le plaisir, entre les deux figures de l'ange et de la femme démoniaque, aboutit à une représentation nouvelle : la femme qui n'existait jusqu'alors que pour et par le héros masculin, devient désormais masculine. Elle commence, en effet, par vouloir elle aussi acquérir la liberté à laquelle le héros masculin a toujours prétendu. Mais cet effort se solde par un échec : en effet elle se perd puisqu'elle perd ce qui fait d'elle une femme. On la surprend alors à devenir autre, animale d'abord, puis androgyne. C'est donc finalement le parcours de l'homme qui prend le pas sur l'effort de libération de la femme. La jeunesse austère d'André Gide a abouti à une maturité sereine : le conflit entre foi et plaisir est résolu et la femme n'est plus redoutée puisqu'elle devient finalement prétexte à l'expression discrète d'un motif masculin.

Alexandra Annequin

Notes

- 1 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1926 (édition utilisée 1998), p. 1115 (*FM*).
- 2 André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1939 (édition utilisée : 1951), lettre du 12 mai 1927, p. 840.
- 3 André Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1946 (édition utilisée 1998), p. 93 (*Th.*).
- 4 André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, in *Romans, récits, soties*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1897 (édition utilisée 1998), p. 198.
- 5 André Gide, *Et nunc manet in te* in *Journal (1939-1949), Souvenirs – ibid.*, 1947 (édition utilisée 1954), p. 1128.
- 6 André Gide, *Le Traité de Narcisse* in *Romans, récits, soties, op. cit.*, p. 5 (*TN*).
- 7 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de Poche, 1921-1922 (édition utilisée 1993), p. 56-57.

